

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Scuola di Dottorato in Studi Umanistici
Dottorato di Ricerca in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura

In cotutela con / En cotutelle avec



UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE
École Doctorale 138 – Lettres, langues, spectacles
EA-1586- Centre des sciences de la littérature française (CSLF)

Con il sostegno di / Avec le soutien de

FONDATION POUR LA MÉMOIRE DE LA SHOAH

FONDATION DES TREILLES

L'Identité juive en question :
Irène Némirovsky, Patrick Modiano, Marc Weitzmann

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

Elena Quaglia

Discussa pubblicamente il / Soutenu publiquement le 07/06/2017

Coordinatori / Coordinateurs :

Raffaella Bertazzoli, Professore Ordinario (Università di Verona)

William Marx, Professeur des Universités (Université Paris Nanterre)

Tutori / Directeurs :

Rosanna Gorris Camos, Professore Ordinario (Università di Verona)

Dominique Viart, Professeur des Universités (Université Paris Nanterre)

Commissione / Jury :

Claude Burgelin, Professeur émérite (Université Lumière Lyon 2), rapporteur

Rosanna Gorris Camos, Professore Ordinario (Università di Verona), directeur

Agnese Silvestri, Professore Associato (Università di Salerno), rapporteur

Dominique Viart, Professeur des Universités (Université Paris Nanterre), directeur

L'identité juive en question : **Irène Némirovsky, Patrick Modiano, Marc Weitzmann**

Résumé

La judéité, c'est-à-dire le rapport personnel et singulier qu'un individu entretient avec son origine juive, trouve dans certaines œuvres littéraires une résonance majeure. S'il est hasardeux d'assigner des écrivains à une identité par essence problématique, il n'est pas anodin d'interroger leur rapport à cette identité en tant que producteur de choix formels et thématiques. Il est ainsi moins question de trouver une place à l'écriture de la judéité à l'intérieur d'une littérature minoritaire canonisée, que, plutôt, d'interroger les formes changeantes de cette écriture au fil des époques et des esthétiques.

À travers un *corpus* constitué principalement par les œuvres d'Irène Némirovsky, de Patrick Modiano et de Marc Weitzmann, ce travail se propose donc d'étudier les évolutions des rapports entre écriture et judéité sur trois générations d'auteurs et d'observer ainsi les mutations de la conscience littéraire juive face aux réalités historiques et culturelles sur une longue période. Il s'agit en particulier d'interroger la mise en scène de la judéité au croisement entre discours autobiographique et discours social. Les œuvres de Némirovsky, Modiano et Weitzmann sont notamment emblématiques d'une mise en question de l'identité juive, par une réappropriation, parfois ambiguë, parfois détournée, du discours antisémite.

L'analyse des textes, parcourant presque un siècle, permet d'ouvrir une perspective spécifique sur la littérature française, jusqu'à ses développements les plus récents. Notamment, la question du terrorisme, liée à la situation au Moyen-Orient, le rapport avec Israël et, enfin, avec une mémoire des camps qui est de plus en plus une post-mémoire, sont au centre non seulement des écritures de la judéité, mais, plus en général, des tendances actuelles de la littérature française. Même au niveau esthétique, des formes textuelles codifiées et répandues dans la contemporanéité, comme l'autofiction, le récit de filiation ou le roman archéologique semblent très aptes à accueillir les interrogations autour d'une identité juive fuyante ou problématique.

Mots-clés

Littérature française – judéité – antisémitisme – Irène Némirovsky – Patrick Modiano – Marc Weitzmann.

Questioning Jewish Identity: Irène Némirovsky, Patrick Modiano, Marc Weitzmann

Abstract

Jewishness, that is to say the personal and singular relationship that an individual experiences regarding their Jewish origins, finds significant resonance in certain literary works. If it is dangerous to assign writers an identity that in and of itself is problematic, it is nonetheless useful to interrogate their relationship with this identity as they make formal and thematic choices. This is less a question of finding a place for writing Jewishness within a canonical and minor literary corpus, instead related to questioning the changing forms of this writing as seen in various epochs and within various aesthetics.

Through a corpus composed principally of the works of Irène Némirovsky, Patrick Modiano and Marc Weitzmann, this study examines the evolutions of relationships between writing and Jewishness over three generations of authors, as well as changes in the Jewish literary consciousness as it faced historical and cultural realities over time. This means paying particular attention to the representation of Jewishness at the crossroads of autobiographical and social discourses. The works of Némirovsky, Modiano and Weitzmann are notably emblematic in their questioning of Jewish identity through a reappropriation of anti-Semitic discourses that is at times ambiguous and at times deflecting.

Analyzing these texts, which appeared over the course of almost a century, allows us to open a particular perspective on French literature, including some of its most recent developments. Notably, the question of terrorism as it is linked to the situation in the Middle East, relations with Israel, and the memory of the camps as it becomes more often a post-memory, are at the center not only of Jewish writing, but more generally of trends throughout French literature. Even at the aesthetic level, today's codified and widespread textual forms such as auto-fiction, "récit de filiation" or "roman archéologique" seem quite capable of hosting investigations of a fleeting or problematic Jewish identity.

Keywords

French literature - Jewishness - anti-semitism - Irène Némirovsky – Patrick Modiano – Marc Weitzmann.

Remerciements

A Andrea, la mia casa

A Chiara e Betta, la mia casa parigina

A Valentina e Alessia, la mia casa veronese

Les années de thèse sont des années de vie : je dois beaucoup à tous ceux qui en ont fait partie.

Je remercie en premier lieu mes directeurs de thèse qui m'ont accompagnée avec confiance tout au long de ce parcours aussi bien passionnant que difficile, en me permettant, par leurs conseils et par leur exemple, de mûrir en tant que chercheuse. Je remercie Rosanna Gorris Camos pour son accueil au sein de l'Université de Vérone et pour les immenses opportunités qu'elle m'a offertes, à partir du travail fascinant sur l'œuvre d'Irène Némirovsky. Je remercie Dominique Viart pour avoir généreusement accepté de codiriger mon travail de thèse, en me proposant d'ouvrir le projet, de manière ambitieuse, à la littérature contemporaine, et pour m'avoir soutenue sans faille dans mon parcours de recherche en France.

Je remercie également les Professeurs qui me font l'honneur de participer à mon jury de soutenance : Claude Burgelin et Agnese Silvestri.

Ce travail doit beaucoup aux Universités au sein desquelles j'ai travaillé, pour leur support aussi bien sur le plan pratique que sur le plan humain. Je remercie donc les structures administratives et les équipes de recherche des deux établissements, notamment les Professeurs et les collègues avec lesquels j'ai eu des échanges enrichissants.

Je suis infiniment reconnaissante à la Fondation pour la Mémoire de la Shoah pour le soutien offert à mes recherches. Je remercie notamment Anny Dayan Rosenman pour avoir cru en mon projet et Dominique Trimbur pour son travail indéfectible de support aux jeunes chercheurs. Je remercie également la Fondation des Treilles qui, en m'accordant son Prix, m'a permis de terminer la thèse dans les meilleures conditions possibles.

Je voudrais également rappeler le rôle joué par les Archives IMEC où sont conservés les manuscrits d'Irène Némirovsky. Les semaines paisibles passées à l'Abbaye d'Ardenne resteront toujours parmi mes plus chers souvenirs.

Ce travail n'aurait pas été le même sans les conseils de plusieurs spécialistes qui ont montré à mon égard une générosité hors pair. Je remercie tout particulièrement Maxime Decout qui a toujours répondu avec un enthousiasme contagieux à mes questions et m'a guidée du tout début dans les méandres des écritures de la judéité ; Nelly Wolf, pour son accueil à Lille et pour son regard très attentif et bienveillant sur mon travail, qu'elle a toujours encouragé ; Olivier Philipponnat, Susan Suleiman et mes amies Cinzia Bigliosi et Teresa Lussone, pour les échanges passionnantes autour de l'œuvre d'Irène Némirovsky ; Claudia Rosenzweig, pour ses magnifiques cours d'hébreu et pour ses suggestions précieuses sur la culture juive. Je dois enfin remercier Liana Nissim, qui m'a transmis par son enseignement la passion pour l'étude de la littérature française et qui m'a fait croire en mes capacités de jeune étudiante.

Merci à mes parents, non seulement pour m'avoir toujours encouragée dans ce parcours, mais également pour l'exemple intellectuel qu'ils m'ont toujours offert, me poussant à une recherche de la connaissance qui n'est pas une fin en soi. Merci à ma famille et à sa présence chaleureuse, notamment à mon frère, Luca, à mes cousins, Davide et Claudia, à mon oncle Fulvio et à ma tante Gabriella.

Un immense remerciement va à mes amis, notamment à tous ceux qui ont contribué avec leurs conseils et leur précieuses relectures à la réalisation de ma thèse et à ceux qui m'ont accueillie dans mes pérégrinations entre Milan, Paris et Vérone. Merci à Morgane, qui, depuis notre « coup de foudre » aux Enjeux a toujours été à mes côtés dans cette aventure qui est la thèse ; merci à Anne-Sophie, qui partage cette même aventure depuis notre rencontre à Bari ; merci à Kyle pour son aide irremplaçable avec l'anglais ; merci à Alessandro, à Francesca, à Sara, à Hélène, à Stéphane, à Célia. Merci à Valeria, pour son écoute, à Giacomo, pour les nombreux échanges. Merci à Vale qui me supporte au quotidien (ou presque) depuis un temps infini. Merci à mes copines qui sont toujours là malgré mes absences.

Un remerciement spécial va à Valentina et Alessia, mes copines « véronaises », qui ont su me comprendre et m'accueillir avec une générosité immense et à Chiara et Betta, avec lesquelles (et avec le chat Mino !) j'ai partagé non seulement des micro-appartements parisiens, mais aussi toute une tranche de vie.

Merci à Andrea pour avoir supporté mes allers-retours et un travail parfois très absorbant en restant à mes côtés et en construisant avec moi, jour après jour.

Table des matières

Introduction.....	9
Première Partie. L'identité juive à l'œuvre	13
Chapitre 1. Une littérature juive française ?	15
1. Une littérature minoritaire	15
2. L'entre-deux-guerres et la Renaissance juive en littérature	17
3. Après la Deuxième Guerre mondiale : les écrivains juifs français face au génocide	24
Chapitre 2. Littérature et judéité	35
1. Approches théoriques : Henri Raczymow, Régine Robin.....	35
2. <i>Écrire la judéité</i> selon Maxime Decout	40
Chapitre 3. Méthodologie : entre perspectives diachroniques et synchroniques.....	44
1. Les écrivains juifs français et le problème identitaire : définition d'un <i>corpus</i>	44
2. Penser la judéité au fil des générations et des esthétiques	49
3. Écritures de la judéité : entre spécificités et universalisme	56
Chapitre 4. Trois auteurs, trois époques, trois visions de la judéité	63
1. Irène Némirovsky, une romancière juive des années 1930.....	63
2. Patrick Modiano : une écriture hantée par le passé.....	72
3. Marc Weitzmann : un polémiste contemporain	84
Deuxième partie. Se dire juif, se faire juif : le biographique dans les écritures de la judéité.....	99
Chapitre 5. <i>Le Vin de solitude</i> : le rôle de la judéité dans l'« Autobiographie Romancée » d'Irène Némirovsky	101
1. Roman autobiographique et transposition	101
2. La transposition du vécu dans le texte : des brouillons à la mise en récit	106
3. Mise en scène de la judéité dans le roman autobiographique.....	114
4. Échos du roman autobiographique dans <i>David Golder</i> et <i>Le Maître des âmes</i>	122
Chapitre 6. Autofiction et judéité : écrire à partir d'un vide identitaire et historique	130
1. « Se taire est interdit, parler est impossible ». L'écriture post-génocidaire aux prises avec la judéité.....	130
2. L'autofiction : l'entreprise doubrovskienne et ses racines historiques.....	138
3. L'autofiction : une forme d'écriture juive ?.....	146
Chapitre 7. Avatars changeants de l'autojudéographie chez Patrick Modiano et Marc Weitzmann.	155
1. <i>Livret de famille</i> , 1977 : le temps de l'autofiction et l'écriture d'une judéité déficitaire.....	155
2. <i>Un pedigree</i> : le réseau autobiographique dans l'écriture de la judéité.....	175

3. <i>Chaos</i> : l'autofiction en héritage controversé	186
Troisième partie. La judéité entre la norme et la marge : d'une identité assignée à une identité assumée.	205
Chapitre 8. Une désignation par le « tu » : les stéréotypes antisémites, entre appropriation et renversement	209
1. Le Juif errant et les controverses de l'assimilation	209
2. Le Juif d'argent	231
3. La belle Juive	247
4. Le corps caricatural du Juif : une logique du point de vue.....	251
Chapitre 9. Postures ambiguës : investissement du champ littéraire et réélaboration du discours social	275
1. L'intellectuel juif et le rapport avec la littérature.....	275
2. Fascination pour les zones troubles	296
3. L'humour juif.....	327
Chapitre 10. Au nom de soi, au nom de l'autre : les noms propres comme indicateur identitaire	334
1. Des noms parlants : une identité qui colle à la peau	334
2. Des noms franco-français, ou du rêve de l'assimilation	347
3. Pseudonymes : changer d'identité pour survivre ou pour revivre	351
Chapitre 11. Baptêmes, conversions et retours aux origines : entre judéité et judaïsme	363
1. D'un Dieu absent à l'angoisse de l'étrangeté : les enjeux de la conversion d'Irène Némirovsky	363
2. La scène du baptême dans l'œuvre de Modiano (et quelques autres)	373
3. Circoncision, enquête et voyage initiatique : la quête identitaire chez Marc Weitzmann	380
Conclusions. L'espace vacant de la judéité.....	386
Bibliographie	399

Introduction

Un seul mot m'a toujours semblé étrange dans la bouche d'un juif, c'est "juif". Jamais je ne l'ai entendu prononcer sans percevoir une difficulté spéciale, une sorte d'embarras. Comme si ce mot était pour eux le seul mot qui paraisse véritablement étranger en français. "Juif" n'était pas un mot français.¹

Comment se dire « juif » en langue française ? Comment inscrire sa propre judéité dans un texte littéraire, tout en se voulant écrivain français ? Il faut savoir jouer avec le paradoxe. Si la langue française n'est pas une langue étrangère, le mot « juif » continue de marquer l'étrangeté, une étrangeté à la fois assignée et intimement vécue. L'identité juive devient ainsi l'interdit du texte, ressentie comme ce qui ne peut pas être dit, et l'inter-dit, ce qui finit par se dire entre les lignes. Nous voulons, dans ce travail, proposer une exploration de multiples voies et voix que des auteurs d'origine juive ont trouvées pour dire une identité qui demeure présente, même au-delà de toute appartenance religieuse au judaïsme. Cette identité ni religieuse ni communautaire est la judéité, « le fait et la manière d'être juif » selon la définition qu'en donne Albert Memmi en 1962.²

Il s'agit donc d'interroger les résonances personnelles et singulières de la judéité, tout en cernant les enjeux esthétiques qu'elle implique. Cette approche est encore relativement peu explorée, car elle expose à des risques : notamment, celui d'attribuer des étiquettes qui ne sauraient qu'être rejetées. Cependant, soit qu'un auteur accepte de se définir en tant qu'« écrivain juif », soit qu'il le refuse, c'est toujours par rapport à cette notion problématique qu'il finit par se situer. Si le concept de littérature juive française échappe à toute détermination, il opère comme repoussoir pour les auteurs d'origine juive. Il est toutefois moins question de trouver une place à l'écriture de la judéité à l'intérieur d'une littérature minoritaire canonisée, que d'interroger les formes changeantes de cette écriture au fil des époques et des esthétiques.

Parmi un plus vaste ensemble de textes également sollicités, les œuvres d'Irène Némirovsky (1903-1942), de Patrick Modiano (1945-) et de Marc Weitzmann (1959-) sont

¹ Gérard Wajcman, *L'interdit*, Paris, Nous, 2016 [Denoël, 1986], p. 263.

² Cf. Albert Memmi, *Portrait d'un juif*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003 [1962], p. 29, italiques dans le texte : « Le vocabulaire courant étant fort imprécis, j'ai proposé de distinguer *judéité*, *judaïsme* et *judaïcité* : la *judéité* est le fait et la manière d'être juif ; le *judaïsme* est l'ensemble des doctrines et des institutions juives ; la *judaïcité* est l'ensemble des personnes juives ».

emblématiques d'une mise en question de la judéité, par une réappropriation, parfois ambiguë, parfois détournée, du discours social ambiant, y compris du discours antisémite. Ces œuvres montrent ainsi comment l'écriture de la judéité se configure face aux stéréotypes au niveau intime et au niveau socio-historique : les stéréotypes sont à la fois l'obstacle et le moteur dans la définition d'une identité et d'une esthétique.

La première partie de ce travail, de nature théorico-méthodologique, sera centrée sur la question de l'existence d'une spécificité de l'écriture juive, notamment de l'écriture juive française. Les ouvrages consacrés à ces sujets sont encore peu nombreux, montrant ainsi la difficulté de la critique, aussi bien que celle des auteurs, à cerner un sujet si fuyant et problématique. Le défi est donc posé : celui d'étudier la judéité là où elle est l'objet d'une quête toujours à recommencer. On pourrait dire en effet, en empruntant les mots de Jean-Claude Milner, que les auteurs d'origine juive qui sont l'objet de notre étude ne sont pas des Juifs d'affirmation, mais des Juifs d'interrogation,³ qui n'ont de cesse de se poser des questions sans nécessairement vouloir trouver de réponses trop nettes.

Notre projet vise, d'une part, à bien situer les œuvres de Némirovsky, Modiano et Weitzmann dans leur contexte de production. Il s'agit donc, d'un côté, de bien distinguer entre les générations d'avant et d'après la Shoah et, à l'intérieur de ces dernières, de faire des partages selon les périodes et les esthétiques. Cette approche a pour but de mettre en évidence les évolutions des écritures de la judéité face aux changements intervenus en France à partir de l'entre-deux-guerres jusqu'à nos jours dans la vision collective de l'identité juive.

À ses débuts, l'œuvre de Némirovsky s'insère dans la vague de la « Renaissance Juive » en littérature des années 1920, avant de se confronter dans les années 1930 à un antisémitisme de plume de plus en plus évident dans la presse, qui n'a pu que conditionner la vision de la judéité véhiculée dans ses romans. L'œuvre de Patrick Modiano contribue, dans les années 1960 à enfreindre le tabou pesant sur les années de l'Occupation et évolue ensuite vers une « éthique de la restitution »,⁴ fondatrice de nombreuses écritures de la post-mémoire de la Shoah. Enfin, les textes de Weitzmann sont à lire en rapport avec la question de l'antisémitisme contemporain et de la réaction souvent contradictoire qu'il suscite, entre obsession et rejet.

D'autre part, il s'agit de cerner les spécificités de ces écritures de la judéité, reliant par l'analyse des œuvres éloignées dans le temps, mais aux enjeux similaires. Tous ces auteurs, de

³ 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.

⁴ Cf. pour ce concept Dominique Viart, « Topiques de la déshérence. Formes d'une "éthique de la restitution" dans la littérature contemporaine », dans A. Russo et S. Harel [dir.], *Lieux propices. L'énonciation des lieux. Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2005, p. 209-224.

manière certes différente selon les époques, doivent se confronter à une aporie constitutive, entre une judéité à moitié effacée, mais inaliénable, et la volonté d'accéder au champ littéraire français. Toute leur entreprise d'écriture semble correspondre à une tentative de concilier des instances opposées : parfois, cela donne lieu à la mise en scène d'une judéité paradoxale, frayant avec les zones troubles du discours antisémite, sans pour autant y adhérer. Un rapport intime controversé avec sa propre identité configure une posture d'auteur ambiguë, tant par rapport au champ littéraire dans lequel l'écrivain juif cherche sa place, que par rapport au discours antisémite face auquel il se positionne. La judéité fait l'objet de multiples désignations, appropriations, rejets qui entretiennent le discours social et le discours littéraire.

Dans une deuxième partie, il sera question des résonances intimes de la quête identitaire. Les écritures autobiographiques sont le lieu où les auteurs se confrontent à leurs origines, dans la tentative de se réapproprier une judéité souvent déficitaire. L'exploration de ces écritures permet ainsi de saisir les enjeux personnels de la mise en scène de la judéité dans les textes et, également, de concentrer l'attention sur la forme par laquelle elle s'y inscrit.

Chez Némirovsky, il est question d'analyser les modalités de la transposition du vécu dans ses textes, à la lumière des commentaires de l'auteur dans les brouillons préparatoires conservés aux archives IMEC. La dimension autobiographique contribue à nuancer la représentation de la judéité : les portraits des personnages juifs seraient souvent empruntés au vécu de la romancière, ce qui permettrait d'en réévaluer la charge de stéréotypie caricaturale.

Dans l'après-guerre, tout discours autobiographique sur la judéité doit prendre en compte la difficulté à dire l'expérience concentrationnaire. Finalement, la forme de l'autofiction, dans l'esthétique de l'inventeur du mot, Serge Doubrovsky, répondrait justement à cette difficulté d'exprimer une judéité post-génocidaire. La forme autofictionnelle se décline de façon différente chez Patrick Modiano et chez Marc Weitzmann. Leurs œuvres sont emblématiques de la fonction heuristique de cette forme d'écriture, qui permet de trouver des voies pour thématiser les difficultés d'un héritage problématique chez les deuxièmes et troisièmes générations après la Shoah.

Le regard autobiographique que les auteurs portent sur leur expérience juive est inévitablement filtré par les images renvoyées par la société. Dans la troisième partie de notre étude, il sera donc question d'analyser comment la mise en scène de la judéité dans les textes littéraires se situe au croisement de la posture individuelle et du discours social. L'identité juive se configure ainsi entre la norme et la marge, entre le figement imposé par l'extérieur et la posture qui vient de soi.

En particulier, la narration convoque les stéréotypes antisémites, en tant que *doxa* définissant l'identité juive : entre regard sur soi et regard de l'autre, chaque texte semble remettre en question et essayer de réinvestir ces stéréotypes. Les formules figées du discours antisémite servent ainsi souvent de point de départ pour la quête d'une judéité en manque de définition. L'antisémitisme peut devenir paradoxalement le poison dont les écritures de la judéité se nourrissent, pour pouvoir enfin se situer face à celui-ci.

La notion de baptême devient centrale dans cette dynamique selon laquelle les auteurs juifs se confrontent aux attributions du discours social, au nom qui leur est donné par l'extérieur, pour se l'approprier et le resémantiser. La dimension baptismale, tant sur le plan religieux qu'onomastique, interroge la question de l'appartenance à une origine. Elle permet ainsi d'analyser les parcours, toujours singuliers, qui, à partir d'identités extérieures, familiales, littéraires, ou sociales, vont vers une identité conjuguée à la première personne, acceptée parce que faite sienne, du moins en partie.

La mise en scène de la judéité dans les œuvres de Némirovsky, Modiano et Weitzmann est donc analysée dans une dynamique complexe qui engage tour à tour la posture littéraire, le lien personnel avec les origines et les déterminations sociales. Par l'étude de ces œuvres exemplaires, aussi bien que d'autres qui seront sollicitées au fil de notre parcours, cette étude se donne pour objectif de dresser un cadre, partiel mais représentatif, des résonances que les écritures de la judéité captent et amplifient dans le contexte littéraire français pendant près d'un siècle.

Première Partie. L'identité juive à l'œuvre

« le livre reste le vrai lieu juif »¹

Le lien du Juif à la Lettre, qui remonte à la tradition biblique, est central dans la poétique d'Edmond Jabès, dont les textes, et en particulier son *Livre des questions*, sont traversés par l'exil et l'errance, c'est-à-dire les éléments constitutifs d'une identité juive toujours instable. Une relation étroite entre fond et forme se met donc en place et donne lieu à une esthétique originale. Ce lien entre identité juive et écriture est décliné de façon toujours différente et souvent bien plus problématique et dissonante chez d'autres auteurs.

Dans cette thèse nous essayerons de montrer, à travers des cas spécifiques, les rapports multiples que la littérature entretient avec l'identité juive, puis de nous interroger sur la nature de ces rapports. Au fondement de cette étude il y a, nous l'avons dit, la notion de judéité,² qui qualifie le rapport subjectif entretenu avec ses origines juives. Il n'y a pas, par conséquent, une seule façon de vivre – et d'écrire – la judéité : il serait donc nécessaire d'insister sur la multiplicité des judéités et des identités, le concept d'identité n'étant pas non plus à concevoir comme quelque chose de figé, de cloisonné, ni d'enfermant. L'ampleur de significations de ces notions implique à elle seule d'autres problématiques, sur lesquelles nous reviendrons tout au long de notre étude ; nous mettrons certes toujours l'accent sur les variables qu'elle engendre dans les textes littéraires qui seront l'objet de notre analyse, mais nous tenterons aussi de dégager certaines invariants.

Nous nous proposons d'étudier l'œuvre de trois écrivains juifs français dont l'activité littéraire s'étend des années vingt du XX^e siècle jusqu'à nos jours. Il s'agit d'abord d'Irène Némirovsky, née à Kiev en 1903 et arrivée en France en 1919 suite à la Révolution russe, romancière à succès dans l'entre-deux-guerres, morte à Auschwitz en 1942, soit un mois après sa déportation ; puis de Patrick Modiano, né en 1945, qui publie son premier livre en 1968 ; enfin, de Marc Weitzmann, né en 1959 et dont le premier roman paraît en 1996. Nous sommes ainsi confrontés à trois générations d'auteurs, dont les œuvres sont forcément marquées par des enjeux propres à leur époque historique.

Avant d'étudier les liens ténus et en même temps substantiels entre ces trois écrivains, il est nécessaire de cerner les limites de notre champ d'étude. Nous avons utilisé l'expression « écrivains juifs français » : l'association de ces trois termes recèle de nombreuses questions

¹ Edmond Jabès, « L'écrivain est rivé à sa langue », dans *Spécial littérature juive, Tribune Juive Hebdo*, n.300, 29 mars - 4 avril 1974, p. 12-25, p. 15.

² Cf. Albert Memmi, *Portrait d'un juif*, cit., p. 29.

que nous ne manquerons pas d'examiner. Il faut en effet passer en revue de façon préliminaire les différents essais critiques concernant la littérature juive française, son existence et ses formes, ainsi que le rôle d'une éventuelle composante juive dans les textes littéraires. Ensuite, nous précisons les critères retenus dans le choix du *corpus* des textes que nous allons soumettre à notre analyse et les méthodes adoptées dans ce parcours critique.

Chapitre 1. Une littérature juive française ?

1. Une littérature minoritaire

Si le champ des études concernant des écrivains d'origine juive qui écrivent en français est de plus en plus en train de s'enrichir, il n'existe pas encore d'étude canonique qui dresserait un panorama de la littérature juive française. Par contre, dans le contexte d'autres littératures nationales, on peut trouver plus aisément des exemples de ce genre de panorama. Il faut se tourner justement vers la littérature des États-Unis, où l'on a parlé d'école juive au sujet des œuvres de Philip Roth, Saul Bellow, Allen Ginsberg et quelques autres. Rachel Ertel, dans son étude sur le roman juif américain, s'est consacrée à l'étude de cet ensemble très hétéroclite d'écrivains. Au début de son introduction Ertel se pose la question de l'existence d'une « littérature juive – littérature minoritaire – en langue hégémonique »¹ et affirme peu après que « nier l'existence d'une tradition littéraire juive est pour le moins surprenant quand on parle du peuple du Livre. La faire dépendre de l'utilisation d'une langue unique, c'est [...] se méprendre sur la quintessence même de la culture juive ».²

L'essayiste semble donc envisager la possibilité d'étudier la littérature juive en tant que littérature minoritaire ayant son autonomie, quel que soit le contexte national et linguistique dans lequel elle se développe. Cependant, Ertel elle-même souligne la spécificité du contexte américain, qui favorise une approche critique de ce type :

La constitution même de la nation américaine à partir de vagues successives d'immigrants, la multiplicité des groupes culturels et ethniques en son sein, la présence d'un groupe juif important et homogène avec une production littéraire qui couvre près d'un siècle offrent des conditions privilégiées à l'étude d'une littérature minoritaire.³

C'est toujours à Ertel de relever que, à l'opposé du modèle américain, la France laisse beaucoup moins de place aux cultures minoritaires, en raison de son centralisme et de ses

¹ Rachel Ertel, *Le Roman juif américain. Une écriture minoritaire*, Paris, Payot, 1980, p. 9.

² *Ibid.*, p. 11. Ertel revient sur cet argument linguistique dans un article paru dans la revue *Traces* en 1982, cf. Rachel Ertel, « Une littérature minoritaire », dans *Dossier : écriture juive ?*, *Traces*, n. 3, 1982, p. 88-91, p. 89 : « L'un des principaux arguments que l'on oppose à l'existence de ces littératures juives est leur utilisation de langues non juives. C'est une position indéfendable à la lumière de l'histoire juive. Car le peuple juif s'est toujours servi [...] non seulement de ses langues propres [...], mais aussi des langues à grande circulation culturelle et des langues des pays d'insertion »

³ *Ibid.*, p. 12.

politiques pour l'intégration, mais elle ne tire pas de ce raisonnement des conclusions concernant l'existence ou la non-existence d'une littérature juive française minoritaire.⁴

Même en ce qui concerne une littérature juive américaine, certains critiques résistent à l'idée de grouper les écrivains selon un critère ethnique. Dans un numéro spécial du *Magazine littéraire* sur « Les juifs et la littérature », Marc Weitzmann affirme que, pour les romanciers américains, « parler d'«école juive» est une absurdité réductrice ».⁵ Quelques pages plus loin, Alain Finkielkraut ouvre son article par ces phrases : « L'idée d'une école juive dans la littérature me met profondément mal à l'aise. La prétention de l'œuvre littéraire à l'objectivité et à la vérité se trouve déniée lors que l'on définit la littérature par son origine, quelle qu'elle soit, nationale, religieuse ou sexuelle ».⁶ Rachel Ertel est elle-même très consciente des problèmes inhérents à sa démarche : « Il n'est pas question de nier les difficultés que soulève cette prise de position. Car, jusqu'à maintenant, toutes les fois où cette différence était proclamée, elle l'était au détriment de l'intéressé. On ne sait que trop bien l'utilisation qui a été faite de la notion d'«art juif» ».⁷ Le critique veut tout de même déjouer ces arguments et s'engager dans l'étude d'une « spécificité liée à la judéité des auteurs ».⁸ À vrai dire, tant Weitzmann que Finkielkraut finissent par considérer que la judéité des auteurs non seulement les rapproche entre eux, mais leur confère aussi un regard particulier et presque plus perçant sur la réalité américaine qui les entoure.

Même dans le domaine américain, finalement, la question de l'existence d'une littérature juive semble problématique, comme le soulignent Maxime Decout et Nelly Wolf dans leur introduction à un numéro spécial de la revue *Tsafon*, consacré aux « Écrivains juifs de langue française » : « Alors que la littérature juive américaine a suscité des travaux universitaires et journalistiques attestant pour ainsi dire la réalité du phénomène, bon nombre d'écrivains réquisitionnés dans les corpus académiques n'ont pas manqué de manifester leur intention d'en sortir ».⁹

Est-il donc possible de parler de l'existence d'une littérature juive française et de l'étudier dans sa spécificité, comme le fait Rachel Ertel pour le roman juif américain ? En quoi consisterait cette spécificité ? Nous parcourons les principaux ouvrages qui abordent ces questions en tenant compte de leur variété d'angles d'approche Dans un premier temps,

⁴ Cf. à ce sujet Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1996.

⁵ Marc Weitzmann, « Roth, Bellow, Mailer...L'archipel de l'Amérique réfractaire », dans dossier *Les Juifs et la littérature*, *Le Magazine littéraire*, n.474, avril 2008, p. 79.

⁶ Alain Finkielkraut, « "L'écrivain ne décline pas son identité" », dans *Ibid.*, p. 64.

⁷ Rachel Ertel, *Le Roman juif américain*, cit., p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 14

⁹ Maxime Decout et Nelly Wolf (dir.), *Dossier : écrivains juifs de langue française*, dans *Tsafon*, Revue d'études juives du Nord, n. 70, automne 2015 – hiver 2016, p. 13.

il s'agira d'études concernant la littérature française de l'entre-deux-guerres, c'est-à-dire de l'époque à laquelle Irène Némirovsky a écrit la totalité de son œuvre ; dans un second temps, nous examinerons les essais sur la littérature des années qui suivent l'extermination des juifs : cet événement marque inévitablement un tournant tant dans l'Histoire que dans l'histoire littéraire, surtout en ce qui concerne la mise en fiction de l'identité juive. L'œuvre de Patrick Modiano et celle de Marc Weitzmann s'insèrent dans cette longue période de la post-Shoah, malgré de nombreuses différences que nous expliciterons plus tard. Tout au long de ce parcours critique parmi les ouvrages abordant la question d'une littérature juive française, il sera aussi possible d'esquisser les éléments constitutifs des rapports historiques entre littérature et judéité dans la France du XX^e et du XXI^e siècles.

2. L'entre-deux-guerres et la Renaissance juive en littérature

L'Affaire Dreyfus représente un tournant fondamental non seulement pour l'histoire française et pour les lettres françaises, mais aussi pour la question de l'identité juive en France, qui commence à se dire de manière de plus en plus significative en littérature. Comme l'affirme Maxime Decout, l'Affaire « est contemporaine des premières formes d'expression littéraire juives en France à la fin du XIX^e siècle avec Marcel Schwob, Catulle Mendès, Bernard Lazare, Gustave Kahn, puis Spire ».¹⁰ Maurice Samuels fait par ailleurs remonter la naissance d'une littérature juive en France au XIX^e siècle, entre 1830 et 1870, dans son livre *Inventing the Israelite*. Il donne une définition d'une « nineteenth century French Jewish fiction » comme d'une « fiction by and about Jews, published in French »¹¹ et comme d'une « ethnic fiction in French, [...] fiction by a member of a minority group that represents that group's relation to the dominant culture ».¹² Samuels semble donc accepter l'idée d'une littérature juive française, contrairement à de nombreux critiques qui évitent d'une part de caractériser la littérature de manière ethnique, d'autre part, d'en anticiper la naissance avant le XX^e siècle, où la majorité des études sur le sujet la situent historiquement.

¹⁰ Maxime Decout, *Écrire la judéité. Enquête sur un malaise dans la littérature française*, Seyssel, Champ Vallon, 2015, p. 53.

¹¹ Maurice Samuels, *Inventing the Israelite. Jewish Fiction in Nineteenth Century France*, Stanford University Press, 2009, p. 3. Cf. aussi, par les soins du même auteur, l'anthologie des auteurs juifs français du XIX^e siècle, *Les grands auteurs de la littérature juive au XIXe siècle*, Paris, Hermann, 2015 et le tout récent Maurice Samuels, *L'invention de la littérature juive en France*, Paris, Hermann, 2017, qui reprend en français le livre *Inventing the Israelite*. [littérature juive française du XIX^e siècle] ; [fiction écrite par des Juifs sur des Juifs, publiée en français].

¹² *Ibid.*, p. 17 [fiction ethnique en français, fiction écrite par un membre d'un groupe minoritaire qui représente la relation de ce groupe avec la culture minoritaire].

Cependant, ces premiers efforts de traiter les enjeux d'une identité juive française dans une littérature minoritaire émergent (comme n'a de cesse de le souligner Maurice Samuels) au cours d'une période de construction du modèle franco-judaïque, chez des écrivains d'origine juive qui étaient nés citoyens français. Le franco-judaïsme est mis en crise par l'Affaire Dreyfus et la question juive devient plus présente sur la scène littéraire : c'est au tournant du siècle que les mots « juif » et « français » commencent à manifester de manière plus évidente leur rapport trouble, que les auteurs d'origine juive interrogent de plus en plus.

Après l'Affaire Dreyfus, on assiste donc à l'émergence plus retentissante d'une expression juive en littérature. André Spire est l'un des premiers à avoir eu le courage de s'exprimer après l'Affaire, en tant qu'auteur juif, comme il le souligne dans sa préface aux *Poèmes juifs* :

Nos poèmes ne sont [...] pas juifs par le sujet, ils le sont par le sentiment. [...] Peut-être nous saura-t-on gré d'avoir osé exprimer cette qualité particulière de sentiment dès 1905, c'est-à-dire dans un temps où la plupart des littérateurs juifs essayaient de se faire pardonner leur origine en étouffant ce qu'il y avait en eux de plus profond, et peut-être de meilleur, et ne laissant vibrer que la pellicule française qu'avaient posée sur leur cœur quelques années d'études classiques et de papotage parisien.¹³

Cette vague d'écrivains juifs, qui précède la Première Guerre mondiale, acquiert encore plus d'ampleur dans l'entre-deux guerres : on assiste alors à une « renaissance juive » en littérature. La Première Guerre Mondiale a contribué « à renforcer le sentiment d'identité française de la part des Juifs »,¹⁴ selon Nadia Malinovich : autour de cette double identité juive et française s'articulent les œuvres qui fleurissent dans les années Vingt, comme le montrent de nombreuses études critiques, s'interrogeant sur la naissance d'une littérature juive française dans l'entre-deux-guerres.

Parmi ces études littéraires sur des auteurs juifs français de l'entre-deux-guerres, la plus exhaustive est celle de Norman David Thau : *Romans de l'impossible identité. Être Juif en Europe occidentale (1918-1940)*.¹⁵ Dans son introduction, Thau définit son approche critique : « l'objectif est d'analyser, de manière synchronique et *comparatiste* le problème de *l'identité juive* dans des romans d'auteurs *juifs* écrivant en langue française et allemande ». ¹⁶ Comme on

¹³ André Spire, *Poèmes juifs*, édition définitive, Paris, Albin Michel, 1959, p. 24.

¹⁴ Nadia Malinovich, « "Le Réveil Juif" en France des années vingt », dans Maxime Decout et Nelly Wolf (dir.), *Dossier : écrivains juifs de langue française*, cit., p. 19-32, p. 20.

¹⁵ Norman David Thau, *Romans de l'impossible identité. Être Juif en Europe occidentale (1918-1940)*, Berne, Peter Lang, 2001.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1, italiques dans le texte.

peut le voir, Thau esquivé dans cette formulation la question de l'existence d'une littérature juive en langue française ou allemande. Il s'y confronte ensuite, en disant qu'il préfère parler de « littérature judéo-nationale »¹⁷ plutôt que de littérature juive. Thau discute ensuite la thèse de Rachel Ertel, dont il souligne la capacité de prouver l'existence de l'objet d'étude qu'elle s'est donné par l'analyse critique. Cependant il ne se risque pas à parler de l'existence d'une littérature juive française, mais il se borne à un propos sur le nombre assez limité d'écrivains juifs français et sur le peu de renommée à laquelle ils ont eu droit, surtout par rapport au contexte allemand : « Face à la pléthore d'écrivains judéo-allemands, reconnus et étudiés comme tels, la France semble *a priori* singulièrement pauvre, différence quantitative et qualitative dont on essaiera aussi de rendre compte ».¹⁸

C'est dans les conclusions de son étude que Thau se prononce de façon explicite sur l'existence d'une littérature juive française ou judéo-française : « Face à l'importante littérature judéo-allemande, il n'existe pas de littérature judéo-française ».¹⁹ Quelles sont à son avis les raisons de cette inexistence ? Un milieu intellectuel intégrateur, un mythe républicain de l'égalitarisme, paradoxalement renforcé par l'Affaire Dreyfus, un antisémitisme moins virulent, ce qui fait que Blum est élu en 1936. Est-il donc possible d'étudier l'œuvre d'écrivains juifs français, comme le fait Thau avec Lunel, Cohen et Némirovsky, en soulignant cependant l'absence d'une communauté littéraire ? Par quels facteurs ces auteurs sont-ils rapprochés ? En quoi consisterait-elle donc leur judéité ? Peut-être en ce qui en elle fait problème, en ce qui demeure présent après son effacement presque total : « tant que le Juif se sent Juif et qu'il n'existe pas (ne doit exister) de milieu culturel juif, toute solution, si elle est possible, est nécessairement individuelle, *strictement personnelle et donc hautement problématique* : solitude et aporie que les textes mettent plus ou moins dramatiquement en scène ».²⁰

Thau se penche sur les mêmes questions dans un article paru dans un numéro de la revue *Études littéraires* entièrement consacré aux rapports entre littérature et judéité, où il affirme en guise de conclusion : « Globalement, les conditions littéraires (la tradition romanesque), politique (dreyfusisme), sociologique-institutionnelle et idéologique rend(ai)ent impossible une littérature judéo-française ».²¹ Dans cet article, ainsi que dans son livre, Thau

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 2.

¹⁹ *Ibid.*, p. 415.

²⁰ *Ibid.*, p. 426.

²¹ Norman David Thau, « Bonheur du citoyen, malheur de l'écrivain. Pauvreté du roman judéo-français, richesse du roman judéo-allemand dans l'entre-deux-guerres », dans Régine Robin (dir.), *L'ethnicité fictive : judéité et littérature*, *Études littéraires*, vol. 29, n. 3-4, hiver 1997, p. 61-80.

avance l'hypothèse de la naissance d'une littérature juive française dans l'après-guerre, mais il n'en fait pas un objet d'enquête.

Un autre ouvrage de critique littéraire est centré sur les rapports entre littérature et judéité dans l'entre-deux-guerres : il s'agit de *Le Juif dans le roman français. 1933-1948* de Charlotte Wardi.²² Cependant, comme Wardi le précise dans son introduction, elle ne s'intéresse pas à l'auto-perception des écrivains juifs français et à leur façon de mettre en fiction leur judéité (ce qui est l'objet de l'enquête de Thau), mais à la représentation des juifs par des romanciers français qui ne sont pas d'origine juive. Voici ce que Wardi affirme : « Nous nous limiterons à l'examen du *Juif vu par les autres* et ne traiterons pas en détail les œuvres des romanciers français juifs, ceux dont la judéité marque profondément la création littéraire ».²³ Wardi fait allusion à l'existence d'une littérature juive française, qu'elle voit se développer surtout dans l'après-guerre : « Réduite au silence pendant l'holocauste, une littérature juive d'expression française mûrie dans la souffrance jaillira vers les années 50 ».²⁴ Mais il ne s'agit là que d'une référence marginale : ce n'est donc pas dans ce texte que nous allons trouver une tentative définitive de la littérature juive française.

Charlotte Wardi justifie *de facto* par sa démarche l'idée que l'on puisse étudier les auteurs juifs séparément des autres romanciers français et elle renvoie à une étude de Pierre Aubery publiée pour la première fois en 1957 : *Milieux juifs de la France contemporaine à travers leurs écrivains*.²⁵ Les écrivains juifs de la première moitié du siècle y sont étudiés selon une approche sociologique, visant à repérer dans les textes littéraires – romans, poèmes, mais aussi essais – des informations sur les conditions de vie des communautés juives : « Nous avons cherché dans les œuvres des écrivains de langue française qui se réclament de leur origine juive des indications sur leur condition matérielle et morale dans la société contemporaine ».²⁶ Aubery étudie donc des écrivains qui parlent en français de leur judéité, mais les textes littéraires sont lus comme des documents ou des témoignages.

Les écrivains juifs français de l'entre-deux-guerres font l'objet aussi d'études historiques. Les textes littéraires permettent en effet de dégager un point de vue différent sur certaines problématiques de l'histoire française : quelle a été par exemple la réaction des écrivains juifs français, alors habitués à l'égalitarisme républicain, à l'Affaire Dreyfus ? Quels sont les rapports entre la « Renaissance juive » des années 1920 en littérature et l'Affaire

²² Charlotte Wardi, *Le Juif dans le roman français. 1933-1948*, Paris, A.G. Nizet, 1973.

²³ *Ibid.*, p. 21, italiques dans le texte.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Pierre Aubery, *Milieux juifs de la France contemporaine à travers leurs écrivains*, Paris, Plon, 1962.

²⁶ *Ibid.*, p. 376.

Dreyfus ? C'est sur ces sujets que se concentrent Nadia Malinovich et Catherine Fhima dans leurs travaux.

La « Renaissance juive » des années vingt n'est pas véritablement un mouvement, mais un groupement d'« initiatives le plus souvent individuelles »,²⁷ dont « chacun des participants le composant poursuivait le même objectif : représenter la condition juive sous toutes ses facettes dans l'espace public et non exclusivement dans l'espace juif ». Ce réveil d'une conscience identitaire est emblématique d'une réaction paradoxale de certains auteurs juifs, tels André Spire, Edmond Fleg et Albert Cohen, ou même philosémites comme Péguy, à la rupture du franco-judaïsme postrévolutionnaire mise en acte par l'Affaire Dreyfus. Contre toute attente, le discours identitaire qui émerge au début du siècle se situe d'une certaine façon dans une continuité avec ce même franco-judaïsme. Si la littérature devient un moyen d'affirmation identitaire pour les écrivains juifs, cela ne passe pas pour autant par une rupture avec l'universalisme français. Comme le montre Nadia Malinovich, après l'Affaire Dreyfus, il y a chez ces écrivains, et encore davantage chez les Juifs de France en général, une volonté d'être à la fois pleinement français et pleinement juifs :

Ils pouvaient critiquer certains des principes du libéralisme du dix-neuvième siècle, en particulier sa dévalorisation d'une singularité de groupe, mais ils ne pouvaient pas rejeter les valeurs universalistes de 1789. Il leur fallait donc créer une politique identitaire qui légitimerait le particularisme juif tout en affirmant les principes universalistes de citoyenneté.²⁸

Nadia Malinovich situe dans les années 1920 la naissance d'une littérature juive française, à laquelle elle consacre un chapitre de son livre, *Heureux comme un juif en France*.²⁹ Elle affirme :

la première vague d'écrivains qui, dans leurs essais, leurs romans et leurs poèmes, explora des thèmes juifs écrivit dans les années qui précédèrent la Première Guerre mondiale. Ce qui avait été l'innovation de quelques intellectuels dissidents devint, au cours des années 1920, un genre reconnu d'écriture.³⁰

²⁷ Catherine Fhima, « Au cœur de la "renaissance juive" des années 1920 : littérature et judéité », *Archives Juives*, vol. 39, 2006/1, p. 29-45, p. 29.

²⁸ Nadia Malinovich, *Heureux comme un Juif en France. Intégration, Identité, Culture 1900-1932*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 14.

²⁹ *Ibid.*, Chapitre VII, *La littérature juive française, 1920-1932*, p. 185-226.

³⁰ *Ibid.*, p. 185.

L'historienne explique cet essor d'une nouvelle littérature dans le contexte d'un changement qui, au début du vingtième siècle et, suite aux conséquences de l'Affaire Dreyfus, amena les juifs français à repenser leur identité et à rechercher une nouvelle synthèse entre particularisme juif et universalisme français, hors du franco-judaïsme postrévolutionnaire.³¹

Si Malinovich écrit dans un article que « l'éclosion d'une littérature juive moderne, produite par des auteurs juifs, fut une composante majeure du "réveil" des années vingt en France », ³² elle est bien consciente que cette littérature se situe dans un cadre plus vaste : Malinovich n'étudie pas en effet seulement la littérature juive produite par des juifs, tels que Henri Franck, Edmond Fleg, André Spire et Jean-Richard Bloch, mais aussi toute « la fiction autour des thèmes juifs » en général.³³ Elle s'intéresse ainsi par exemple aux œuvres des frères Tharaud, « les plus connus de ces auteurs non-juifs qui traitèrent de thèmes juifs dans l'entre-deux-guerres », ³⁴ pour étudier le brouillage de frontières qui s'y révèle « entre la célébration de la différence ethnique et le renforcement des stéréotypes racistes ».³⁵

La littérature juive française arriverait ainsi à inclure même des écrivains non-juifs : la définition tracée par Malinovich semble en effet relever d'un critère thématique. Wladimir Rabinovitch, dit Rabi, se penche aussi sur la définition de littérature juive dans un essai paru en 1962, qui vise à décrire la condition juive en France de 1791 à l'après-guerre. Il choisit d'en restreindre le domaine :

la notion large englobe dans le terme de littérature juive tout ce que les Juifs de naissance, conscients, demi-Juifs, renégats ou indifférents ont écrit, sans distinction de thème ou d'orientation ; la notion étroite ne retient que les écrivains juifs engagés volontairement dans leur situation de Juifs et conscients d'une responsabilité au sein d'un univers pour lequel ils portent témoignage. C'est cette seconde définition que nous adopterons ici.³⁶

À cette définition étroite de Rabi s'oppose Cuno Charles Lehrmann, dans un autre ouvrage panoramique, qui paraît lui aussi au début des années 1960 : *L'élément juif dans la littérature française*, en deux tomes, dont l'un porte sur la littérature des origines à la Révolution française, l'autre sur la période de la Révolution à nos jours. Lehrmann aurait

³¹ Cf. *Ibid.*, p. 14-15.

³² Nadia Malinovich, « Littérature populaire et romans juifs dans la France des années 1920 », *Archives Juives*, vol. 39, 2006/1, p. 46- 62, p. 46.

³³ *Ibid.*, p. 47.

³⁴ Nadia Malinovich, *Heureux comme un Juif en France*, cit., p. 222.

³⁵ *Ibid.*, p. 226.

³⁶ Wladimir Rabinovitch « Rabi », *Anatomie du judaïsme français*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962, p. 86. Rabi s'occupe de la naissance d'une littérature juive dans les années 1910 dans le chapitre 5, de la Renaissance juive dans le chapitre 6 et de la littérature juive de l'après-guerre dans le chapitre 14.

l'ambition de répertoire, comme l'indique son titre, tout élément juif dans la littérature française, y compris les ascendances bibliques. C'est pour cela que, s'il se rallie à l'idée de la naissance d'une littérature juive française après l'Affaire Dreyfus, il y fait rentrer aussi des écrivains non-juifs : « Cette crise a eu pour conséquence la formation d'une littérature juive en langue française qui ne fut pas seulement l'œuvre d'écrivains juifs ».³⁷

Cependant, ni ces approches panoramiques, que leur choix définitoire soit large ou étroit, ni l'approche thématique de Malinovich ne prennent en compte les choix formels des différents écrivains, leur coïncidence ou leur distinction, dans leur étude de la littérature juive française.

Une autre historienne, Catherine Fhima, s'occupe de cette littérature dans un article paru dans la revue *Archives juives*, où elle souligne le foisonnement de romans à thème juif qui caractérise les années 1920 : « La "renaissance juive" dans les années 1920, que les contemporains ont ainsi identifiée face à la profusion inédite des œuvres artistiques paraissant sur le devant de la scène sous le label affirmé d'"œuvres juives", est un phénomène avéré ».³⁸

Cependant Catherine Fhima souligne le problème définitoire qui est au centre de cette « Renaissance juive », c'est-à-dire le critère thématique du rassemblement des œuvres littéraires, utilisé par la majorité des critiques de l'époque :

En décidant du seul critère « d'œuvres traitant de sujets juifs » pour représenter la nouvelle littérature, les écrivains juifs avaient omis de se poser la question de la différence de sens que revêtaient les publications des uns et des autres, parce qu'ils avaient à cœur de dépasser les délimitations ethniques par trop essentialistes et, sans doute aussi, parce que, confusément, l'intérêt des auteurs non juifs pour la condition juive venait consolider leur sentiment du bien-fondé de leur quête d'une nouvelle représentation des Juifs. À l'évidence, nulle recherche identitaire de cette nature chez les auteurs non juifs auxquels, en revanche, l'étiquette de « filon juif » convenait idéalement.³⁹

Le critère thématique convient aux écrivains non-juifs, qui inscrivent ainsi leur œuvre dans un filon à la mode, alors que les écrivains juifs ne se rendent pas compte des différents enjeux qui se mêlent sous une même étiquette, au risque de plusieurs ambiguïtés, comme nous le verrons pour l'œuvre d'Irène Némirovsky, dont le premier roman, *David Golder*, est publié en 1929.

³⁷ Cuno Charles Lehrmann, *L'élément juif dans la littérature française*, Tome I : *Des origines à la Révolution* ; Tome II, *De la Révolution à nos jours*, Paris, Albin Michel, « Présences du Judaïsme », 1960 et 1961, p. 27, Tome I.

³⁸ Catherine Fhima, « Au cœur de la "renaissance juive" des années 1920 : littérature et judéité », cit., p. 29.

³⁹ *Ibid.*, p. 40-41.

Fhima semble finalement plutôt réticente à parler de la naissance d'une littérature juive française, parce que il n'y aurait pas, même à l'intérieur des œuvres des seuls auteurs juifs, une homologie d'ordre esthétique, ce qui est une *condicio sine qua non* pour parler d'un courant ou d'une école littéraires : « la "renaissance littéraire juive" ne vise pas à construire un "courant littéraire" en soi, parce que le travail sur la forme n'est pas considéré comme point nodal de l'expression de la condition juive ». ⁴⁰ Il vaudrait donc mieux, selon l'historienne, parler d'« *écritures juives* » ⁴¹ plutôt que de littérature juive française constituée en tant que mouvement unitaire. Si on a parlé d'un réveil juif, c'est au sens large qu'il faut entendre cette expression, qui ne concerne pas seulement le domaine littéraire, mais plus généralement une nouvelle recherche identitaire, qui a eu des échos dans la presse juive et non juive pour ses implications culturelles, sociales, historiques et politiques.

3. Après la Deuxième Guerre mondiale : les écrivains juifs français face au génocide

Le génocide et la naissance en 1948 de l'État d'Israël marquent le début d'une nouvelle phase de l'histoire juive : cela n'est pas sans conséquences pour la perception que les juifs ont de leur propre identité et pour leur façon de la mettre en scène, tant sur le plan social que sur le plan littéraire. Le questionnement sur le génocide et sur l'identité juive connaît plusieurs phases dans l'après-guerre : l'influence de ces changements dans l'élaboration mémorielle et identitaire agit sur la production littéraire, qui change, elle aussi, au gré des époques. Cependant, les études littéraires concernant les œuvres d'auteurs juifs publiées dans l'après-guerre ne font pas de partages très nets dans leurs choix du *corpus* à étudier et quand elles les font, elles ne s'accordent pas toutes sur les mêmes critères : c'est pourquoi nous allons analyser les ouvrages critiques portant sur l'après-guerre dans un seul volet, même si nous essayerons de souligner les différences entre les époques concernées par ces études.

Anny Dayan-Rosenman, tout en ayant consacré une grande partie de ses recherches à la littérature de la Shoah, dans une perspective qui n'est pas uniquement française, ⁴² s'est concentrée dans certains travaux sur les spécificités de la littérature juive française de l'après-guerre. Dans un article paru en 2009, elle situe en effet la véritable naissance d'une littérature juive française dans la période qui suit le génocide :

⁴⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁴¹ *Ibid.*, italiques dans le texte.

⁴² Cf. par exemple Anny Dayan Rosenman, *Les Alphabets de la Shoah : survivre, témoigner, écrire*, Paris, CNRS Éditions, 2013. L'une des premières études publiées concernant la littérature liée au génocide est celle de Charlotte Wardi : Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, PUF, 1986.

S'il y a de façon évidente de très grands écrivains juifs de langue française dès la fin du XIX^e siècle et tout au long du XX^e siècle, c'est à partir des années cinquante que s'opère une sorte de cristallisation identitaire sur l'écriture et que cette production prend une ampleur, une dimension sociologiquement signifiante et un rayonnement incontestable.⁴³

Dayan-Rosenman s'interroge sur la définition d'une littérature juive ou des littératures juives : si elles occupaient véritablement une place particulière à l'intérieur des littératures nationales, quelle serait cette place ? L'auteur refuse le critère linguistique, qui, après la disparition de la littérature en yiddish suite au génocide, réduirait la littérature juive à celle écrite en hébreu en Israël, aussi bien que le critère thématique, « dessinant une littérature à la Chagall ».⁴⁴ Après avoir écarté ces deux options, elle en arrive à son hypothèse : « Ou encore, et c'est ici mon propos, ne faudrait-il pas aborder cette interrogation en fonction de certaines inflexions et certains choix de l'écriture, travaillée par l'exil, par l'absence, par les exigences de la mémoire, par la question taraudante de l'identité, par le croisement ou la superposition de multiples langues ».⁴⁵

La littérature juive trouverait donc sa spécificité dans des choix thématiques et stylistiques qui lui sont propres et qui s'allient pour répondre à des questions touchant en particulier les écrivains juifs : « ce sont souvent des questions d'appartenances multiples, d'identités plurielles, questions qui sont bien celles de notre modernité, même si elles sont dans leur cas, portées à un degré d'intensité extrême ».⁴⁶ Ces questions concernent surtout l'Histoire abordée sous l'angle des différentes histoires individuelles, parce que rien que dans les écritures minoritaires, selon l'auteur, on peut trouver cette coïncidence entre individu et collectivité : « ils interrogent la manière dont s'écrit l'Histoire au XX^e siècle et en particulier l'histoire des minorités, si souvent passées dans les pertes et profits de la grande Histoire ».⁴⁷

Les écrivains juifs s'engageraient ainsi dans une mise en question de l'Histoire, par le biais surtout de la réflexion sur le génocide, qui est commune à tous les écrivains de la seconde moitié du XX^e siècle, mais ils le feraient avec un regard qui leur est propre et qui pousse à l'extrême certaines tendances thématiques et formelles.

⁴³ Anny Dayan Rosenman, *Écrivains juifs de langue française : une écriture nouée à l'histoire*, dans *Les Intellectuels français et Israël*, collectif sous la direction de Denis Charbit, Paris, Les Éditions de l'éclat, 2009, p. 65-80, p. 66.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p.68.

⁴⁷ *Ibid.*

Les écrivains juifs eux-mêmes ne cessent pas, dans l'après-guerre, de se poser la question de l'existence d'une littérature juive française : elle est en effet centrale dans une redéfinition historique et identitaire des juifs de France. En particulier, le prix Goncourt attribué en 1955 à Roger Ikor pour le roman *Les Eaux mêlées* et en 1959 à André Schwarz Bart pour *Le Dernier des Justes*, avec les polémiques qui s'ensuivirent dans la communauté juive concernant la vision de la judéité qui était présentée dans ces romans,⁴⁸ éveillèrent le débat. Les réponses des écrivains varient beaucoup entre elles, ce qui contribue à rendre encore plus complexe le cadre définitoire. Tout cela émerge dans deux enquêtes menées par des revues communautaires, telles que *Les Nouveaux Cahiers* ou *Tribune Juive Hebdo*.⁴⁹

De nombreuses distinctions problématiques se manifestent dans ces deux débats collectifs, comme celle entre « littérature juive écrite en France en français » et « littérature française à thème juif », ou celle entre « écrivains français d'origine juive » ou « écrivains juifs de nationalité française ». Les tentatives de définitions varient entre les plus ouvertes et les plus restrictives, comme celle qu'Anna Langfus⁵⁰ propose dans la table ronde dont relatent *Les Nouveaux Cahiers* : elle pense non seulement que la littérature juive devrait être écrite dans une langue juive, comme le dit Albert Memmi, mais aussi qu'elle devrait être traversée par un élan religieux. Au contraire, Piotr Rawicz⁵¹ fait entrer dans la littérature juive tous les écrivains juifs, quelle que soit leur langue, y compris les cas limites de juifs ayant renié totalement leur judaïsme, comme Simone Weil : « le refus du judaïsme ou la fuite devant le judaïsme a été un phénomène très juif. En effet pour fuir le judaïsme il faut tout d'abord être juif ». ⁵² On voit bien dans ces deux propos opposés comment la définition de la littérature juive se mêle toujours de façon inextricable à la définition de la judéité elle-même, qui peut varier très fortement d'un écrivain à l'autre, d'un juif à l'autre.

Albert Memmi, qui intervient dans les deux débats, tout en niant l'idée de l'existence d'une littérature juive hors d'une langue juive, arrive à repérer dans toute œuvre écrite par un

⁴⁸ Cf. sur *Le Dernier des Justes*, le premier livre de fiction sur la Shoah qui eut un grand succès en France, 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, Revue d'Histoire de la Shoah*, n. 176, septembre-décembre 2002, p. 68-96. Cf. aussi sur Ikor et Schwarz-Bart (et sur Romain Gary, lui aussi romancier juif ayant obtenu le Goncourt) Cuno Charles Lehrmann, *L'élément juif dans la littérature française*, cit., Tome II, cap. XXIV, « Trois prix Goncourt : (Gary, Ikor, Schwarz-Bart) ».

⁴⁹ *Qu'est-ce que la littérature juive ?* Dossier dans *Les Nouveaux Cahiers*, 1965, n. 2, p. 21-39 ; *Spécial littérature juive, Tribune Juive Hebdo*, cit.

⁵⁰ Anna Langfus, prix Goncourt en 1962 pour *Les Bagages de sable*, paru chez Gallimard, inaugure avec la pièce *Les Lépreux* le théâtre français de la Shoah, comme le montre bien l'ouvrage de Jean-Paul Dufiet, *Le Premier théâtre de la Shoah*, Trento, Forum, 2012. L'étude présente aussi l'édition, l'analyse et le commentaire de la pièce d'Anna Langfus.

⁵¹ Piotr Rawicz est l'auteur de *Le sang du ciel* (1961), l'un des premiers textes de fiction prenant en compte la Shoah. Sur cet auteur voir Anny Dayan Rosenman & Fransiska Louwagie (dir.), *Un ciel de sang et de cendres. Piotr Rawicz et la solitude du témoin*, Kimé, « Entre Histoire et Mémoire », 2013.

⁵² *Qu'est-ce que la littérature juive ?*, cit., p. 30.

écrivain juif l'expression d'une condition sociale spécifique, qui est souvent une condition de malheur. Edmond Jabès préfère parler d'un apport juif à la littérature française plutôt que d'une littérature juive française, mais, par rapport à Memmi, il semble voir dans cet apport une composante plus positive :

L'apport profond juif dans toutes les littératures est, à mon sens, principalement dans cette question errante, toujours dérangeante, toujours en suspens dont se nourrit le judaïsme et que le penseur juif épouse : il est dans cette « difficile liberté » du juif qui - est-ce paradoxe ? - ne se sent vraiment libre que dans le livre couvert de ses traces, comme si les mots de son errance lui restituaient, en le poussant à s'affirmer à travers elle, une liberté dont la plus haute expression est, peut-être, cette écriture avide, attendue et différée, de la liberté ; il est dans cette parole insatiable, tourmentée, subversive, qui se remettant sans cesse en question dans sa dure volonté tendue vers un devenir qui la fascine et l'isole ; mais qui, cependant, est marquée par un passé qui l'habite et à travers lequel elle se définit dans l'épreuve.⁵³

Jabès exprime la persistance dans la judéité de certaines « figures culturelles », telles que l'errance, la quête, l'enracinement dans le passé et la projection messianique dans l'avenir, qui pourraient avoir un rôle d'invariantes dans l'écriture juive.

Dans ce débat sur la littérature juive française, qui prend de plus en plus d'ampleur à partir des années 1960, s'insère aussi le petit ouvrage de Ralph Feigelson, *Écrivains juifs de langue française*,⁵⁴ paru en 1960. Il s'agit moins d'une analyse littéraire très approfondie que d'un catalogue des textes publiés par les auteurs juifs français à partir du début du XX^e siècle. Feigelson se concentre assez longuement sur la pertinence de la notion de littérature juive française pour définir ce *corpus* de textes. Il en conclut que « les œuvres qu'on peut appeler juives dans la littérature française sont extrêmement diverses et leurs auteurs ne forment pas une école, ni même une tradition ; ils sont des moments occasionnels des lettres françaises ».⁵⁵ Cependant, il souligne la « permanence du fait juif »⁵⁶ en tant que facteur unitaire présent dans toutes ces écritures, mais sans pousser plus loin son analyse de ce « fait juif » et de ses composantes littéraires.

L'étude de Clara Lévy est la plus exhaustive concernant la littérature juive française dans l'après-guerre et relève d'une approche sociologique. L'auteur se concentre sur un *corpus*

⁵³ Edmond Jabès, « L'écrivain est rivé à sa langue », cit. La pensée de Jabès dans ce paragraphe fait écho à celle du philosophe Emmanuel Levinas et en particulier à son essai, cité entre les lignes, *Difficile liberté*, mais aussi à celle de Jacques Derrida ou de Maurice Blanchot.

⁵⁴ Ralph Feigelson, *Écrivains juifs de langue française*, Paris, Grassin, 1960.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 7.

de textes littéraires d'auteurs juifs publiés entre 1945 et 1980 pour y étudier le lien entre fait littéraire et fait social, entre écriture et judéité. Avant de se consacrer dans des parties monographiques aux œuvres de Georges Perec, de Romain Gary, d'Albert Memmi, d'Albert Cohen et d'Edmond Jabès, elle trace un panorama général des problématiques liées à l'écriture juive et se pose la question de l'existence d'une littérature juive française.

Dans son introduction Clara Lévy tient à signaler, comme le fait Rachel Ertel au tout début de son étude sur le roman juif américain, les risques qu'elle assume en choisissant de constituer « un corpus littéraire à partir d'un critère ethnico-religieux, qui pourrait, au pire, fonctionner comme un critère racial, voir raciste ».⁵⁷ Si Ertel justifiait son choix en revendiquant l'existence d'une littérature juive minoritaire à l'intérieur du cadre de la littérature des États-Unis, Lévy souligne qu'une telle délimitation est impossible dans le contexte français : « Les écrivains juifs français ne peuvent se prévaloir, à la différence des écrivains juifs américains, d'une organisation littéraire commune du fait de la relative faiblesse des instances communautaires ».⁵⁸ Au niveau social, le *melting-pot* est en effet bien différent du « modèle français d'intégration nationale ».⁵⁹ Pour ces raisons d'ordre sociologique, Clara Lévy affirme la non-existence d'une littérature juive française autonome : « les écrivains juifs de langue française contemporains ne forment donc, de quelque manière que ce soit, ni une école, un mouvement, ni une littérature spécifiques ».⁶⁰

Comment justifier alors le choix d'isoler les écrivains juifs à l'intérieur de la littérature française et de les étudier séparément ? Selon Clara Lévy il existe un rapport particulier entre littérature et judéité qui permet de relier des écrivains par ailleurs très différents entre eux. Selon la sociologue, il y aurait en effet des affinités thématiques (insistance sur la mémoire du passé et sur la solitude de l'individu, tendance à la critique de la société), mais aussi stylistiques qui permettraient de reconnaître la marque de la judéité dans certains textes littéraires.

Il faut préciser cependant que ce n'est pas un hasard si Clara Lévy choisit d'étudier un *corpus* de textes littéraires antérieurs à 1980. Le panorama sociologique est en transformation et on assiste à un renouveau identitaire et à une affirmation communautaire des juifs qui s'insère, surtout à partir des années 1980, dans une réaction plus générale de tout groupe social particulier face à l'avancée de la mondialisation.⁶¹

⁵⁷ Clara Levy, *Écritures de l'identité : les écrivains juifs après la Shoah*, Paris, PUF, 1998, p. 10.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 132.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁶¹ Selon certains sociologues de la condition juive, cela pourrait se traduire aussi, surtout à partir des années 2000, suite à une recrudescence de l'antisémitisme en France, dans un enfermement communautaire : « Les expressions récentes des identités collectives dans l'espace public, constatées et volontiers célébrées par la formule de « retour des tribus », risquent de caractériser les juifs au même titre que tous les groupes qui

Pour les juifs de France les premières manifestations cette mutation sociologique remontent déjà aux années 1950, avec la vague d'immigration sépharade, qui suit le départ forcé des juifs d'Égypte en 1956 et surtout le début de la décolonisation au Maghreb et la guerre d'Algérie.⁶² C'est surtout à la fin des années soixante que commence à se produire une mutation dans l'auto-perception identitaire : « la guerre des Six-Jours [...] ouvre une époque nouvelle ».⁶³ En 1967, lors de cette guerre et des déclarations anti-Israël de De Gaulle,⁶⁴ on assiste à un réveil de conscience de soi de la part des juifs de France, qui ne s'étaient paradoxalement pas démarqués après la guerre d'un paradigme identitaire de type assimilationniste,⁶⁵ suivant le modèle du discours sartrien des *Réflexions sur la question juive*.⁶⁶ La parution de *La Place de l'étoile*, premier roman de Patrick Modiano, en 1968 – et sa polémique intrinsèque avec le texte de Sartre – se situe dans ce contexte de redéfinition identitaire.

Ce renouveau identitaire passe surtout par l'émergence de la mémoire du génocide. En effet, à partir de la fin des années 1970 une mémoire collective de la Shoah commence à s'établir, après une phase de latence de l'inconscient collectif français qui a été étudiée par Henry Rouso et par Annette Wieviorka.⁶⁷ La sortie en 1985 du film *Shoah* de Claude Lanzmann⁶⁸ consacre non seulement ce nouveau mot, qui n'avait pas été utilisé auparavant, pour parler du génocide, mais marque aussi ce renouveau du discours mémoriel.⁶⁹

constituent la population nationale, parce que la société toute entière, sous l'effet des revendications particulières, évolue dans ce sens » : Dominique Schnapper, Chantal Bordes-Benayoun, Freddy Raphaël, *La condition juive en France. La tentation de l'entre-soi*, Paris, PUF, « Le Lien social », 2009, p. 81.

⁶² Cf. Anne Grynberg, « Après la tourmente », et Michel Abitbol, « La Cinquième République et l'accueil des Juifs d'Afrique du Nord », dans Jean-Jacques Becker et Annette Wieviorka (dir.), *Les Juifs de France. De la Révolution française à nos jours*, Paris, Liana Levi, 1998, p. 249-327.

⁶³ Annette Wieviorka, « Vers une communauté ? Les Juifs de France depuis la guerre des Six-Jours », dans *Ibid.*, p. 363-405, p. 368.

⁶⁴ Cf. par exemple, Pierre Birnbaum, *Destins juifs. De la Révolution française à Carpentras*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 220.

⁶⁵ Cf. Henry Rouso, « Le “syndrome de Vichy” : la justice, la mémoire et l'histoire », dans Jean-Jacques Becker et Annette Wieviorka (dir.), *Les Juifs de France*, cit., p.400-402, p. 400 : « Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, malgré le profond traumatisme engendré par les persécutions raciales menées par les nazis et par Vichy, les Juifs de France, dans leur grande majorité, n'ont pas pu ou n'ont pas souhaité revendiquer un statut à part, parmi toutes les autres victimes de l'Occupation. Leur préoccupation d'alors était plutôt de réintégrer la communauté nationale dont ils avaient été exclus ».

⁶⁶ Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, 1954.

⁶⁷ Cf. Henry Rouso, *Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1987 ; Annette Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992. Cf. aussi, sur la mémoire juive en France, Pierre Nora, « Mémoire et identité juives dans la France contemporaine », *Le Débat*, n. 131, 2004/4, p. 20-34.

⁶⁸ Cf. Claude Lanzmann, *Shoah*, Paris, Fayard 1985, texte intégral du film, paroles et sous-titres, avec une préface de Simone de Beauvoir.

⁶⁹ Cf. par exemple sur le problème du « devoir de mémoire » et de ses dérivés, Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995 ; Pierre Vidal-Naquet, *Les Juifs, la mémoire et le présent*, Paris, Seuil, 1995 [1981] ; Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, « Points », 2003 [2000].

Ces changements d'ordre historico-sociologique produisent par ailleurs des conséquences sur les textes littéraires et sur leur façon de traiter de l'identité juive. À partir des années 1970, on assiste ainsi à la parution de beaucoup de textes concernant la Shoah : il ne s'agit pas seulement des témoignages tardifs de certains rescapés des camps, mais aussi des écrits d'enfants cachés, comme Perec, et de ceux des générations de l'après-génocide, dont font partie Modiano et Weitzmann.

Certains critiques se sont donc demandés si l'on pouvait situer la naissance d'une littérature juive française contemporaine aux alentours des années 1970 et 1980, suite à ces mutations historico-sociologiques. Voici ce qu'affirme Anny Dayan Rosenman en 1998 :

La démarche de *retour à soi*, l'affirmation de plus en plus marquée d'une identité spécifique, le réveil affirmé d'une mémoire de groupe qui se construit parfois en opposition avec la mémoire nationale [...] auraient pu amorcer une démarche de repli et de séparation, opérer une coupure entre la nation et le groupe, entre une mémoire minoritaire et une mémoire majoritaire.

Or, [...] il semble que nous assistons à la prise en compte de cette mémoire, à son intégration dans la mémoire nationale et à l'intégration des problématiques qui en découlent dans le champ de la culture française.⁷⁰

Le renouveau identitaire qui concerne la position des Juifs dans la société n'agit donc pas, selon le critique, dans le sens d'un renfermement communautaire, ce qui pourrait donner lieu à un positionnement autonome de la littérature juive au sein du champ culturel français. Dans son essai, Dayan Rosenman ne se prononce pas sur l'existence d'une littérature juive française, mais propose plutôt une analyse des textes qui ne les enferme pas dans une définition préalable :

Il ne s'agit pas ici de nous confronter à une question longuement débattue, en nous demandant ce qu'est un écrivain juif, s'il existe ou non une littérature juive et qui il conviendrait d'y classer. Problème de définition qui s'est souvent révélé stérile tant il contenait de paramètres incertains et arbitraires. Il s'agit plutôt, à partir d'un corpus constitué par les œuvres de ceux qui, dès la fin des années 60, s'affirment ouvertement et répétitivement comme tels, de nous demander quelles sont les modalités de cette affirmation, quels sont les vecteurs qui la portent, quel est l'imaginaire qui la sous-tend, ce qui est en débat dans cette écriture, et quel est alors le statut de l'écrivain confronté à des enjeux inédits, au confluent de la démarche individuelle et de la démarche de groupe, lui qui tente d'articuler ce que l'écriture a d'irréductiblement individuel au statut de porte-mémoire

⁷⁰ Anny Dayan-Rosenman, *Mémoire, écriture, identité minoritaire*, dans Jean-Jacques Becker et Annette Wieviorka (dir.), *Les Juifs de France*, cit., p. 329-362, p. 356.

qu'il assume et que parfois il revendique. Cette écriture [...] a une dimension emblématique et témoigne d'un désir d'affirmation, d'inscription, de filiation.⁷¹

Les écrivains d'origine juive pourraient ainsi s'insérer dans les tendances majeures de la littérature française après 1980, une littérature qui se redonne des objets tels que l'Histoire, les origines, l'individu, sans cependant cesser de les mettre en cause.⁷² La production de ces écrivains qui mettent en question la judéité ne constituerait donc pas un courant littéraire à part : elle serait plutôt porteuse d'un point de vue différent sur les enjeux de son époque.

Annelies Schulte-Nordholt, dans son essai sur Georges Perec, Patrick Modiano et Henri Raczymow, centré sur la mémoire littéraire de la Shoah par la génération d'après, s'est également penchée sur le problème de l'existence d'une littérature juive française contemporaine, dans la section « La nouvelle littérature juive des années 80-90 » de son introduction.⁷³ Schulte-Nordholt met en évidence le renouveau identitaire et le foisonnement culturel juif qui se manifesta surtout à partir des années 1980, en parallèle avec la naissance de la littérature de l'après-Shoah qui fait l'objet de son étude :

L'émergence des nouvelles générations, à partir de la seconde moitié des années 70, va de pair avec un important renouveau culturel et littéraire juif. Renouveau à la fois religieux et laïc. Bon nombre de jeunes Juifs, le plus souvent élevés sans beaucoup d'attaches avec le judaïsme, s'initient aux langues juives et aux grands textes de la tradition [...]. Pour la plupart d'entre eux cependant, ce retour aux sources est intellectuel et culturel plutôt que religieux. [...] Ce renouveau des études religieuses n'est en fait qu'un aspect d'une effervescence qui se manifeste dans tous les secteurs de la culture juive : histoire, essai, cinéma, mais surtout littérature.⁷⁴

Cette effervescence culturelle se produit aussi dans le domaine littéraire, avec une multiplication de parutions d'œuvres écrites en français par des auteurs juifs :

les années 80 connurent un foisonnement littéraire sans précédent. En l'espace de quelques années, parut une multitude de romans à thématique juive, venant de jeunes auteurs inconnus pour la plupart, nés pendant ou juste après la guerre, tant ashkénazes que séfarades. Foisonnement tel qu'on parla, un peu facilement, à un moment, d'un « roman juif français », ou même d'une

⁷¹ *Ibid.*, p. 335.

⁷² Cf. sur ces questions Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008. Nous allons interroger ces hypothèses au cours de cette étude, par notre analyse des œuvres de Patrick Modiano et de Marc Weitzmann et par des références à d'autres textes de la période de l'extrême contemporain.

⁷³ Annelies Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam-New York, Rodopi, « Faux titre », 2008, p. 39-44.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 39.

« École française du roman juif », en faisant le parallèle avec le roman juif américain des années 60-70. Parallèle un peu rapide car cette nouvelle littérature juive ne formait nullement un ensemble homogène.⁷⁵

Face à ce foisonnement éditorial il serait cependant hasardeux selon Schulte-Nordholt de parler d'une littérature juive française, vue l'absence d'homogénéité à l'intérieur des textes publiés. Le renouvellement identitaire juif n'est pas au centre de tous les textes et souvent certains auteurs ne font paraître qu'une seule œuvre : « cette thématique de l'identité juive retrouvée s'est avérée assez limitée et donc vite épuisée pour la plupart de ces écrivains ». ⁷⁶

Le critique américain Thomas Nolden a concentré lui aussi son attention sur la littérature juive française contemporaine dans son livre *In Lieu of Memory. Contemporary Jewish Writing in France*. Son étude prend en considération des auteurs nés après-guerre et qui commencent à écrire aux alentours des années 1980. Nolden situe dans ces années la naissance d'une jeune littérature juive, qu'il relie à différents facteurs, tant socio-historiques et culturels qu'esthétiques qui affectent le judaïsme français, la France elle-même et sa littérature :

Contemporary Jewish writing responded historically, culturally, politically and aesthetically to developments in the French society out of which it emerged : historically to the dismantling of the Vichy syndrome and to the aftermath of decolonization ; culturally, to French society's turn away from Jacobin uniformism ; politically, to the demise of the ideological imperative of the student movement ; and aesthetically to the exhaustion of littérature engagée [...] or the nouveau roman [...]. The rich agenda of jeune littérature juive [...], whose beginnings date back to the late 1970s and which gained immense momentum in the 1980s and 1990s, also takes the form of a reassessment of changes and movements within modern Jewish life. It participates critically in the discourses both of France's Jewish communities as they have been shaped by complex demographic, religious, and cultural shifts and of the French nation at large.⁷⁷

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 42-43.

⁷⁷ Thomas Nolden, *In Lieu of Memory. Contemporary Jewish Writing in France*, Syracuse University Press, 2006, p. XII. [La réaction de l'écriture juive contemporaine aux développements de la société française de laquelle elle a émergé fut historique, culturelle, politique et esthétique : réaction historique au démantèlement du syndrome de Vichy et aux suites de la décolonisation ; réaction culturelle à l'éloignement, de la part de la société française, de l'uniformisation jacobine ; réaction politique, à la disparition de l'impératif idéologique du mouvement étudiant ; et réaction esthétique à l'épuisement de la littérature engagée et du Nouveau Roman. Le riche programme de la jeune littérature juive, dont les commencements remontent à la fin des années 1970, et qui a connu un essor considérable dans les années 1980 et 1990, prend la forme aussi d'un réexamen des changements et des déplacements à l'intérieur de la vie juive moderne. Cela participe au débat critique tant sur les communautés juives françaises et sur la forme qu'elles ont acquise face aux complexes changements démographiques, religieux et culturels, que sur la nation française en général].

Dans un article consacré à la littérature juive française, paru dans un volume collectif sur les écritures juives européennes contemporaines, Thomas Nolden revient sur la définition de cette nouvelle littérature juive française, qu'il identifie aussi avec la « littérature des générations d'après », ⁷⁸ comme s'il s'agissait d'un synonyme. La réflexion littéraire sur la Shoah par les enfants de survivants (et par les survivants-enfants) fait cependant de plus en plus l'objet d'études spécifiques, visant à cerner les enjeux de ces écritures, en relation avec la littérature de témoignage. ⁷⁹

Thomas Nolden réunit ainsi sous l'étiquette de littérature juive française contemporaine des textes de nature très différente. Il consacre aussi un chapitre de son livre aux écrivains d'origine sépharade, qui publient de nombreux textes au début des années 1980 et qui semblent réunis par des spécificités communes, comme le montre aussi Henri Raczymow :

voici qui surgit, à la fin des années 70, une autre nouvelle génération, celle des jeunes écrivains sépharades originaires du Maghreb. Leurs livres paraissent en même temps (1979, 1980), ils ont le même âge, la même expérience d'une enfance entre le souk et la plage [...], celle aussi d'un exil difficile en France. Ils écrivent tous un premier roman. ⁸⁰

Ces écrivains judéo-maghrébins font l'objet d'une étude de Guy Dugas, qui met justement en relief la spécificité de ces écritures souvent produites par des auteurs récemment immigrés en France. ⁸¹ C'est justement autour de cet exil souvent forcé du Maghreb postcolonial que ces écritures tournent : ce thème central contribue à les différencier d'autres écritures juives contemporaines. Ewa Tartakowsky souligne justement que « si les auteurs d'origine judéo-maghrébine partagent, dans l'ensemble, les propriétés sociales du groupe d'écrivains métropolitains, l'exil reste pour eux un élément structurant et commun » et remarque le « rôle déterminant de l'exil dans l'entrée de ces auteurs dans le champ littéraire ». ⁸²

⁷⁸ Thomas Nolden « À la recherche du Judaïsme perdu : Contemporary Jewish Writing in France », dans Vivian Liska and Thomas Nolden (dir.), *Contemporary Jewish writing in Europe. A guide*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2008, p. 118-138, p. 119.

⁷⁹ Cf. Annelies Schulte Nordholt (dir.), *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui. Enfants de survivants et survivants-enfants*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2008 ; Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.

⁸⁰ Henri Raczymow, « Aujourd'hui, le roman juif ? », dans *Dossier : écriture juive ?*, *Traces*, cit., p. 71-78, p. 73-74.

⁸¹ Cf. Guy Dugas, *La littérature judéo-maghrébine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1990.

⁸² Ewa Tartakowsky, « Entre mémoire et histoire. Écrivains d'origine judéo-maghrébine en France. Une approche sociologique », dans Maxime Decout et Nelly Wolf (dir.), *Dossier : écrivains juifs de langue française*, cit., p. 61-81, p. 63. Cf. également Ewa Tartakowsky, *Les Juifs et le Maghreb. Fonctions sociales d'une littérature d'exil*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, « Migrations », 2016.

Henri Raczymow, relevait en 1982 le problème que présente toute étude panoramique des écritures juives françaises : « le gênant [...], dès qu’il s’agit de questionner ce thème : “la littérature juive d’expression française”, c’est que nous en sommes réduits bientôt à ne faire que citer des titres, des auteurs, à dresser des listes ». ⁸³ Selon Raczymow, il faudrait peut-être plutôt que dresser un répertoire bibliographique, s’interroger sur les spécificités de ces écritures dans le panorama français, et analyser de manière approfondie leurs thèmes et leurs formes : « Y a-t-il un langage, une rhétorique, un maniement lexical, une rythmique qui puissent être tenus pour spécifiquement juifs, fut-ce en langue non juive ? Cela reste à établir ». ⁸⁴

Dans un entretien récent Raczymow a remis en question ses anciennes théories : « je suis revenu sur mes positions des années 1980 quand, au sein de la revue *Traces*, j’imaginai qu’allait naître une littérature juive en langue française. C’était la profusion des livres “juifs” qui se publiaient alors qui me le faisait croire ». ⁸⁵ Cependant, le problème de ce qui ferait d’un livre un « livre juif » demeure. Si certains écrivains, comme Raczymow, revendiquent le fait de n’être pas assignables à une identité problématique, il n’en reste pas moins que la judéité occupe une place dans leur œuvre, une place qu’il faudrait essayer de cerner.

En quoi consisterait-il la marque de la judéité ? Serait-elle seulement thématique ou aussi stylistique ? Comment la judéité agirait-elle dans le texte littéraire ? Y-a-t-il donc une spécificité de l’écriture juive même en absence d’une littérature juive minoritaire ? Il ne s’agirait pas tant de s’interroger sur l’existence d’une littérature juive française, que de questionner l’écriture ou plus précisément les écritures de la judéité et leurs modalités expressives. Nous essayerons donc de montrer comment certains critiques ont essayé de cerner les rapports toujours problématiques entre littérature et judéité, sans vouloir les réduire à une étiquette enfermante.

⁸³ Henri Raczymow, « Aujourd’hui, le roman juif ? », cit., p. 73.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁸⁵ Nelly Wolf, « Entretien avec Henri Raczymow. « Mon obsession a toujours été la littérature » », dans Maxime Decout et Nelly Wolf (dir.), *Dossier : écrivains juifs de langue française*, cit., p. 101-107, p. 104.

Chapitre 2. Littérature et judéité

1. Approches théoriques : Henri Raczymow, Régine Robin

Comme nous l'avions signalé précédemment, deux numéros spéciaux de revue ont été consacrés aux rapports entre littérature et judéité : le numéro de *Pardès* intitulé *Littérature et judéité*, paru sous la direction d'Henri Raczymow,¹ et celui d'*Études littéraires*, dirigé par Régine Robin, *L'ethnicité fictive : judéité et littérature*.² Les deux critiques, par ailleurs écrivains d'origine juive, s'interrogent dans leurs introductions respectives sur une composante juive dans l'écriture littéraire.

Henri Raczymow situe après la guerre des Six-Jours en 1967 et après les événements de mai 1968 la naissance d'une « jeune littérature juive »³ qui constituerait un « mouvement »,⁴ « un magma de titres et d'auteurs forts proches les uns des autres [...] dont la naissance à l'écriture allait de pair avec une affirmation juive nouvelle à quoi ils n'eussent probablement pas songé quelques dix ans plus tôt ». ⁵ Raczymow semble donc rejoindre ici les partisans de l'existence d'une littérature juive française, mais il situe sa naissance bien plus tard, dans les années 1980, suite au renouveau identitaire dont nous avons déjà parlé. Quels seraient les caractères de cette littérature ? En premier lieu « l'affirmation massive de l'identité »,⁶ ensuite « la réappropriation d'une histoire, d'une culture, d'un destin et même d'une langue ». ⁷

Cependant, Raczymow souligne également les différences entre le contexte français et le contexte américain, dans lequel l'identité juive n'entre plus en conflit, après un long parcours d'ambivalence, avec l'identité américaine. En France, cette identité pose problème même si elle est affirmée par un nous communautaire ; l'écrivain juif est quand même seul face à son parcours individuel, comme tout écrivain. C'est alors peut-être dans cette « faille de l'identité »⁸ qu'il est possible de trouver un lien entre écriture et judéité, lien qui dépasse tous les discours théoriques sur l'existence d'une littérature minoritaire. Raczymow affirme :

¹ Henri Raczymow (dir.), *Littérature et judéité*, *Pardès* n.21, 1995.

² Régine Robin (dir.), *L'ethnicité fictive*, cit.

³ Henri Raczymow, « Avant-propos », dans Id. (dir.), *Littérature et judéité*, cit., p. 7-16, p. 10.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 13.

un Juif [...] n'écrit que parce (par ce) qu'il n'est pas juif. Même s'il écrit « juif ». Il écrit dans la distance, parfois douloureuse, qui le sépare du Juif en lui, du Juif qu'il est et qu'il n'est pas tout à la fois. On écrit parce qu'on n'adhère pas, et d'abord à soi-même. Car l'écriture est la tentative de combler ce fossé entre soi et soi, entre soi et le monde.⁹

Suite à ces raisonnements, Raczymow finit par remettre en question le concept de littérature juive :

parler de littérature juive ne va pas sans poser de sérieuses questions, à commencer par celle de son existence même ! Y-a-t-il, parallèlement aux littératures nationales, existence d'un corpus dont on pourrait à l'infini tenter de tracer les contours, retranchant là, ajoutant ici, selon chaque fois d'autres critères, tantôt formels, tantôt psychologiques, tantôt thématiques ?¹⁰

Raczymow, après avoir exclu aussi l'idée de la définition d'une littérature juive par la langue, finit par répondre à la question de l'existence d'une littérature juive grâce à ce qui en elle fait problème, c'est-à-dire la définition de la judéité elle-même : « Peut-être que le Juif de la diaspora dont la langue n'est pas juive est cet individu chez qui être juif est précisément une question ».¹¹ Plutôt que de parler d'une littérature juive, il faudrait finalement parler d'« écrivains qui, chacun à sa façon, explorent à leur tour, et de leur propre point de vue, ce qu'il en est pour eux de cette relation éminemment problématique du Juif et de l'écrivain qu'ils sont ».¹² Le rapport entre littérature et judéité est donc « éminemment problématique » et il se laisse difficilement enfermer dans des catégories préétablies.

Cette approche, visant à problématiser la question d'une écriture juive, est aussi celle de Régine Robin, qui a consacré beaucoup d'essais à cerner les poétiques liées à l'origine, à la mémoire individuelle, à l'histoire collective, en privilégiant souvent les points de vue des écrivains juifs.¹³

⁹ *Ibid.*, p. 13-14.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 15.

¹³ Cf. par exemple Régine Robin, *Le Deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993, consacré aux traces linguistiques du yiddish dans l'œuvre de Freud, de Kafka, d'Elias Canetti et de Georges Perec ; Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997, où l'on retrouve entre autres une tentative de mettre en relation la judéité et le genre de l'autofiction ; Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, dont une partie porte sur la mémoire de la Shoah et sur son inscription dans l'écriture juive par le biais, paradoxalement, du silence et de l'oubli.

Dans son introduction, Régine Robin passe en revue les différentes positions face à l'existence d'une littérature juive en tant que littérature ethnique, concept qui vient se substituer de plus en plus, surtout en Amérique, affirme-t-elle, au concept de littérature nationale.

Une première position consisterait à refuser ce partage ethnique, en inscrivant simplement les écrivains juifs dans la littérature nationale dont ils adoptent la langue, les intertextes et les modèles littéraires. Elle mentionne juste après la position opposée, tout en niant sa valeur herméneutique :

On dira que la littérature juive est produite par des auteurs juifs. On voit bien cependant que cette catégorie n'est pas tenable, car un écrivain d'origine juive peut très bien avoir totalement rompu avec sa culture d'origine et s'inscrire dans une littérature nationale sous cet angle national précisément, sans aucune spécificité.¹⁴

Le critère thématique est également repoussé, à cause de sa largeur et de son ambiguïté :

Là encore, la catégorie est trop simple car, d'une part, certains auteurs non-juifs et antisémites peuvent inscrire des sujets juifs, ou traitant du problème juif [...], des écrivains juifs entretenant un rapport très problématique à leur origine peuvent développer des thèmes à la limite de la « haine de soi » [...], et d'autre part, des auteurs non-juifs peuvent s'identifier très fortement au fait juif dans leur travail fictionnel.¹⁵

Une quatrième position d'ordre communautaire inscrirait dans la littérature juive les auteurs qui se font les porte-paroles d'une collectivité liée à ses traditions. Elle serait, pour Robin, trop réductrice : « La faiblesse de cette position réside dans son manque de complexité, car grande est l'ambivalence de nombreux écrivains à l'égard non seulement de leur identité juive mais aussi de la communauté juive ».¹⁶

Régine Robin s'attache aussi à expliciter les risques d'une cinquième position, qui voudrait repérer des figures culturelles typiques de la judéité dans la littérature :

Une cinquième position enfin se propose de définir la littérature juive par la présence d'archétypes ou de figures qui seraient caractéristiques de la judéité dans l'écriture, position qui a au moins le mérite d'abandonner des points de vue trop étroitement sociologiques ou ethnoculturels, mais qui s'expose à toutes sortes de dérives métaphysiques arbitraires, car on aurait vite fait de montrer

¹⁴ Régine Robin, « Présentation », dans Ead. (dir.) *L'ethnicité fictive*, cit., p. 7-22, p. 11.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

que les archétypes ou figures en question (exil, entre-deux, problématisation de l'identité, travail de fragilisation de la langue ou au contraire hyper-maîtrise et obsession de la langue) sont le propre de toute littérature au sens large et de toute littérature minoritaire plus particulièrement.¹⁷

Robin semble ainsi se distancier des approches d'Anny Dayan Rosenman, ou de Clara Lévy, que l'on a déjà examinées. De fait, Robin s'inscrit elle-même dans cette analyse des rapports entre littérature et judéité, mais sans prétendre tracer des catégories dogmatiques : c'est seulement dans l'absence de tout dogmatisme que l'on peut se pencher sur ces aspects, qui relèvent de multiples identités et de leur inscription non pas dans un discours ethnique explicite, mais dans la fiction littéraire.

Robin rejette donc le simplisme de la notion de littérature ethnique, tout en soulignant les potentialités qu'il y aurait à ouvrir cette notion à la complexité et à la multiplicité. Cependant, si cette ouverture se réalise, l'idée d'une littérature ethnique s'en trouve dissoute. Il est donc difficile de parler d'une « littérature juive à trait d'union »,¹⁸ surtout en ce qui concerne le roman français : si en effet « le roman juif américain est celui dont le trait d'union est le plus évident »,¹⁹ tout en demeurant problématique, le « trait d'union [est] encore plus problématique en ce qui concerne une littérature judéo-française introuvable comme telle, que ce soit dans les années 30 ou aujourd'hui ». ²⁰

Cependant, même en niant l'existence d'une littérature à trait d'union, il est légitime de questionner les raisons du fonctionnement déficitaire de ce trait d'union et ce que cette faille produit dans le texte littéraire, étant donnée l'absence de toute possible définition restrictive. Robin illustre donc une possible démarche pour l'analyse textuelle, qui mettrait en relief les procédés visant à déconstruire l'identité juive :

il s'agit d'interroger à trois niveaux complexes certaines zones d'activité textuelle intense, qui sont l'indice d'un problème. J'en distinguerai trois : l'identité instable, la recherche d'une voix, et le travail de et sur la langue. Il s'agit ensuite d'analyser la double contrainte qui est la leur : la participation à l'institution littéraire de leur pays et l'inscription multiforme, parfois ténue, nostalgique ou parodique de l'héritage culturel souvent méconnu ou oublié, l'inscription du thème de l'Holocauste et des langues perdues. Il faut voir enfin comment la fiction défait en permanence un double cliché : celui des discours de l'antisémitisme et celui, plus insidieux, de la communauté juive et de sa vision normative de ce que doit être un écrivain juif.²¹

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 12-13.

Cette analyse semble mêler à une approche thématique celle que Robin elle-même qualifie de métaphysique, mais en fait il s'agit de mettre en lumière les problématiques principales relevées après une analyse concrète de certains textes. Robin explicite ainsi une démarche qui est empirique et qui, en même temps, dévoile les critères adoptés pour définir un écrivain juif : « je voudrais m'attacher, en partant d'écrivains juifs s'affirmant comme tels ou que le poids de l'histoire a marqués ou qui, simplement d'origine juive, traitent de cette origine même de façon conflictuelle, à voir ce qui caractérise leur écriture aujourd'hui ». ²²

Dans l'étude des rapports entre littérature et judéité il faudrait donc, selon Régine Robin, s'en tenir aux textes tour à tour analysés : l'espace textuel se fait foyer problématique dans lequel une identité mise à mal se cherche sans jamais se trouver. Mais le fait de mettre en question l'idée d'une identité unitaire, suite aux découvertes des sciences humaines n'est-il pas le propre de toute écriture postmoderne ou, si l'on préfère, contemporaine ? C'est bien ce que pense Robin, qui souligne à plusieurs reprises dans ses travaux l'ouverture de la notion d'identité, ouverture que la judéité ne fait qu'emblématiser : « L'identité juive 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... ». ²³

Dans un autre article Robin s'exprime ainsi : « ce que j'appelle "l'écriture juive" est une métaphore de la position de l'écriture tout court, car c'est une position de l'écart de l'interstice, de la non-coïncidence, de la différence au sens que Jacques Derrida donne à ce terme ». ²⁴ Robin se situerait ainsi dans le sillon ²⁴ de la philosophie de la déconstruction de Jacques Derrida, qu'elle cite à plusieurs reprises. ²⁵ Derrida affirme par exemple, dans un chapitre de *L'Écriture et la différence* consacré à Edmond Jabès : « l'identité à soi du Juif n'existe peut-être pas. Juif serait l'autre nom de cette impossibilité d'être soi ». ²⁶

L'écriture de la judéité serait donc, selon Robin, une écriture de la "différance", néologisme que Derrida invente pour dire ce qui fait défaut dans le procès de signification

²² *Ibid.*, p. 12.

²³ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture*, cit., p. 30.

²⁴ Régine Robin, « Entre l'enfermement communautaire et le désastre individualiste : une voix pour l'écriture juive », dans *Montréal : l'invention juive*, Actes du colloque tenu le 2 mars 1990 à l'Université de Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 1991, p. 5-24, p. 9.

²⁵ Cf. aussi Régine Robin, « Autobiographie et judéité chez Jacques Derrida », *Études françaises*, Volume 38, n.1-2, 2002, p. 207-218.

²⁶ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 112.

de tout énoncé : elle créerait un sens toujours différé, à-venir, autre concept derridien, distinct du futur, dans lequel on trouve les traces d'un messianisme de matrice juive.²⁷ Le critique qui se confronte aux écritures de la judéité devrait finalement aller chercher, dans les textes qu'il soumet à son analyse, ce sens autre, ce questionnement perpétuel. Il lui faudra se garder d'essentialiser l'identité juive, pour étudier les différentes modalités de sa mise en fiction et les enjeux esthétiques qui y sont impliqués.

2. Écrire la judéité selon Maxime Decout

Nous pourrions situer, dans la lignée de cette vision anti-essentialiste de la judéité et de ses rapports à l'écriture, l'ouvrage de Maxime Decout, *Écrire la judéité. Enquête sur un malaise dans la littérature française*,²⁸ qui constitue à ces jours la synthèse la plus cohérente de l'histoire littéraire et intellectuelle de la judéité en France à partir de la période qui suit l'Affaire Dreyfus. Il ne s'agit pas pour le critique de dresser un panorama d'une prétendue littérature juive française, mais de montrer comment la problématique de la judéité traverse et hante la littérature française du XX^e siècle.

L'entreprise critique de Maxime Decout fait ainsi dialoguer les analyses littéraires avec des approches socio-historiques et philosophiques afin de constituer une synthèse des rapports entre écriture et judéité, en touchant aussi au canon littéraire français, qui est remis en question et interrogé à la lumière de la problématique dérangeante de la judéité : si la critique littéraire a longtemps relégué dans la catégorie des non-dits, voire des tabous, l'antisémitisme d'un Céline ou d'un Genet, au nom du génie stylistique et d'une séparation implicite entre écriture littéraire et histoire, Maxime Decout replace les écrits antisémites dans leur contexte, tout en soulignant le danger d'un aveuglement de la critique face aux enjeux éthiques et politiques de la littérature aux prises avec la judéité.

En particulier, deux « scènes primitives »²⁹ convoquent la dimension politique de la judéité et la placent au croisement de la redéfinition de la République Française, du rôle de

²⁷ Cf. par exemple sur les idées d'à-venir, de « messianicité » sans messianisme (qui correspond à l'idée d'une judéité sans judaïsme de Memmi) et sur les façons de retracer la présence de la judéité dans l'écriture, Jacques Derrida, « Abraham, l'autre » dans Joseph Cohen et Raphael Zagury-Orly (dir.), *Judéités. Questions pour Jacques Derrida*, Galilée, 2003, p. 11-42, p. 41 : « Dire que tout cela attend son interprétation, que cette interprétation n'est pas seulement une herméneutique ou une exégèse, bien qu'elles soient aussi nécessaires, mais une écriture et une lecture performatives, et, au-delà de toute maîtrise performative, une hospitalité à l'événement et à l'arrivance de l'arrivant (une messianicité sans messianisme), c'est dire l'à-venir. L'à-venir, c'est-à-dire l'autre, décidera de ce que « juif », « judaïsme » ou « judéité » auront signifié. Bien que cet à-venir ne soit la propriété de personne [...], il dépendra nécessairement, en tant qu'à-venir, d'une expérience d'invention à la fois prophétique et poétique ».

²⁸ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit.

²⁹ *Ibid.*, p. 36.

l'intellectuel, de l'humanisme et de l'humain : l'Affaire Dreyfus et Auschwitz. Après un premier chapitre concernant les paradoxes de la « Renaissance juive » des années 1920, l'ouvrage se concentre surtout sur l'après-Shoah. Si Maxime Decout reprend les théories de l'historien Henry Rousso au sujet de la phase de refoulement, dans l'inconscient collectif français, de la période de Vichy et de l'Occupation, il a le mérite d'insister surtout sur les interdits majeurs qui pèsent sur une écriture de la judéité, aux enjeux historiques et identitaires très forts, dans le champ littéraire de l'après-guerre : l'engagement et le formalisme.

L'ouvrage de Maxime Decout suit les respirations d'une mémoire juive désormais trouée et morcelée, à travers les œuvres de Gary, de Jabès, de Blanchot, de Perec et de Modiano. Mais au-delà des courts chapitres monographiques, c'est dans la confrontation permanente entre les différents parcours qu'émergent les enjeux de cette écriture de la judéité post-génocidaire, d'autant plus significatifs chez des auteurs qui n'ont pas vécu directement le génocide et pour lesquels l'héritage de la judéité est à demi effacé ou absent : « cette judéité n'est en effet, pour ces générations d'écrivains, ni religieuse, ni spirituelle. Elle est tout simplement *historique* ». ³⁰ L'étude de Maxime Decout fait preuve de son originalité surtout en ce qui concerne le philosémitisme : pour certains écrivains, comme Blanchot et Duras, il s'agit d'une véritable appropriation et construction d'une mémoire juive, dont ils se font « des passagers clandestins ». ³¹

L'ouvrage de Maxime Decout se clôt sur un long chapitre ouvrant des perspectives sur le présent : il ne s'agit pas d'une étude des enjeux spécifiques d'une littérature contemporaine de la judéité, ni d'un aperçu de nouvelles voix d'écrivains, mais plutôt d'un ensemble de problématiques auxquelles le Juif a dû se confronter dans les dernières années, une synthèse des mutations dans le champ historique et intellectuel. Au centre, il y a la question de la « nouvelle judéophobie ». ³² Le contemporain est aussi l'ère d'une hypermnésie qui risque de figer la mémoire des camps dans un trop-plein de souvenir sans véritable travail de compréhension et de connaissance. Mais la littérature ne cesse de prendre en charge ce travail, surtout à l'ère de la disparition des derniers témoins : « à l'évidence du “Je me souviens, donc j'écris”, notre époque est [...] en train de substituer [...] un “J'écris, donc je me souviens” ». ³³

Maxime Decout suit ainsi les multiples mouvances des écritures de la judéité tout en concernant leurs ancrages à une époque historique et littéraire bien déterminée, dans un effort de synthèse diachronique. Cependant, son étude ne se veut pas panorama d'une littérature juive

³⁰ *Ibid.*, p. 163.

³¹ *Ibid.*, p. 171.

³² Cf. Pierre André Taguieff, *La Nouvelle judéophobie*, Paris, Fayard, « Mille et Une nuits », 2002.

³³ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 288.

française canonisée, mais interrogation autour d'une problématique, celle de la judéité, qui reconfigure le discours littéraire au XX^e siècle. Cette approche est d'autant plus constructive qu'elle permet d'analyser aussi bien l'œuvre d'un auteur juif comme Cohen, comme l'a fait Maxime Decout dans un ouvrage antérieur,³⁴ que l'œuvre d'un auteur non-juif comme Duras, comme le fait Decout dans *Écrire la judéité* ou Laurent Camerini dans une étude récente.³⁵

Dans un compte-rendu paru dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, l'ouvrage de Decout a été l'objet d'une critique qui, lui reprochait certains choix d'écriture et de *corpus* littéraire, mais qui plus fondamentalement s'attaquait surtout à l'enjeu majeur de son étude, c'est-à-dire à la possibilité de lire une partie de la littérature française du XX^e siècle à travers le prisme de la notion de judéité. L'auteur du compte-rendu, Jean-François Louette, se demande : « à force de se soucier des identités, la critique littéraire va-t-elle devenir communautariste ? ». Louette poursuit en reprochant à Decout une « hiérarchie des œuvres en fonction de leurs valeurs éthiques respectives ».³⁶ C'est que l'essai de Decout touche justement à une question délicate, celle d'une identité polymorphe, qui interroge l'Histoire, l'éthique et la politique. Cependant, le risque de faire une critique littéraire « communautariste » est déjoué par une analyse qui essaie toujours de mettre en évidence les questionnements plutôt que les certitudes.

Dans un article récent, Decout est revenu sur les enjeux de son essai et sur les difficultés implicites dans le choix d'un sujet si délicat comme celui de la judéité, au « caractère variable et subjectif, qui dépend des rythmes, des époques, du vécu, de l'individualité de chacun ».³⁷ Il précise ses propos en insistant sur le fait de ne pas avoir voulu définir un concept de « littérature juive » ou d'« écrivain juif », mais d'avoir essayé de « questionner les façons plurielles d'écrire la judéité ou plutôt les judéités ».³⁸

L'étude de Maxime Decout et les problématiques qu'elle fait émerger nous permettent de préciser les enjeux de notre travail. Notre objectif est celui de faire dialoguer les analyses littéraires avec des approches socio-historiques et philosophiques afin de constituer un panorama des rapports entre écriture et judéité, comme le fait le critique dans son essai. Cependant, nous n'avons pas l'ambition de constituer une synthèse générale, mais plutôt de faire émerger certaines invariants des écritures de la judéité en nous focalisant, par une analyse

³⁴ Maxime Decout, *Albert Cohen : les fictions de la judéité*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

³⁵ Laurent Camerini, *La Judéité dans l'œuvre de Marguerite Duras. Un imaginaire entre éthique et poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

³⁶ Jean-François Louette, « Écrire la judéité. Enquête sur un malaise dans la littérature française, Seyssel, Champ Vallon, 2015 », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 115, n.3, 2015, p. 751-755, p. 754.

³⁷ Maxime Decout, « Écrire la judéité. À propos d'une contre-histoire de la littérature », dans Maxime Decout et Nelly Wolf (dir.), *Dossier : écrivains juifs de langue française*, cit., p. 15-18, p. 16.

³⁸ *Ibid.*

textuelle attentive, sur trois cas spécifiques, qui se situent de manière particulière dans leur époque historique.

Chapitre 3. Méthodologie : entre perspectives diachroniques et synchroniques

1. Les écrivains juifs français et le problème identitaire : définition d'un corpus

Nous avons essayé de montrer, par un parcours à travers les principales études qui se posent la question de l'existence d'une littérature juive française, combien cette question est complexe et controversée. Étant donné le caractère presque inépuisable de ce débat, nous considérerons l'expression « littérature juive française » dans toute son ouverture potentielle : il ne s'agirait pas d'une étiquette enfermante, mais plutôt d'une formule qui permet d'évoquer un ensemble certes hétérogène d'œuvres écrites en français par des écrivains d'origine juive, dont il serait possible cependant d'étudier certains caractères communs.

Comment définirait-on, toutefois, un écrivain juif ? Comme nous l'avons déjà précisé au début de notre étude, nous voudrions nous garder de tout déterminisme excessif. Nous ne retiendrons pas le critère religieux selon lequel « est juive toute personne née de mère juive ou convertie au judaïsme » :¹ Patrick Modiano, né de père juif et de mère non juive et baptisé quand il était enfant, n'est pas juif si l'on choisit cette définition plus étroite. Le critère de l'autodéfinition que privilégie Clara Lévy pourrait être plus utile. Elle affirme : « il nous a paru pertinent de considérer comme juifs les écrivains qui se désignaient eux-mêmes comme tels au sein de leurs textes littéraires – c'est-à-dire qui établissaient déjà une première jonction entre écriture et judéité en profitant de la première pour affirmer la seconde ».²

Cependant, ce critère de l'autodéfinition recèle lui aussi certaines difficultés. Un auteur comme Nathalie Sarraute pose par exemple des problèmes parce que, selon Clara Lévy, elle « signale volontiers son origine juive tout en précisant systématiquement l'absence de tout sentiment d'appartenance ».³ Est-elle donc un auteur juif ? Clara Lévy choisit de l'exclure de son corpus. De façon similaire, Thomas Nolden affirme : « A writer like Nathalie Sarraute [...] held on the tradition of indifference toward one's Jewish affiliation, which dates back to Marcel Proust and continues today » et il en conclut que « the definition of Jewish writing cannot be

¹ Clara Lévy, *Écritures de l'identité*, cit., p. 275. Cf. aussi Gérard Pommier, *Le Nom propre. Fonctions logiques et inconscientes*, Paris, PUF, 2013, p. 69 : « une coutume matrilineaire s'est [...] imposée. Elle est devenue coercitive jusqu'à aujourd'hui où elle est à pleine puissance : tout le monde croit à cette matrilinearité, même les non-juifs [...]. Quant aux juifs, ils oublient que cette règle ne concernait dans la *Michna* que les mariages mixtes, ils se considèrent juifs grâce à leur mère ». C'est donc à partir de la tradition talmudique, même si mésinterprétée, que cette matrilinearité s'est affirmée comme coutume typique du judaïsme.

² *Ibid.*, p. 277.

³ *Ibid.*, p. 275.

dependent solely upon ethnic belonging ». ⁴ Cependant, la question est bien plus complexe, tant pour Proust que pour Sarraute. Des personnages juifs sont présents dans *À la recherche du temps perdu* et, si l'on hésite souvent à considérer Proust comme un écrivain juif français, ⁵ peut-être pour ne pas réduire à cette étiquette un auteur d'une telle importance, de nombreux critiques se sont interrogés sur sa vision souvent problématique de la judéité. ⁶ Si dans l'œuvre de Nathalie Sarraute son origine juive ne fait presque jamais l'objet d'un texte littéraire, il faut cependant s'interroger sur la nature de ce silence. ⁷

On pourrait aussi mentionner l'exemple problématique de Kafka, comme le fait Régine Robin : la thématique juive est apparemment absente de son œuvre, si l'on exclut son *Journal* et sa correspondance, mais « cette thématique absente est figuralisée par les images du chien, du cafard, de la métamorphose, de Joséphine à la tête de son peuple de souris, du singe qu'on cherche à transformer en Européen moyen, ou par un ensemble de figures de doubles ou d'hybrides ». ⁸ Elle écrit également plus loin : « il y a la langue, le travail dans et sur la langue, [...] une langue d'exil, une langue qui dans son expressivité est le double de la condition de l'intellectuel juif et de ses points d'impossibilité ». ⁹

Il est également légitime de se demander s'il suffit, pour parler d'un « écrivain juif », qu'un écrivain d'origine juive dont les textes traitent longuement de cette judéité s'affirme juif. Edmond Jabès a par exemple répondu ainsi à une question posée par Marcel Cohen dans un entretien : « je ne me suis jamais considéré comme un écrivain juif. Je suis [...] juif et écrivain, ce qui n'est pas du tout la même chose ». ¹⁰ Certes, Jabès se contredit, car dans *Le Livre des Questions* il fait dire à Yukel que le judaïsme et l'écriture « ne sont qu'une même attente, un

⁴ Thomas Nolden « À la recherche du Judaïsme perdu », cit., p. 121. [Un écrivain comme Nathalie Sarraute continua la tradition de l'indifférence envers son affiliation juive, qui remonte à Marcel Proust et continue aujourd'hui. La définition de l'écriture juive ne peut pas dépendre uniquement de l'appartenance ethnique].

⁵ Cf. ce que dit Norman David Thau sur Proust, et aussi sur Maurois dans l'article « Bonheur du citoyen, malheur de l'écrivain », cit., p. 62 : « Nous avons laissé de côté [...] l'œuvre d'André Maurois (Émile Herzog) et de Marcel Proust : non que l'on ne puisse légitimement s'interroger sur leur rapport à leurs origines, mais l'assimilation est ici trop poussée pour qu'ils puissent entrer dans le cadre d'une étude sur les littératures judéo-nationales ».

⁶ Cf. par exemple deux essais respectivement d'un écrivain juif français et d'un écrivain juif italien : Henri Raczymow, *Le Cygne de Proust*, Paris Gallimard, « L'un et l'autre », 1989, où il est question surtout du personnage de Swann ; Alessandro Piperno, *Proust antiébreu*, Roma, Franco Angeli, 2000.

⁷ Cf. sur cette question Ruth Diver, *Enfants russes, écrivains français. Nathalie Sarraute, Romain Gary*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 94-96 et 124-129. Cf. aussi un entretien de Sarraute à la revue juive *L'Arche* : Jacques Mosel, « Les aveux spontanés de Nathalie Sarraute », *L'Arche*, décembre 1959, p. 43-45, où elle affirme : « Pendant l'Occupation je me suis sentie juive, c'est-à-dire injustement persécutée, mais nullement impliquée dans une culture et une religion que je ne connaissais pas », p. 45.

⁸ Régine Robin, « Entre l'enfermement communautaire et le désastre individualiste », cit., p. 21.

⁹ *Ibid.*, p. 21-22.

¹⁰ Edmond Jabès, *Du désert au livre. Entretiens avec Marcel Cohen*, Paris, Belfond, 1991, p. 89.

même espoir, une même usure ». ¹¹ Les écrivains eux-mêmes sembleraient donc osciller, par peur des étiquettes, sur la question d'une écriture juive, qui les dérange et les inquiète.

Même si le concept de « littérature juive » n'est pas approprié pour définir un ensemble si vaste d'écritures, il semble être opératoire en tant que repoussoir pour les auteurs d'origine juive, qui sont amenés ainsi à se positionner par rapport à cette catégorie abstraite, à travers leurs choix thématiques et formels. La judéité semble ainsi travailler ces écritures tant sur un plan identitaire, aux racines souvent autobiographiques, que sur un plan esthétique, car elle implique une posture et une lutte dans le champ littéraire pour s'affirmer en tant qu'écrivain français, pour ne pas rester enfermé dans l'étiquette d'écrivain juif. La judéité agit donc en tant que foyer de contradictions dans les textes, qui mettent en scène une dialectique constante entre appartenance et fuite des origines.

Pour sortir de l'impasse définitoire liée à l'idée de littérature juive et d'écrivain juif, on pourrait emprunter ce propos de la sociologue Dominique Schnapper : « être juif, c'est s'interroger sur le judaïsme et sa propre judéité ». ¹² Un écrivain juif serait donc, certes, quelqu'un qui a, par sa biographie, des origines juives, qu'il adhère ou non à la religion juive, mais surtout quelqu'un qui s'interroge tant sur sa judéité que sur la judéité en général, à travers des textes littéraires marqués, tant dans leur thèmes que dans leur forme, par cet enjeu identitaire, même si cela se fait sous le signe du vide et de l'absence. La judéité serait ainsi l'objet d'un questionnement plutôt que d'une auto-affirmation.

Cette interrogation problématique est centrale dans les œuvres d'Irène Némirovsky, de Patrick Modiano et de Marc Weitzmann. Leurs œuvres sont porteuses de questionnements différents selon les époques historiques, ce qui nous permet d'étudier les évolutions des rapports entre écriture et judéité chez trois générations d'auteurs et d'observer ainsi les mutations de la conscience littéraire juive face aux réalités historiques et culturelles françaises sur une longue période. En même temps, malgré ces différences, ces auteurs ont justement en commun le fait de mettre en question dans leur œuvre leur identité juive et, plus en général le discours courant sur la judéité, de façon tantôt nuancée, tantôt presque violente. En particulier, ils manifestent souvent une judéité troublée, au point d'avoir recours aux stéréotypes antisémites les plus caricaturaux (*David Golder*, d'Irène Némirovsky) ¹³ ou même de représenter des personnages

¹¹ Edmond Jabès, *Le Livre des questions*, dans *Le Livre des questions, I*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1988 [1963], p. 136.

¹² Dominique Schnapper, « L'identité juive est-elle ineffable ? », *Les Nouveaux Cahiers*, n.62, automne 1980, p. 1-5.

¹³ Irène Némirovsky, *David Golder*, Paris, Grasset, 1929.

de juifs antisémites (*La Place de l'étoile*, de Patrick Modiano)¹⁴ et révisionnistes (*Chaos*, de Marc Weitzmann).¹⁵

Ce trouble identitaire ne se résume pas simplement au concept de « haine de soi », théorisé par Theodor Lessing.¹⁶ Nous nous proposons de souligner toutes les différentes nuances du rapport de ces auteurs à la judéité, ne relevant pas d'un refus total, mais plutôt d'une ambiguïté constante. Par exemple, la vie et l'œuvre de ces écrivains sont également caractérisées par des difficultés, voire des traumatismes, dans le rapport avec les figures parentales, par un désir d'assimilation et en même temps par une impossibilité d'oublier et de faire oublier sa propre différence et par une confrontation problématique avec l'Histoire.

L'exil et la déportation ont marqué le début et la fin de la vie d'Irène Némirovsky en France, où elle pensait avoir trouvé sa patrie. Toute son œuvre est partagée entre un désir presque aveugle d'assimilation et une quête de ses origines russes et juives. Patrick Modiano, né en 1945, année clé, fils d'un juif collaborationniste, revient tout au long de sa production littéraire sur la période de l'Occupation, dans laquelle il cherche ses origines et interroge l'histoire familiale à travers une quête identitaire obsessionnelle. Marc Weitzmann, écrivain de l'extrême contemporain, s'empare de façon ironique et polémique des outils du genre littéraire de l'autofiction, mot inventé par son oncle Serge Doubrovsky à propos de son livre *Fils*,¹⁷ pour analyser les problèmes liés à la filiation, et, justement, à la transmission d'une identité juive.

Afin de mieux cerner les modalités du rapport troublé entre judéité et fiction littéraire dans l'œuvre des auteurs considérés, nous avons sélectionné un corpus de textes qui sera soumis à une analyse plus approfondie. Cette analyse portera sur les romans des trois auteurs dans lesquels les problématiques liées à la judéité occupent une place centrale et significative. Pour chaque auteur nous avons choisi des textes appartenant à différentes phases biographiques, historiques et esthétiques, dans le but de dégager une perspective qui puisse tenir compte d'une évolution dans le rapport à l'identité juive au cours de l'œuvre de chaque écrivain. Nous nous sommes concentrés pour cela sur les premiers romans (*La Place de l'étoile* de Modiano, 1968) ou sur les premiers succès des écrivains (*David Golder* de Némirovsky, 1929 et *Chaos* de Weitzmann, 1997), dans lesquels l'on assiste, à de différents moments de l'histoire littéraire française, à l'émergence virulente d'un questionnement lié à l'identité juive.

Ce questionnement se nuance, change et évolue dans les œuvres successives. Némirovsky s'investit en 1934 dans le projet d'un roman autobiographique, qui sera *Le Vin de*

¹⁴ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, Paris, Gallimard, 1968.

¹⁵ Marc Weitzmann, *Chaos*, Paris, Grasset, 1997.

¹⁶ Cf. Theodor Lessing, *La Haine de soi ou le refus d'être juif*, Paris, Pocket, 2011 [1930].

¹⁷ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

solitude,¹⁸ et aboutit, vers la fin des années 1930, suite aussi aux mutations dans la situation politique européenne, à une vision plus empathique de l'étrangeté et de la judéité dans *Le Maître des âmes*¹⁹ et surtout dans *Les Chiens et les Loups*.²⁰ À l'origine de ces deux romans se trouve un projet que Némirovsky intitule *Le Juif* dans ses manuscrits préparatoires.²¹ Comme l'ont bien montré les biographes de Némirovsky, même si le protagoniste de *Le Maître des âmes* n'est pas juif, « c'est tout comme » :²² les problématiques traitées renvoient toujours aux thèmes de l'assimilation et de l'exclusion et c'est pour cela que nous avons choisi d'insérer ce roman dans notre *corpus*. Dans *Livret de famille*,²³ Modiano abandonne le style parodique et polémique de son premier roman pour dire la judéité déficitaire qui est la sienne par le biais d'un texte autofictionnel fragmentaire. Cependant, ce n'est qu'en 1997, avec *Dora Bruder*,²⁴ que l'auteur affronte le drame de la Shoah de façon plus directe, alors que, dans les textes précédents, le génocide relevait toujours du non-dit ou de l'allusion opaque. Enfin, dans son autobiographie, *Un pedigree*,²⁵ il dévoile les liens souterrains entre sa vie et son œuvre, qui permettent également de mieux saisir son rapport avec la judéité. Marc Weitzmann revient sur la genèse de *Chaos* dans *Mariage mixte*,²⁶ où l'auteur/narrateur se confronte à un fait-divers qui remet en cause son identité juive. Dans *Une place dans le monde*,²⁷ l'auteur ouvre sa perspective sur le conflit israélo-palestinien et sur ses liens avec les autres traumatismes de l'histoire juive, en particulier avec celui du génocide.

Tout au long de notre étude nous renverrons par des références, plus ou moins approfondies, à d'autres textes des auteurs étudiés, aussi bien qu'à un *corpus* secondaire constitué par les œuvres d'écrivains interrogeant la question de l'identité juive. Cela nous permettra de laisser entrevoir un panorama général des écritures de la judéité, tout en concentrant l'analyse critique sur certaines de ses expressions spécifiques. Des auteurs tels que Albert Cohen, André Schwarz Bart, Romain Gary, Georges Perec, Henri Raczymow, Serge Doubrovsky, Raymond Federman et d'autres encore seront sollicités au fil de la réflexion, pour

¹⁸ Irène Némirovsky, *Le Vin de solitude*, Paris, Albin Michel, 1935.

¹⁹ Ead., *Le Maître des âmes*, Paris, Denoël, 2005 [première parution sur la revue *Gringoire*, sous le titre *Les Échelles du Levant*, 1939].

²⁰ Ead., *Les Chiens et les Loups*, Paris, Albin Michel, 1940.

²¹ Cf. Archives IMEC, Fonds Albin Michel, cote ALM 2999.1 *Enfants de la nuit* (ou *Le Charlatan*) : brouillon et journal d'écriture 1/2, 86 ff. non numérotés : « Le Juif, cela demande a lifetime », note du 30 juillet 1938, le mot Juif est encerclé.

²² Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset-Denoël, 2007, p. 298.

²³ Patrick Modiano, *Livret de famille*, Paris, Gallimard, 1977.

²⁴ Id., *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997.

²⁵ Patrick Modiano, *Un pedigree*, Paris, Gallimard, 2005.

²⁶ Marc Weitzmann, *Mariage mixte*, Paris, Stock, 2000.

²⁷ Id., *Une place dans le monde*, Paris, Stock, 2004.

mieux relever les évolutions de la mise en scène textuelle des problématiques liées à la judéité dans les périodes étudiées.

2. Penser la judéité au fil des générations et des esthétiques

Notre démarche critique tient compte en premier lieu des différents contextes de production de chaque œuvre : leurs enjeux changent en effet en raison des évolutions historiques et sociologiques de la condition des juifs en France et des évolutions esthétiques dans le domaine littéraire.

L'œuvre d'Irène Némirovsky voit le jour, comme nous l'avons déjà souligné, au cœur de la « renaissance juive » des années 1920 : la vision de la judéité de Némirovsky s'explique non seulement par des raisons biographiques, mais aussi par la complexité de ce contexte historico-littéraire. Il s'agit donc de comprendre comment l'antisémitisme influence la mise en scène textuelle de certains stéréotypes chez la romancière, dans la lignée des recherches entreprises aux États-Unis par Susan Suleiman.²⁸

La parution en 1968 de *La Place de l'étoile*, premier roman de Patrick Modiano se situe, nous l'avons déjà remarqué, dans le contexte d'une redéfinition identitaire de la part des Juifs français à la fin des années 1960. Le pastiche et la parodie donnent lieu à une réécriture du discours sur la judéité de l'après-guerre, qui est mis en question dans une constante ambiguïté entre positions antisémites et philosémites, dans un renversement de perspectives ininterrompu. En particulier, le héros, Raphaël Schlemilovitch, semble incarner la figure du Juif forgée par l'antisémite, comme si c'était la seule identification à sa disposition. Ceci avait été suggéré, d'une certaine façon, par un texte aux intentions nullement antisémites : *Réflexions sur la question juive* de Jean-Paul Sartre, paru pour la première fois en 1946, suite à la Libération. Sartre affirme en effet : « Le Juif est un homme que les autres hommes tiennent pour Juif : [...] c'est l'antisémite qui *fait* le Juif ». ²⁹ Peu à peu Modiano s'éloigne du style parodique de son premier roman, et s'engage dans un long parcours de découverte de son héritage juif déficitaire,

²⁸ Cf. Susan R. Suleiman, *The Némirovsky Question. The Life, Death, and Legacy of a Jewish Writer in 20th-Century France*, New Haven and London, Yale University Press, 2016 et Susan R. Suleiman, « Irène Némirovsky and the "Jewish Question" in Interwar France », *Yale French Studies*, n. 121, 2012, p. 8-33.

²⁹ Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985 [1946], p. 74-75, italiques dans le texte. Sartre, on le verra, revient sur ses propos dans un entretien avec Benny Lévy : Jean-Paul Sartre-Benny Lévy, « L'Espoir maintenant », dans Bernard Chouraqui, *La Judéité sauvée. Une anthologie*, Paris, Éditions de la Différence, 2002, p. 334-342.

qui aboutit en 1997 à la parution de *Dora Bruder*, roman qui accomplit « une profonde réorientation esthétique »³⁰ dans l'œuvre de l'écrivain.

L'œuvre de Marc Weitzmann se situe dans la phase d'explosion des textes littéraires consacrés à la Shoah, qui commence à partir des années 1980, à l'époque où *Shoah* de Lanzmann marque un tournant essentiel. C'est la phase du devoir de mémoire devenu presque omniprésent et du développement de l'anti-antisémitisme virulent : ses romans se font souvent l'écho, d'un côté, des problématiques liées à l'héritage d'une mémoire traumatique et à la vérité du témoignage, de l'autre, de l'actualité du terrorisme islamique, du renouveau de la haine antisémite en France et du conflit en Israël.

La Shoah constitue une fracture déterminante entre Irène Némirovsky, qui meurt en 1942, et Patrick Modiano et Marc Weitzmann, nés après. Comme le souligne Maxime Decout, « la judéité demeure aujourd'hui encore fracturée en deux pans, entre un avant et un après-Auschwitz »³¹ tout ne peut que changer dans l'écriture d'une identité ainsi menacée. L'écriture de la judéité ne peut devenir qu'une écriture « d'après » Auschwitz, dans le double sens de l'expression.³² Si certains écrivains des années de la Renaissance juive, comme Cohen, continuent d'écrire après les camps, leur prise en compte de la Shoah est très problématique.³³ Entre Irène Némirovsky, romancière de l'entre-deux-guerres, et Modiano et Weitzmann, représentants des générations d'après la Shoah, il y a la génération des témoins de l'extermination, que nous ne considérons pas de manière approfondie dans notre étude. Si la question du témoignage de la Shoah est au cœur aussi de l'écriture des générations d'après, l'expérience des camps ne rentre dans leurs écrits que de manière indirecte.

Le partage entre les générations d'écrivains de la catastrophe est l'objet de nombreux débats : nous avons parlé de « générations d'après » la Shoah dans un sens très large, comme

³⁰ Dominique Viart, « L'impossible narration de l'histoire », dans Anne-Yvonne Julien (dir.), *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, 2010, p. 45-67, p. 64.

³¹ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 36.

³² Cf. l'article de Philippe Mesnard, « Écritures d'après Auschwitz », *Tangence*, n. 83, 2007, p. 25-43.

³³ Cf. Isabelle Enderlein, *Visages de l'homme – Territoires de la judéité. Mémoire de l'histoire et recomposition de l'identité juive dans les œuvres d'après-guerre d'Albert Cohen et Elias Canetti*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012, qui s'occupe justement de ces « écrivains juifs de la première génération qui n'ont pas connu les camps » (p. 18), comme Cohen et Elias Canetti, dans le domaine allemand : elle souligne comment « le questionnement de la catastrophe semble prendre dans les deux cas des formes assez discrètes, et emprunter des détours camouflant la véritable intention des deux auteurs » (p. 18) et plus loin, p. 312 elle remarque par rapport à *Belle du Seigneur*, que le roman « livre une vision de l'histoire juive qui confère en dernière analyse une place ambiguë à la Shoah » (p. 312). Il faut préciser que le récit de *Belle du Seigneur* (publié en 1968) est la suite de celui de *Solal* (publié en 1930) : il se déroule donc avant la guerre et il était difficile pour Cohen d'y inscrire le génocide si ce n'est que par des allusions voilées. Cependant, la Shoah est presque absente aussi de l'œuvre autobiographique de l'auteur, peut-être justement parce qu'il n'a pas été touché directement par le génocide, en étant à Londres pendant la guerre.

le fait aussi Annelies Schulte-Nordholt.³⁴ Ce vaste ensemble peut aussi bien englober les témoins, c'est-à-dire la première génération, que le groupe des survivants-enfants, comme le fait Susan Suleiman en parlant de la génération 1.5. Cette dernière se situe entre les témoins et les fils des survivants et comprend par exemple Georges Perec ou Serge Doubrovsky :³⁵

I want to focus on a different, as yet undertheorized 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.³⁶

Cette génération, à la différence de la deuxième, serait encore une génération de témoins :

the ontological status of the survivor must be distinguished from that of a person who, by imaginative projection, imagines what it is like to be one. This does not mean that the survivor's version of the past is "truer" or even more factually accurate, let alone more powerful artistically than that of a later writer of talent ; it simply means that the survivor, by virtue of "having been there", testifies to the historical status of the event, *even if* he or she has no reliable memories of it, as is the case with many members of the 1.5 generation.³⁷

Au contraire, la deuxième génération, dont font partie Modiano et Weitzmann, ne peut pas témoigner des années de la guerre et du génocide. Ils n'ont pas de mémoire directe des

³⁴ Cf. Annelies Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow, La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam-New York, Rodopi, « Faux titre », 2008, p. 15. Cf. aussi Anny-Dayana Rosenman, « La génération d'après au risque de l'écriture », dans Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Pétra, 2012, p. 33-49.

³⁵ Il faut cependant souligner la différence d'âge entre ces deux auteurs, car Perec est né en 1936 et Doubrovsky en 1928. Ils avaient donc, pendant la guerre, une conscience différente des événements. La question des limites d'âge dans la définition de la génération 1.5 est longuement examinée par Susan Suleiman dans son article « The 1.5 generation : thinking about child survivors and the Holocaust », *American Imago*, vol. 59, n. 3, automne 2002, p. 277-295, en particulier dans la section intitulée « Boundaries », p. 280-284. De plus, il faut souligner que Perec, tout comme un autre écrivain, Marcel Cohen, fut un orphelin de la Shoah, au contraire de Doubrovsky dont aucun membre de la famille proche n'a été déporté.

³⁶ Susan R. Suleiman, *Crises of Memory and the Second World War*, Cambridge, Harvard University Press, 2006, p. 178, italiques dans le texte [Je veux me focaliser sur une génération différente qui n'a pas encore été suffisamment théorisée et que j'appelle "1.5". Je fais référence aux enfants survivants de l'Holocauste, trop jeunes pour avoir une compréhension adulte de ce qui était en train de leur arriver et quelquefois trop jeunes pour s'en souvenir du tout, mais assez âgés pour avoir *été là* pendant la persécution nazie des Juifs].

³⁷ *Ibid.*, p. 213, italiques dans le texte. [Le statut ontologique du survivant doit être distingué de celui d'une personne qui, par une projection imaginaire, imagine comment ce serait d'en être un. Cela ne signifie pas que la version du passé du témoin soit « plus vraie » ni même plus exacte factuellement, ou a fortiori plus puissante artistiquement que celle d'un écrivain talentueux né plus tard ; cela signifie simplement que le survivant, par le fait d'« avoir été là », témoigne du statut historique de l'événement, *même si* il ou elle n'a pas de mémoire fiable de celui-ci, comme c'est le cas de beaucoup de membres de la génération 1.5].

événements et ne peuvent que manier une post-mémoire, selon la définition de Marianne Hirsch :

In my reading, postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. [...] 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.³⁸

La notion de post-mémoire, c'est à dire la mémoire d'un passé qui n'a pas été vécu, mais qui agit de manière souvent traumatique, s'applique surtout aux enfants des rescapés des camps, tel par exemple Art Spiegelman, l'auteur de la bande-dessinée *Maus*, étudiée par Hirsch. Cependant, elle peut s'étendre aisément à tout enfant de survivant.

En ce qui concerne les générations d'après, il est aussi possible de mobiliser un autre concept, venant toujours d'une critique américaine, Froma Zeitlin : il s'agit du concept de « vicarious witness », ou témoin par procuration, dont les exemples majeurs seraient Art Spiegelman, avec *Maus*, Claude Lanzmann, avec *Shoah* et aussi Henri Raczymow avec son roman *Un cri sans voix* (1985). Les membres des générations d'après sentent en effet le besoin de se faire les témoins de ce qu'ils n'ont pas vécu et mettent donc en place des stratégies esthétiques qui répondent à ce besoin :

this very belatedness leads them urgently to seek ways of linking the present to the past. Even more, it seems to engender the desire of representing the past through modes of reenactment – even reanimation – through which the self, the “ego” of “the one who was not there”, now takes on a leading role as an active presence. Common to these efforts is an obsessive quest to assume

³⁸ Marianne Hirsch, *Family frames. Photography, narrative and postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 22 [Selon mon interprétation, la post-mémoire se distingue de la mémoire par la distance générationnelle et de l'histoire par une profonde connexion personnelle. La post-mémoire est une forme puissante et très particulière de mémoire précisément parce que sa connexion à son objet ou à sa source est médiatisée non pas par le souvenir, mais par un investissement imaginaire et une création. [...] La post-mémoire caractérise l'expérience de ceux qui ont grandi en étant dominés par des histoires qui ont précédé leur naissance, dont les histoires plus tardives qui leur sont propres sont vidées de sens par les histoires de la génération précédente affectée par des événements traumatiques qui ne peuvent être ni compris ni récréés. J'ai développé cette notion au sujet des enfants des survivants de la Shoah, mais je crois qu'elle pourrait utilement décrire d'autres mémoires de deuxième génération d'événements et expériences traumatiques culturels ou collectifs].

the burden of memory, of remembrance, by means of which one might become a witness oneself.³⁹

Tant Modiano que Weitzmann héritent d'une mémoire traumatique. Modiano est en effet l'enfant d'un survivant, dans le sens que son père a échappé à la déportation, sans quoi il ne serait jamais né. S'il lui est difficile pendant longtemps de ranger son père du côté des victimes, à cause de ses activités troubles dans le marché noir, il n'en reste pas moins qu'il est obsédé par un passé qui précède sa naissance, dont il voudrait se faire le témoin paradoxal. Marc Weitzmann appartient plus précisément à la génération des fils des enfants cachés, que l'on pourrait rebaptiser ainsi 2.5.⁴⁰ C'est une génération qui a grandi dans les Trente Glorieuses, dans une atmosphère d'oubli et de réconciliation nationale, et qui s'est ensuite retrouvée tout à coup immergée, à l'opposé, dans l'obsession mémorielle concernant la Shoah. C'est la génération des « petits-enfants », appelée aussi souvent troisième génération, celle d'Ivan Jablonka, de Marianne Rubinstein, ou, dans un autre domaine linguistique, de Daniel Mendelssohn, qui ne cesse d'interroger son héritage traumatique.⁴¹

Il faut donc se poser la question des différences esthétiques entre les écritures de l'après Shoah, au fil des différentes générations. Comme le souligne Susan Suleiman en ce qui concerne les orphelins de la Shoah, appartenant à la génération 1.5, « on peut considérer les expériences individuelles d'une minorité d'orphelins comme un miroir grossissant des dilemmes qu'ont affrontés les Juifs en France depuis plus d'un demi-siècle ».⁴² La Shoah a donc

³⁹ Froma Zeitlin, « The Vicarious Witness : Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature », *History and Memory*, vol. 10, n. 2, automne 1998, p. 5-42, p. 6, [ce fait d'être venus après, les conduit justement à chercher avec urgence des manières de lier le présent au passé. Cela semble encore davantage engendrer le désir de représenter le passé à travers des moyens de reconstitution, de réanimation même, à travers lesquels le moi, l'« ego » de « celui qui n'était pas là », joue désormais un rôle de premier plan en tant que présence active. Ces efforts ont en commun un désir obsessionnel de prendre sur soi la charge de la mémoire, de la remémoration, grâce à laquelle on pourrait devenir soi-même un témoin].

⁴⁰ Cf. pour cette définition Aurélie Barjonet, « Les petits-enfants : une génération d'écrivains hantés », dans Ivan Jablonka (dir.), *L'Enfant-Shoah*, Paris, PUF, 2014, p. 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 ». Aurélie Barjonet range ainsi la génération 2.5 à l'intérieur de la troisième génération d'après la Shoah. Nous insisterons cependant sur les spécificités de l'écriture de Weitzmann par rapport à celle d'autres petits-enfants, tels Ivan Jablonka ou Marianne Rubinstein : aucun des membres de la famille de Weitzmann n'est mort en déportation.

⁴¹ Cf. toujours Aurélie Barjonet, « Les petits-enfants : une génération d'écrivains hantés », cit., et Ead., « Le savoir de la troisième génération », dans Wolfgang Asholt, Ursula Bähler (dir.), *Le Savoir historique de la littérature contemporaine, La Revue des Sciences Humaines*, n. 321, janvier-mars 2016, p. 101-116. Cf. aussi le cycle de conférences au Collège de France du 12 au 26 novembre 2013, intitulé « Dans la grande bibliothèque de la catastrophe », dont une section était consacrée à « Une nouvelle génération d'écrivains face à l'Histoire », cf. le vidéo sur le site d'Akadem, http://www.akadem.org/sommaire/colloques/dans-la-grande-bibliotheque-de-la-catastrophe/ecrire-sur-la-shoah-18-12-2013-56038_4512.php.

⁴² Susan Suleiman, *Les orphelins de la Shoah et l'identité juive dans la France de l'après-guerre*, dans Marc Dambre (dir.), *Mémoires occupées. Fictions françaises et seconde guerre mondiale*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 29-38, p. 38.

forgé la situation socio-historique des Juifs de l'après-guerre aussi bien que leur vécu individuel. La génération 1.5, celle des enfants survivants, s'est vue représentée dans les témoignages recueillis par Claudine Vegh en 1979, sous le titre *Je ne lui ai pas dit au revoir*.⁴³ En ce qui concerne la deuxième génération, celle des enfants des survivants, des essais théoriques tels *Children of Holocaust* (traduit en français avec le titre *Le Traumatisme en héritage*) d'Hélène Epstein et « La Diaspora des cendres » de Nadine Fresco, publiés en 1979 et 1981,⁴⁴ « ont été capables d'éclaircir les liens existants entre des destins individuels dévastés [...] et une histoire collective », comme le souligne Anny Dayan-Rosenman.⁴⁵

Est-ce que ces différences générationnelles, sensibles sur les plans biographique et historique, influencent les écritures de la judéité d'après-guerre ? Annelies Schulte-Nordholt souligne le fait que la génération des survivants enfants (1.5) et celle des enfants des survivants (deuxième) commencent à écrire en même temps, autour de 1970,⁴⁶ comme le montrent le cas de Perec et de Modiano, auxquels il faudra ajouter Romain Gary. Ce dernier, né bien avant la guerre, n'écrit quasiment qu'après et explore les enjeux liés à sa judéité dans son écriture surtout à partir de la fin des années 1960. L'effet de génération serait ainsi nuancé par d'autres tendances historiques, c'est-à-dire celle du retour de la mémoire de la Shoah après des années de silence, ce qui fait que des écrivains de différents âges et provenances, comme les écrivains sépharades, prennent la parole presque en même temps.

Alexandre Prstojevic a étudié la question de la périodisation de la littérature de la Shoah (sans distinctions nationales) et a mis en évidence trois courants successifs. Dans l'immédiat après-guerre, apparaît une littérature de témoignage produite par des écrivains non professionnels, tels Primo Levi, Elie Wiesel et David Rousset. Ensuite, autour des années 1960 et 1970, les recherches formelles priment, en réponse à une mémoire défaillante, chez des auteurs comme Rawicz, Perec ou Modiano, dont l'enfance s'est déroulée dans l'Occupation ou juste après : « C'est une génération qui se situe entre les témoins et les "héritiers" nés dix, vingt ou trente ans après les événements, une génération intermédiaire qui a senti le souffle de l'extermination sans le connaître véritablement ».⁴⁷ Viendrait ensuite la génération des héritiers,

⁴³ Claudine Vegh, *Je ne lui ai pas dit au revoir. Des enfants de déportés parlent*, Paris, Gallimard, 1979.

⁴⁴ Helen Epstein, *Children of Holocaust. Conversations with sons and daughters of survivors*, New York, G.P Putnam's Sons, 1979 (Traduction française : *Le Traumatisme en héritage*, Paris, La Cause des livres, 2005) ; Nadine Fresco, « La diaspora des cendres », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n.24, Automne 1981, p. 205-220.

⁴⁵ Anny Dayan-Rosenman, « La génération d'après au risque de l'écriture », cit., p. 33.

⁴⁶ Annelies Schulte Nordholt (dir.), *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui. Enfants de survivants et survivants-enfants*, cit., p. 11 : « Aux témoignages retardés de certains survivants, s'ajouteront, dans les années 1970, ceux des survivants-enfants d'une part, et de l'autre ceux des enfants des survivants-la deuxième génération. Aujourd'hui est venue s'y ajouter une troisième génération ».

⁴⁷ Alexandre Prstojevic, « La question de la périodisation », dans Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, cit., p. 28.

qui correspondrait à la génération des petits-enfants et qui aurait produit au sein de la littérature de la Shoah un nouveau tournant esthétique :

La littérature de la Shoah devient [...] dans les deux dernières décennies, notamment aux États-Unis, une littérature de la trace, de la recherche des origines, de l'hybride scriptural fait d'historiographie, d'(auto)biographie, de sociologie, de littérature romanesque et testimoniale. Une littérature composite entreprise sous le signe du multiple, de la bribe, du morceau, du patchwork, de la polyphonie énonciative, du flash-back narratif [...]. La littérature comme quête de traces, le roman comme assemblage, la connaissance comme archéologie – l'écriture de la Shoah a muté d'une forme testimoniale « brute », spécifique et socialement confinée, à une écriture régie par une poétique issue de la modernité. Ce faisant, elle a remarquablement soutenu l'évolution du roman contemporain et contribué à affiner notre réflexion sur l'Art et sur l'Histoire.⁴⁸

Dans le même volume collectif, Philippe Mesnard critique l'« emploi trop systématique du concept de génération », car « périodiser ne permet pas de rendre compte correctement de questions esthétiques – et de la relation de celles-ci avec l'éthique ».⁴⁹ En effet, certaines problématiques transcendent les limites générationnelles entre les écrivains, pour s'ancrer plutôt dans le contexte de la réception publique de leurs textes : par exemple, la redécouverte de l'œuvre de Némirovsky, avec la parution de *Suite française*⁵⁰ et l'attribution à ce roman inachevé et posthume du Prix Renaudot en 2004, se situe dans le même climat d'un retour massif de la mémoire de la Shoah que la publication de *Dora Bruder* de Modiano et le développement de l'œuvre de Weitzmann.

S'il faut donc tenir compte de l'appartenance des écrivains à des générations différentes et de l'influence d'un vécu personnel sur la perception et la mise en scène d'une histoire collective, il est aussi utile de parler de contextes historiques et esthétiques de production des œuvres. Mesnard associe par exemple aux théories générationnelles de Susan Suleiman et de Marianne Hirsch, la notion de « récit de filiation », qui « draws on a vast corpus that goes well beyond the Jewish genocide as such ».⁵¹ Cette forme de récit, définie par Dominique Viart et

⁴⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁹ Philippe Mesnard, « Approches critiques à propos de trois notions fortes des études sur le témoignage », dans Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, cit., p. 65.

⁵⁰ Irène Némirovsky, *Suite française*, Paris, Denoël, 2004.

⁵¹ Philippe Mesnard, « Recent Literature Confronting the Past : France and Beyond », dans Jakob Lothe, Susan R. Suleiman and James Phelan (dir.), *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, Columbus, The Ohio State University Press, 2012, p. 77-98, p. 78 [puise dans un *corpus* très étendu qui va bien au-delà du génocide des Juifs en tant que tel].

très répandue dans la littérature contemporaine, à partir du tournant des années 1970-1980, n'a de cesse d'être exploitée par des écrivains juifs et non-juifs pour dire le déficit de transmission de la mémoire de la Shoah entre les générations.⁵² Il s'agit donc, d'insister sur les spécificités des ancrages biographiques et générationnels, mais aussi historiques et esthétiques de l'œuvre de chaque auteur.

3. Écritures de la judéité : entre spécificités et universalisme

Tout en prenant en considération les éléments de distinction entre les différentes œuvres en raison de leur contexte de production, nous n'envisageons pas de les étudier séparément. Nous visons au contraire à mettre en relation des écrivains qui jusqu'à aujourd'hui ont fait l'objet surtout d'études monographiques (Modiano⁵³ et plus récemment Némirovsky)⁵⁴ ou qui sont presque méconnus par la critique universitaire (Weitzmann)⁵⁵ autour de problématiques générales liées à la judéité. En effet chacune de leurs œuvres témoigne d'une réaction au

⁵² Cf. par exemple Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, vol. 45, n. 3, 2009, p. 95-112, où l'auteur relève la centralité du discours sur le génocide dans les récits de filiation, même chez des auteurs non juifs. Il faudra réfléchir sur cette sorte de « perméabilité » de la judéité, qui se laisse traverser par des questionnements propres à beaucoup d'écritures contemporaines. Cf. aussi Aurélie Barjonet, « Les petits-enfants : une génération d'écrivains hantés », cit., qui emprunte à Dominique Viart les termes de « roman archéologique », « récit de filiation » et « fiction de témoignage » pour qualifier les textes des écrivains de la troisième génération après la Shoah.

⁵³ Parmi les très nombreux volumes collectifs et les monographies consacrés à l'œuvre de Modiano, relativement peu d'ouvrages adoptent une démarche comparatiste et seulement deux s'interrogent sur l'aspect de la judéité. L'étude de Annelies Schulte Nordholt (*Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, cit.), porte sur trois écrivains juifs réunis en tant que représentants de la même génération, autour de la problématique spécifique de la post-mémoire. L'essai de Timo Obergöcker (*Écritures du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Bern, Peter Lang, 2004) est centré sur la vision de la judéité de Gary, Perec et Modiano dans trois romans publiés entre 1967 et 1975 (Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, 1967 ; Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit. ; Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975). L'analyse s'attache en particulier à décrypter les rapports entre une identité défaillante et une topographie du non-lieu. Dans notre étude, les problématiques de la post-Shoah et de l'espace seront mises en relation avec d'autres enjeux identitaires liés à la judéité, dans une perspective intergénérationnelle.

⁵⁴ L'œuvre d'Irène Némirovsky a fait l'objet surtout d'études de nature biographique et cela en raison surtout de la fascination pour la vie de la romancière après la découverte de *Suite française* soixante ans après sa mort dans les camps. À ce jour, n'existent que trois monographies critiques sur l'auteur : la plus récente celle de Susan Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit. mêle à des nouveaux aperçus biographiques une analyse littéraire de la représentation des personnages juifs dans l'œuvre de l'auteur ; celle de Angela Kershaw, *Before Auschwitz, Irène Némirovsky and the cultural landscape of inter-war France*, London, Routledge, 2009, adopte une approche de sociologie de la littérature et situe la vision de la judéité de Némirovsky surtout dans le contexte de la Renaissance juive (comme le font aussi les historiennes Fhima et Malinovich) ; celle de Martina Stemberger est centrée sur la représentation de l'étrangeté dans l'œuvre de Némirovsky, tant du point de vue de la judéité que de la féminité (*Irène Némirovsky. Phantasmagorien der Fremdheit*, Wützburg, Königshausen & Neumann, 2006).

⁵⁵ L'œuvre de Weitzmann est étudiée dans quelques articles critiques, qui l'analysent surtout à la lumière de l'approche de l'autofiction et de sa façon de représenter la banlieue, mais de plus en plus les critiques le désignent comme l'un des chefs de file de la nouvelle littérature juive française (cf. par exemple l'article de Saskia S. Wiedner, « La nouvelle génération d'écrivains juifs – l'image d'Israël dans les romans de Marc Weitzmann », dans Till R. Kuhnle, Carmen Oszi et Saskia S. Wiedner dir., *Orient lointain – proche Orient. La présence d'Israël dans la littérature francophone*, Tübingen, Narr, 2011, p. 113-125).

discours ambiant sur la judéité dans le contexte français et d'une tentative de mettre en question les préjugés antisémites et l'héritage juif. Nous essayerons, à la lumière de ces perspectives communes, de dégager certaines invariants dans ces écritures françaises de la judéité.

Tout en tenant compte des différences entre les œuvres des auteurs étudiés, il est donc possible de déceler les points communs entre ces écritures de la judéité, dans la lignée des études théoriques et critiques d'Henri Raczymow et surtout de Régine Robin. Par exemple, Robin étudie la langue de Kafka, de Freud, de Canetti et de Perec, les traces du yiddish qu'elles contiennent et ainsi, la judéité de ces auteurs. Cette démarche analytique permet de dresser des comparaisons entre des auteurs très différents, par leur langue, leur époque, leur domaine d'expression, autour du noyau de leur identité juive, parce que « la dimension du travail de la judéité dans la langue » serait « emblématique de la question de l'écart, du décalage, du blanc qui permet la respiration identitaire de l'écriture ». ⁵⁶

Notre analyse, centrée sur des problématiques identitaires, portera en premier lieu sur les questionnements biographiques sur la judéité dans le texte littéraire. En effet, les écritures de la judéité s'interrogent sur une histoire et une identité collectives, mais aussi, en premier lieu, sur le parcours individuel de chaque auteur en tant que Juif. Fiction et autobiographie se mêlent souvent dans les œuvres abordées au cours de nos recherches, dans des proportions variables et de façon plus ou moins expérimentale.

Entre l'œuvre d'Irène Némirovsky et celles de Patrick Modiano et de Marc Weitzmann, se dresse la fracture de la Shoah, comme nous l'avons déjà souligné : cette fracture détermine des formes du biographique très différentes entre elles. Pour Némirovsky, nous parlerons d'une pratique du roman autobiographique dans *Le Vin de solitude*, alors que pour les deux auteurs de l'après-guerre il s'agira d'analyser les déclinaisons de la forme autofictionnelle, afin de souligner notamment la spécificité post-génocidaire du concept d'autofiction. Si ce concept peut être appliqué de manière convaincante à des auteurs de la même époque que Némirovsky, comme par exemple Colette, ⁵⁷ nous essayerons de montrer la dimension plus traditionnelle de la mise en scène du biographique chez l'auteur du *Vin de solitude*. Même les œuvres autobiographiques d'Albert Cohen, écrites après la guerre, peuvent difficilement être qualifiées d'autofictions, malgré leur hybridité générique. ⁵⁸ Tout en insistant sur les différences historiques et esthétiques entre les auteurs du *corpus*, il faut toutefois souligner que les écritures

⁵⁶ Régine Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, cit., p. 31.

⁵⁷ Cf. par exemple Stéphanie Michineau, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, Publibook, coll. "EPU", série "Lettres & Langues - Lettres modernes", 2008.

⁵⁸ Isabelle Enderlein emprunte à Régine Robin le concept de « roman mémoriel » pour les définir, cf. Isabelle Enderlein, *Visages de l'homme – Territoires de la judéité*, cit., p. 128 et Régine Robin, *Le Roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule, 1989, p. 48 : il s'agirait d'un récit « par lequel un individu, un groupe ou une société pense son passé en le modifiant ».

de la judéité, dialoguent presque toujours avec le vécu de l'auteur : cela permet de comprendre comment leur vision de « l'être Juif », souvent problématique, est filtrée par une expérience biographique.

En ce qui concerne des textes comme *Livret de Famille* de Modiano et *Chaos* de Weitzmann, qui se situe dans le sillage des œuvres de son oncle Serge Doubrovsky, nous focaliserons donc notre attention en particulier sur la relation entre judéité et autofiction. Si c'est Doubrovsky lui-même qui invente ce mot pour définir son livre *Fils* en 1977, tant Perec dans *W ou le souvenir d'enfance* que Modiano dans *Livret de famille* (parus respectivement en 1975 et 1977) créent un mélange similaire entre données autobiographiques et fiction, sous le signe d'une recherche stylistique et linguistique originale. Doubrovsky, Perec, Modiano : tous des auteurs juifs, qui inscrivent la judéité en filigrane dans des textes hybrides. Il faudra donc réfléchir sur les rapports entre l'autofiction, dans ses nombreuses déclinaisons, et la judéité : y aurait-il un lien entre la prolifération des écritures de soi et les interrogations identitaires propres aux écrivains juifs ?

Thomas Nolden, souligne la présence d'une tendance autobiographique dans les œuvres des auteurs qui participent au renouveau identitaire juif en littérature du début des années 1980. Pour définir cette tendance, il emprunte un néologisme utilisé par Robert Ouaknine : « autojudéographie ».⁵⁹ Voici comment Thomas Nolden s'exprime sur ce qui constituerait, selon lui, l'une des formes principales de l'expression littéraire juive contemporaine : « “autojudeography”, then, is a form of “écriture de soi” that recaptures and reaffirms the bonds with the past, with forms of Jewish life lived by previous generations, while simultaneously supplementing the nation's collective memory with fragments of lost Jewish memory ».⁶⁰ L'« autojudéographie » permet ainsi en même temps aux auteurs juifs de renouer des liens avec leur identité et d'insérer ce discours identitaire dans le discours collectif.

Si Thomas Nolden remarque l'existence de rapports entre écriture de soi et interrogation identitaire des auteurs juifs, il n'en vient pas à se demander si cette interrogation pourrait être à l'origine du brouillage des limites entre vérité et fiction qui se joue dans les nouvelles formes autobiographiques à partir de la fin des années 1970. Elizabeth Molkou se pose justement cette question : « la présence assidue d'écrivains juifs dans le corpus d'autofictionneurs contemporains nous conduit à nous interroger sur une affinité possible entre l'autofiction et la

⁵⁹ Robert Ouaknine, « S comme Sépharade. “Autojudéographie” », dans Luc Rosenzweig (dir.) *Catalogue pour des Juifs de maintenant, Recherches*, n. 38, 1979, p. 123-149.

⁶⁰ Thomas Nolden « À la recherche du Judaïsme perdu », cit., p. 126. [« autojudéographie », alors, est une forme d'« écriture de soi » qui reprend et réaffirme les liens avec le passé, avec des modalités de vie juive des générations précédentes, alors qu'en même temps elle complète la mémoire collective de la nation avec des fragments d'une mémoire juive perdue].

judéité dans l'écriture ». ⁶¹ C'est la même question qui meut, entre autres, la réflexion de Régine Robin dans *Le Golem de l'écriture* : « Quelle est alors la spécificité de l'inscription de la judéité dans ces dispositifs autofictionnels ? ». ⁶² Elizabeth Molkou a tenté d'y répondre de façon systématique dans son ouvrage récent, où elle met en relation deux problèmes historiquement marqués : la réflexion sur la judéité et l'autofiction. ⁶³ En effet, le foisonnement des écritures autobiographiques et le débat autour de l'autofiction dans la deuxième moitié du XX^e siècle ne seraient pas sans rapports avec les questionnements sur la Shoah, sur les limites de la mémoire et du témoignage et sur les possibilités d'une écriture littéraire sur Auschwitz et après Auschwitz, comme nous le verrons. ⁶⁴

Il s'agira ensuite de voir comment les écrivains juifs que nous allons étudier élaborent la vision de leur identité et de leur corps physique, souvent à travers le regard des autres. Il faut s'interroger sur leurs façons très subtiles de s'approprier le discours antisémite mais aussi de le détourner. Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot affirment : « Le stéréotype schématise et catégorise ; mais ces démarches sont indispensables à la cognition, même si elles entraînent une simplification et une généralisation parfois excessive ». ⁶⁵ Cette approche nous permet de mieux comprendre les difficultés des écrivains juifs à définir leur identité face à des attributions identitaires périlleuses, mais qui semblent au moins pouvoir donner des contours à une judéité vécue, dans le cas de nos auteurs, de façon déficitaire.

Le stéréotype remplirait ainsi une fonction cognitive, qui permettrait au lecteur de situer le texte littéraire dans un contexte spécifique. C'est en ce sens qu'émerge la valeur positive du stéréotype : « il favorise la cognition dans la mesure où il découpe et catégorise le réel qui resterait sans cela confus et ingérable ». ⁶⁶ Nous nous rapprochons ainsi du concept d'idéaltype wébérien, car le type aurait une fonction heuristique dans la connaissance de l'autre : « le but de la construction de concepts idéaltypiques consiste partout et toujours à prendre rigoureusement conscience non de ce qui est générique, mais au contraire de la nature particulière des phénomènes culturels ». ⁶⁷

⁶¹ Elizabeth Molkou, « L'identité en question : autofiction et judéité », *Dalhousie French Studies*, Vol. 70, 2005, p. 83-97, p. 87.

⁶² Régine Robin, *Le Golem de l'écriture*, cit., p. 32.

⁶³ Cf. Elizabeth Molkou : *Identités juives et autofiction. De la Shoah à la post-modernité*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2010.

⁶⁴ Cf. sur ces questions un article de Marc Weitzmann lui-même, « L'Hypothèse de soi », dans *Mode d'emploi, autobiographie & autofiction, Page des libraires*, juin-juillet-août 1998, p. 48-51, et la réflexion de Jacques Derrida sur la part de fiction dans le témoignage : Jacques Derrida, « Demeure. Fiction et témoignage », dans Michel Lisse (dir.), *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, Paris, Éditions Galilée, 1996, p. 13-73.

⁶⁵ Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Éditions Nathan, 1997, p. 27.

⁶⁶ Cf. Ruth Amossy, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010, p. 14.

⁶⁷ Max Weber, « L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales », dans Max Weber (dir.), *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 1965 [1904], p. 196-197.

Grâce aux différentes notions de type,⁶⁸ de posture⁶⁹ et d'ethos discursif, c'est-à-dire « l'instance subjective qui se manifeste à travers le discours »,⁷⁰ nous essayerons de montrer comment les auteurs de notre *corpus* mettent en scène leur judéité à l'aune du contexte littéraire et sociologique dans lequel ils prennent la parole, dans un clivage constant entre singularité et stéréotypie.

Il faudra aussi convoquer le concept de « haine de soi juive », défini par Theodor Lessing et qui ne cesse d'être approfondi dans les études plus récentes. Il conviendra de distinguer les différentes modulations de cette haine : la honte de soi, le déni de la judéité, la haine des autres juifs. Une approche psychanalytique est indispensable dans ce domaine, étant donné que la haine de soi affecte premièrement la psyché de l'individu. Il s'agit d'un mécanisme susceptible d'être mis en action dans toute relation d'amour : ce serait le « retournement de l'agressivité, de la haine initialement destiné à l'autre aimé, contre soi, qui préserve la relation d'amour avec l'objet et l'épargne au prix d'une culpabilité intense ».⁷¹ Cependant, en ce qui concerne la haine de soi juive, il s'agit aussi d'un phénomène qui doit être situé dans le discours historique sur l'assimilation, surtout en ce qui concerne l'entre-deux guerres, et sur Israël.⁷²

Le stéréotype peut être aussi l'objet d'une réappropriation ironique et il faut donc essayer de cerner les limites entre haine de soi et auto-ironie. Nous ferons référence premièrement au texte freudien sur le mot d'esprit, qui mettait déjà en relief une tendance juive à l'auto-ironie.⁷³ Ce caractère spécifique de l'humour juif est relevé aussi dans d'autres essais, tel celui de Marc-Alain Ouaknin qui, avec Dory Rotnemer, a collecté de nombreux *Witzen* traditionnels.⁷⁴ Judith Stora-Sandor s'est occupée d'étudier les rapports spécifiques entre humour juif et littérature. Nous nous intéresserons en particulier à sa définition de l'humour juif qui caractériserait selon elle les œuvres des auteurs de la diaspora, écrivant dans la langue du

⁶⁸ Cf. Ruth Amossy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

⁶⁹ Cf. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

⁷⁰ Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 76.

⁷¹ Alain Taieb, « L'enfance de la haine de soi », Esther Benbassa et Jean-Christophe Attias (dir.), *La Haine de soi : difficiles identités*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2000, p. 93-106, p. 98. Voir aussi sur la haine de soi d'un point de vue psychanalytique et de psychologie sociale, Didier Lauru, *De la haine de soi à la haine de l'autre*, Paris, Albin Michel, 2015.

⁷² Sur ces questions nous allons faire référence aux études de Hannah Arendt sur l'assimilation et en particulier à la polémique qu'ont soulevée ses articles sur le procès Eichmann en 1961 (cf. Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1991 [1963]) et au reproche qui lui est fait par Gershom Scholem de manquer d'amour pour son peuple, cf. Hannah Arendt, Gershom Scholem, *Correspondance*, établie par Marie Luise Knot avec la collaboration de David Heredia, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni avec Françoise Mancip-Renaudie pour les lettres et textes en anglais, Paris, Seuil, 2012, Lettre 132, Scholem à Arendt, 23-24 juin 1963, p. 419.

⁷³ Cf. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, « Idées », 1971 [1905, trad. 1930], p. 100 sq.

⁷⁴ Marc-Alain Ouaknin, Dory Rotnemer, *La Bible de l'humour juif*, Paris, J'ai lu, 1999.

pays d'accueil : « Nous appelons *humour juif moderne* cette auto-ironie de l'interrogation qui est en même temps une réponse psychique à l'insoluble. [...] Les personnages qui peuplent ces œuvres ont un rapport conflictuel avec leur judéité ». ⁷⁵

Le nom propre est l'un des éléments principaux qui définissent l'identité sociale d'un individu. Dans l'œuvre de ces auteurs, comme dans l'œuvre de beaucoup d'écrivains juifs français du XX^e siècle, le nom propre perd son pouvoir définitoire univoque. Dans les œuvres étudiées les noms symbolisent souvent, par leur signification étymologique même, une incertitude identitaire. Celle-ci est d'autant plus forte que les personnages changent souvent de nom. Le vertige pseudonymique qui en résulte fait perdre tout repère au lecteur, comme c'est le cas dans l'œuvre de Modiano. Dans notre analyse, nous prendrons en considération des ouvrages récents qui se sont penchés sur les problématiques liées aux noms propres, tant d'un point de vue psychanalytique ⁷⁶ que littéraire. ⁷⁷

L'incertitude identitaire se manifeste aussi sur le plan formel, au niveau de la structure, de la situation narrative et du style. L'espace textuel reflète et amplifie les questionnements identitaires. Même au-delà des différences esthétiques entre les auteurs étudiés, il s'agira de s'interroger sur les stratégies de la mise en scène textuelle de leur expérience juive singulière. Maxime Decout a parlé, au sujet d'un bon nombre d'écrivains juifs de « poétiques nomades » : leurs textes seraient caractérisés par une « structure déstructurante, qui fait de l'addition des épisodes, du "l'un et l'autre", le principe poétique qui travaille en sourdine ces textes ». ⁷⁸ Nous verrons, de façon similaire, que l'aporie du conflit identitaire se traduit dans des procédés formels qui l'évoquent ou la reproduisent, par une exaspération du style français classique, par des procédés de double sens, de pastiche, de parodie, de réécriture, par une structure fragmentaire ou éclatée, et enfin par des changements de perspective narrative.

Il n'est pas question de regarder les textes littéraires uniquement à la lumière de l'identité juive, mais plutôt de voir comment cette dimension identitaire contribue à la définition de leur esthétique et lui donne forme. Les écritures de la judéité tournent souvent autour d'enjeux communs à ceux de la littérature qui leur est contemporaine et répondent aux mêmes influences historiques : nous voulons toutefois essayer de dégager la spécificité de leur rapport à la réalité.

⁷⁵ Judith Stora-Sandor, *L'humour juif dans la littérature. De Job à Woody Allen*, Paris, PUF, 1984, p. 22.

⁷⁶ Cf. Gérard Pommier, *Le Nom propre*, cit.

⁷⁷ Cf. Claude Burgelin, *Les Mal Nommés : Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2012.

⁷⁸ Maxime Decout, « Les écrivains d'origine juive : des poétiques nomades pour une origine réappropriée », dans Corinne Alexandre-Garnier et Isabelle Keller-Privat (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 287- 299, p. 292-93.

Dans notre démarche critique, il nous semble en premier lieu nécessaire d'étudier les enjeux d'une représentation autobiographique de la judéité, pour ensuite mettre en lumière les ancrages socio-historiques de cette vision personnelle de l'identité juive et arriver finalement à dégager la poétique qui la sous-tend et l'anime. À travers les profils biographiques de trois auteurs de notre *corpus*, nous inscrirons justement leurs œuvres dans leur contexte de production, afin de donner à voir la vision de la judéité qui leur est propre et de montrer les enjeux de sa mise en scène au niveau esthétique.

Chapitre 4. Trois auteurs, trois époques, trois visions de la judéité

1. Irène Némirovsky, une romancière juive des années 1930

Née à Kiev en 1903 d'une famille juive enrichie par les affaires de Léon, son père banquier, Irène Némirovsky déménage plus tard à Pétersbourg, puis à Moscou, après la prise de pouvoir des bolcheviks ; de Moscou, elle fuit la Révolution vers la Finlande, la Suède et, finalement, la France, en 1919. Élevée par une institutrice française, elle commence à parler le français en bas âge, selon les désirs de sa mère Fanny. Elle grandit donc dans un contexte cosmopolite et polyglotte ; délaissée par ses parents, l'un occupé par les affaires, l'autre, sa mère, par l'argent, les amants et les plaisirs de la vie, elle se passionne pour la littérature et fait ses premières tentatives d'écriture en Finlande, dès l'âge de quatorze ans.¹

Une fois en France, elle fréquente la Sorbonne où elle étudie la littérature russe et passe des années insouciantes entre les fêtes et les flirts, avant de se marier à la synagogue avec Michel Epstein, en 1926.² C'est au cours de ces années qu'elle fait ses débuts littéraires. Parmi ses premières œuvres, plusieurs sont déjà hantées par les souvenirs de son enfance et de son adolescence solitaires,³ et surtout par les rapports difficiles avec sa mère. Cette « sève autobiographique »⁴ ne cessera pas de nourrir ses textes suivants, à partir de *David Golder*, qui paraît en 1929 et marque son affirmation sur la scène littéraire. Le succès est retentissant et lié

¹ À cette époque remontent les seuls textes écrits en russe par Némirovsky, lisibles à l'état manuscrit dans son calepin noir conservé à l'IMEC, cf. Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 92-94 et Valentina P. Chepiga, « Irène Némirovsky et la langue russe », *Modern history of Russia*, n. 3, 2012, p. 138-146. Plus tard, l'écrivain affirmera n'avoir jamais écrit de vers : « Écrire des vers me paraît un sport, dans lequel je n'ai nulle adresse... », déclare-t-elle dans un entretien (Michelle Deroyer, « Irène Némirovsky et le cinéma. "Je ne pense qu'en images", nous dit-elle », *Pour vous*, juin 1931, dans O. Philipponnat, P. Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 430-432, p. 431) ; ou encore elle répond à Jeanine Bouissounouse, qui lui demande si elle n'a jamais écrit de vers : « Non, jamais ! De la prose, toujours de la prose » (Jeanine Bouissounouse, « Femmes écrivains : leurs débuts », *Les Nouvelles littéraires*, 2 novembre 1935). Dans un autre entretien elle affirme aussi n'avoir « jamais écrit en russe que de rédactions scolaires » (« Les Conrad français », réponse à l'enquête de Georges Higgins, *Les Nouvelles littéraires*, 6 avril 1940).

² Sur le choix de ce mariage avec un Juif, au sein de la communauté juive, qui éloigne le parcours de Némirovsky de celui d'autres femmes de lettres comme Nathalie Sarraute ou Elsa Triolet voir Susan R. Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., p. 53 sq.

³ Cf. Irène Némirovsky, *L'Ennemie*, Paris, Fayard, *Les Œuvres libres*, n. 85, juillet 1928 ; Irène Némirovsky, *Le Bal*, Paris, Fayard, *Les Œuvres libres* n. 92, février 1929 (republié chez Grasset en 1930, cf. note 136 de l'Introduction) : les deux textes ont été publiés sous le pseudonyme de Pierre Nerey, sans doute pour cacher à Fanny « ce miroir délateur ». (Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 157). Dans ces premières années elle écrit aussi de petites nouvelles drôles, dont l'une est publiée sur *Fantasio* : Irène Némirovsky, « Nonoche chez l'extra-lucide », *Fantasio*, n. 348, 1^{er} août 1921. Elle publie aussi, toujours dans la revue de Fayard *Les Œuvres libres*, le roman *Le Malentendu*, en 1926 (Irène Némirovsky, *Le Malentendu*, Paris, Fayard, *Les Œuvres libres*, n. 56, février 1926) et la longue nouvelle *L'Enfant génial* (« Les Œuvres libres » n. 70, Paris, Fayard, 1927). *Le Malentendu* et *Le Bal* seront republiés en volume respectivement par Fayard et par Grasset en 1930.

⁴ Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 235.

lui aussi à des données biographiques : l'éditeur Grasset décide de "rajeunir" la romancière pour susciter encore plus l'étonnement du public, frappé par le fait qu'un roman d'une telle dureté soit écrit par une si jeune femme.⁵

La vie et l'œuvre, en effet, s'enchevêtrent et se superposent. Quand Irène Némirovsky entreprendra le brouillon du *Vin de solitude*, son roman le plus autobiographique, elle-même affirmera : « je crois que la vie a été un bon romancier ».⁶ Après *David Golder* (adapté aussi pour le cinéma et le théâtre), elle retrouve les paysages de son enfance en Russie dans *Les Mouches d'automne* (1931), histoire tragique d'une *niania* émigrée en France et nostalgique du passé,⁷ ainsi que dans *L'Affaire Courilof* (1933).⁸ La teneur politique de cette intrigue dans laquelle le protagoniste organise un attentat contre un ministre du gouvernement est inhabituelle sous la plume de Némirovsky.

L'année 1933 est une année de transition. Irène Némirovsky change d'éditeur, passant de Grasset à Albin Michel. Son père meurt et ses nouveaux besoins financiers la poussent, selon ses biographes, à publier de plus en plus de nouvelles, souvent dans des « journaux conservateurs, nationalistes, voire xénophobes »,⁹ tels *Gringoire* et *Candide*. Elle explore de nouvelles formes littéraires, en particulier avec son recueil *Films Parlés* (1935)¹⁰ dans lequel elle s'essaie à une écriture cinématographique. Il s'agit aussi de l'unique ouvrage de l'auteur paru chez Gallimard, grâce à l'intercession de Paul Morand.

La mort du père marque aussi la rupture définitive avec la mère, ce qui permet à l'auteur de reconsidérer son enfance sous un jour nouveau. Après un retour aux personnages français avec *Le Pion sur l'échiquier* (1934),¹¹ – mais les Juifs et les parvenus sont toujours présents comme dans *David Golder* et dans les textes précédents – elle élabore *Le Vin de solitude* et esquisse aussi les sujets de ses romans suivants, en tirant leur matériau de ses souvenirs et de ses réflexions sur elle-même. Philipponnat et Lienhardt affirment : « De 1926 à 1940, Irène Némirovsky n'a écrit qu'un long, unique et perpétuel roman, manuscrit ininterrompu d'où se sont détachés, à maturité, nouvelles et récits secondaires. Mais le tronc demeure, qui porte ces fruits et n'est autre que l'arbre généalogique des Némirovsky ».¹²

⁵ Cf. *Ibid.*, p. 175 sq.

⁶ Archives IMEC, Fonds Albin Michel, cote ALM 2998.8, *Le Vin de solitude* : Projets et brouillons, 29 ff. non numérotés dont 9 numérisés.

⁷ Irène Némirovsky, *Les Mouches d'automne*, Paris, Grasset, 1931 (la première édition sort chez Kra la même année).

⁸ Ead., *L'Affaire Courilof*, Paris, Grasset, 1933.

⁹ Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 224.

¹⁰ Irène Némirovsky, *Films parlés*, Paris, Gallimard, « La Renaissance de la nouvelle », 1935.

¹¹ Irène Némirovsky, *Le Pion sur l'échiquier*, Paris, Albin Michel, 1934.

¹² Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 224.

Ainsi, après *Le Vin de solitude* (1935) paraît *Jézabel* (1936),¹³ qui inscrit dans une intrigue judiciaire avec un trait de suspense policier un portrait de Fanny tellement hideux qu'il paraît presque parodique. *La Proie* (1938)¹⁴ offre l'histoire tragique d'un parvenu dans l'entre-deux guerres. Ces figures de parvenus ou d'étrangers (russes et Juifs surtout) hantent les textes de Némirovsky. Elles sont issues de son expérience, comme l'auteur l'avoue dans un entretien : « je continue à peindre la société que je connais le mieux et qui se compose de gens désaxés, sortis du milieu, du pays où ils eussent normalement vécu, et qui ne s'adaptent pas sans choc ni sans souffrances à une vie nouvelle ». ¹⁵ Dans *Deux* (1939),¹⁶ la romancière décrit la vie des jeunes gens après la Première Guerre Mondiale, notamment la manière dont l'ivresse de l'amour laisse vite la place aux problèmes de la vie matrimoniale.

Avec la fin des années 1930 les inquiétudes de Némirovsky au sujet de la situation politique européenne font surface dans son œuvre : « l'invasion de son œuvre à partir de 1938, par des immigrants affamés prêts à se damner pour se faire une situation trahit mieux que tout son état d'esprit ». ¹⁷ Pendant ces années paraissent en effet *Les Échelles du Levant* (1939)¹⁸ et *Les Chiens et les Loups* (1940),¹⁹ peuplés par des étrangers et par des Juifs pauvres. C'est aussi dans cette période qu'Irène Némirovsky mûrit le choix d'une conversion au catholicisme : le 2 février 1939 elle est baptisée avec Michel et ses filles.

Au début de la Seconde Guerre Mondiale, Irène Némirovsky envoie ses filles dans le village d'origine de Cécile Michaud, leur nourrice, à Issy-l'Évêque en Bourgogne, situé, pendant l'Occupation, à quelques kilomètres au nord de la ligne de démarcation. Elle les rejoint à la fin de mai 1940, deux semaines avant la débâcle et l'exode des Parisiens, épisodes qu'elle racontera dans *Suite française*.²⁰

La nouvelle situation politique française cause beaucoup d'inquiétudes à Irène Némirovsky : Michel Epstein ayant perdu son poste à la Banque des Pays du Nord, la famille doit compter sur ses revenus de romancière pour vivre. Ses biographes arguent qu'elle reste dans la zone occupée afin de garder ses contacts avec Paris. Aussi cela explique-t-il sans doute

¹³ Ead., *Jézabel*, Paris, Albin Michel, 1936.

¹⁴ Ead., *La Proie*, Paris, Albin Michel, 1938.

¹⁵ Marie-Jeanne Viel, « Comment travaille une romancière », interview radiodiffusée, 1934, cf. Archives IMEC, Fonds Némirovsky, cote NMR 11.1, Dossier critique : Interviews, critiques de 1929 à 1940 et posthumes, bibliographie, p. 3-7, p. 6.

¹⁶ Ead., *Deux*, Paris, Albin Michel, 1939.

¹⁷ Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 296.

¹⁸ Irène Némirovsky, *Les Échelles du Levant*, dans *Gringoire*, 18 mai-24 août 1939. Le roman a été republié en volume en 2005, avec un autre titre, pour qu'il n'y ait pas de confusion avec le livre homonyme d'Amin Maalouf : Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, Paris, Denoël, 2005. Cf. note 127 de l'Introduction.

¹⁹ Ead., *Les Chiens et les Loups*, cit.

²⁰ Cf. Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 340 sq., qui insistent sur ce détail, peut-être pour mettre en relief le fait que dans *Suite française* Némirovsky n'a eu recours que partiellement à son expérience personnelle de la fuite de Paris.

que, préoccupée par les lois annoncées contre les apatrides, elle écrit au Marechal Pétain : « Je ne puis croire, Monsieur le Maréchal, que l'on ne fasse aucune distinction entre les indésirables et les étrangers honorables qui, s'ils ont reçu de la France une hospitalité royale, ont conscience d'avoir fait tous leurs efforts pour la mériter ». ²¹ Ces mots opèrent une distinction apparemment raciste entre les nouveaux immigrés et les immigrés assimilés comme Némirovsky – qui cependant, en dépit de plusieurs démarches en ce sens, n'a jamais obtenu la citoyenneté française. En réalité, ses propos expriment l'incrédulité d'une romancière, qui, sans jamais renier ses origines, s'est toujours voulue française. ²²

Pendant les années de guerre Némirovsky écrit beaucoup, mais elle n'arrive pas à trouver des revues qui acceptent de publier ses textes. Seule la revue *Gringoire*, en la personne d'Horace de Carbuccia, lui vient en aide, en publiant quelques nouvelles et le roman *Les Biens de ce monde*, « roman inédit par une jeune femme ». ²³ Ce roman est centré sur l'observation de la société française entre les deux guerres mondiales, tout comme *Les Feux de l'Automne*, écrit entre 1941 et 1942 et publié seulement en 1957. ²⁴ Albin Michel continue de verser des mensualités à la romancière, mais n'ose pas publier ses livres, de crainte d'attirer l'attention de la censure. *La Vie de Tchekhov*, écrit par Irène en 1940, reste également dans le tiroir de l'éditeur jusqu'en 1946. ²⁵

Les derniers textes de la romancière seront, comme elle le pressent, « des œuvres posthumes » : ²⁶ *Suite française*, le grand roman en quatre volets écrit entre 1940 et 1942 sur le modèle tolstoïen de *Guerre et Paix* dont seules les deux premières parties sont achevées (*Tempête en juin* et *Dolce*), et *Chaleur du sang*, écrit en 1941 en marge du chef-d'œuvre. ²⁷ Irène Némirovsky, qui depuis 1941 portait l'étoile jaune, est arrêtée le 13 juillet 1942 par des gendarmes français et déportée le 16 juillet à Auschwitz, où elle meurt le 19 août suite à une épidémie de typhus. Michel Epstein, après avoir multiplié les appels à l'aide pour sa femme, est arrêté lui aussi le 9 octobre. Ses deux filles, Denise et Élisabeth, respectivement âgées de 13 et de 5 peuvent s'échapper avec Julie Dumot, leur gouvernante. Elles restent cachées pendant

²¹ *Ibid.*, p. 347.

²² Sur la lettre à Pétain et les tentatives de naturalisation de Némirovsky voir Susan Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., respectivement p. 107-119 et 77-81.

²³ Irène Némirovsky, *Les Biens de ce monde*, dans *Gringoire*, 10 avril-20 juin 1941. Le roman sera publié en volume en 1947 : Irène Némirovsky, *Les Biens de ce monde*, Paris, Albin Michel, 1947.

²⁴ Ead., *Les Feux de l'automne*, Paris, Albin Michel, 1957. La version définitive du roman, résultat du travail de Teresa Lussone (Teresa M. Lussone, « Per una nuova edizione di "Les Feux de l'automne" di Irène Némirovsky », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, vol. 64, n. 3, 2011, p. 327-342) a été publiée dans Irène Némirovsky, *Œuvres complètes*, Introduction, présentation et annotation des textes par Olivier Philipponnat, Paris, Le Livre de Poche, 2011, t. II, p. 1183-1369.

²⁵ Ead., *La vie de Tchekhov*, Paris, Albin Michel, 1946.

²⁶ Lettre à André Sabatier du 11 juillet 1942, citée par Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 415.

²⁷ Irène Némirovsky, *Chaleur du sang*, Paris, Denoël, 2007.

toute la guerre, gardant avec elles une valise confiée par leur père, qui contenait le manuscrit de *Suite française*.²⁸

La figure d'Irène Némirovsky fascine, surtout en raison des événements qui ont rempli sa vie et nourri son œuvre foisonnante. Cette œuvre a souvent autorisé une lecture biographique, soit encouragée par la presse, soit influencée par le contexte historique. C'est le cas de la réception contemporaine des textes de Némirovsky, fortement marquée par sa mort à Auschwitz en 1942. La parution posthume en 2004 de *Suite française*, son chef-d'œuvre inachevé, a été finalement voulue par sa fille Denise Epstein. Cette parution posthume a ensuite déclenché un vaste phénomène de relecture de l'œuvre à la lumière de l'expérience concentrationnaire.²⁹ Ce texte de fiction, certes étonnant parce qu'il rend compte de façon très lucide de la vie sous l'Occupation au moment où l'auteur elle-même se confronte à cette réalité historique, a été souvent lu comme un témoignage faisant revivre une victime de la France. L'attribution du Prix Renaudot à *Suite française* a également joué un rôle central dans cette réception de l'après coup, caractérisée par « the constant re-telling of Némirovsky's life story by critics and the excessively biographical reading of her fiction ».³⁰

Cette vision post-génocidaire de l'œuvre de Némirovsky a aussi réactivé le débat autour d'une question qui avait déjà été au centre de certains entretiens avec l'auteur, surtout dans la presse communautaire juive :³¹ la romancière était-elle antisémite ou du moins totalement dépourvue de toute solidarité envers son peuple ? On reproche à l'auteur non seulement la présence de stéréotypes antisémites dans ses textes, et, à l'opposé, l'absence de personnages juifs dans *Suite française*, mais aussi des choix biographiques, comme sa conversion au catholicisme en 1939 et comme sa collaboration avec des revues de droite telles que *Gringoire* et *Candide*.³²

Si ces problématiques sont certainement centrales, il faut cependant essayer, pour mieux comprendre le rapport à la judéité de l'auteur, de se démarquer d'une lecture émotionnelle de son œuvre et de la situer premièrement dans son contexte de production. La réception posthume de l'œuvre de Némirovsky a en effet réorienté le discours critique sur l'auteur, dans

²⁸ Selon les dernières reconstructions de Suleiman, Julie Dumot aurait gardé la valise après la guerre. Celle-ci ne serait rentrée en possession des deux filles de Némirovsky qu'en 1956, cf. Susan Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., p. 255-256.

²⁹ Sur cette « deuxième vie » de la romancière, analysée à partir du point de vue d'une sociologie de la réception, voir surtout Angela Kershaw, *Before Auschwitz*, cit., p. 185-194.

³⁰ *Ibid.*, p. 191. [La constante répétition du récit de la vie de Némirovsky par les critiques et la lecture excessivement biographique de ses récits de fiction].

³¹ Cf. Nina Gourfinkel, « L'expérience juive d'Irène Némirovsky. Une interview de l'auteur de *David Golder*, *L'Univers israélite*, 28 février 1930, p. 677-678 ; Janine Auscher, « Nos interviews : Irène Némirovsky », *L'Univers israélite*, 5 juillet 1935, p. 669-670. Cf. aussi pour les réactions de la presse communautaire les articles parus dans *La Tribune Juive*, n. 19, mai 1930, p. 285-286 et dans *Le Réveil Juif*, le 31 janvier 1930, cf. Susan Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., p. 139.

³² Voir surtout sur ces questions Susan R. Suleiman, « Irène Némirovsky and the "Jewish Question" in Interwar France », cit. et ensuite le livre Susan R. Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit.

une optique post-génocidaire. Cependant, il faudrait étudier l'œuvre de Némirovsky la situant dans l'époque de son écriture et surtout de sa renommée littéraire, commencée en 1929 avec *David Golder* et terminée avec sa mort en 1942, même si déjà à partir de 1940 ses échanges avec les écrivains parisiens et ses publications ont été fortement limitées. Lue sous cet angle, l'œuvre de Némirovsky se montre essentiellement comme une œuvre des années Trente, une époque aux multiples courants littéraires et intellectuels, traversée par beaucoup de contradictions historiques.

Dans ce panorama, Némirovsky occupe une place assez originale, en tant que femme,³³ en tant qu'émigrée russe³⁴ et en tant que juive. Dominique Maingueneau a bien souligné les spécificités de la posture des écrivains juifs. Tout écrivain se situe par rapport à la société dans une position de paratopie, c'est-à-dire ni à l'intérieur ni à l'extérieur de cette société : « Toute paratopie, minimalement, dit l'appartenance *et* la non appartenance, l'impossible inclusion dans une "topie" ». ³⁵ Les écrivains juifs sont concernés par quatre types de paratopie, identitaire, spatiale, temporelle, et enfin linguistique :

Les paratopies juives "classiques" – celles qui ne prennent pas en compte l'existence de l'État d'Israël – associent ces trois registres (j'appartiens et n'appartiens pas à une nation, je viens d'un autre pays, d'un autre temps) à une paratopie *linguistique* (la langue que je parle n'est pas ma langue).³⁶

Cependant, Nelly Wolf, en prolongeant le discours de Maingueneau, souligne, à l'intérieur de ces paratopies juives classiques, les caractères particuliers concernant les écrivains issus de l'émigration, comme Némirovsky, et leurs différences par rapport aux écrivains juifs nés dans l'espace francophone :

³³ Cf. sur cet aspect la monographie de Martine Stemberger, *Phantasmagorien der Fremdheit* [Fantasmagorie de l'étrangeté], Königshausen & Neumann, 2006, qui consacre un chapitre aux « Imaginationen des "Weiblichen" » [Imaginations du féminin], p. 297-350. Les critiques ayant confronté l'écriture de Némirovsky à celle de la romancière la plus célèbre pendant l'entre-deux guerres, c'est-à-dire Colette, ne manquent pas cf. Susan R. Suleiman, « Famille, langue, identité : la venue à l'écriture dans *Le Vin de solitude* », dans *Dossier critique*. David Golder, *Le Vin de solitude et Suite française d'Irène Némirovsky*, Études réunies par Paul Renard et Yves Baudelle, *Roman 20/50*, n.54, décembre 2012, p. 57-74 ; Martina Stemberger, « Selling Gender, An Alternative View of "Prostitution" in Three French Novels of the entre-deux guerres », *Neophilologus*, vol. 92, n. 4, 2008.

³⁴ Beaucoup d'articles ont été consacrés à l'influence des origines russes d'Irène Némirovsky dans son écriture, cf. par exemple Maria Rubins, « Figures de l'émigré dans les écrits d'Irène Némirovsky », in C. Krauss et T. Victoroff (dir.), *Figures de l'émigré russe en France aux XIX^e et XX^e siècles: fiction et réalité*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012, p. 377-392 ; Angela Kershaw, « Irène Némirovsky (1903-1942) : Une Russe française, une Française russe? » dans Murielle Lucie-Clément (dir.), *Écrivains franco-russes*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2008, p. 109-120 ; Stéphane Chaudier, « "Une humanité fantastique": Némirovsky et Dostoïevski », *Tangence*, n. 86, 2008, p. 67-88.

³⁵ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 86.

³⁶ *Ibid.*, p. 87.

De fait, on observe un clivage national et générationnel séparant les écrivains juifs en deux groupes coïncidant avec deux postures énonciatives et deux modes de présentation du fait juif. Les écrivains nés dans l'espace francophone et appartenant à la génération de l'Affaire Dreyfus tendent à ramener la paratopie juive à une simple paratopie littéraire et à aligner le paradigme juif sur le paradigme régionaliste. En revanche les écrivains issus de l'immigration s'engagent dans des stratégies énonciatives marquées par les *topoi* de l'exil et de la migration.³⁷

La posture d'un auteur comme Némirovsky est donc fort différente, par exemple de celle d'André Spire, Edmond Fleg et Gustave Kahn, c'est-à-dire la génération de l'Affaire Dreyfus, qui a promu la « Renaissance juive » des années 1920. L'œuvre de la romancière se distancie également de l'écriture de la judéité aux traits régionalistes d'Armand Lunel ou de Jean-Richard Bloch. Enfin, Némirovsky peut être rapprochée d'Albert Cohen par ses origines étrangères,³⁸ mais s'en éloigne du point de vue stylistique³⁹ et surtout identitaire : chez elle on ne retrouve aucune forme d'engagement public pour une réaffirmation identitaire juive, dont Cohen est l'un des promoteurs.

C'est justement par l'absence de cet engagement éthique et politique dans une reconfiguration de l'identité juive sur la scène publique que Némirovsky s'éloigne des écrivains de la « Renaissance juive ». Comme le souligne Angela Kershaw, Némirovsky occupe également une place différente dans le champ littéraire, comme l'attestent les maisons d'éditions chez lesquelles elle fait paraître ses œuvres.⁴⁰ Si Gallimard ne publie qu'un recueil de nouvelles de Némirovsky, grâce à l'intercession de Paul Morand, cet éditeur est par contre celui qui « contribue le plus à la diffusion de la “renaissance littéraire juive” ». ⁴¹

De plus, Némirovsky s'affirme sur la scène littéraire à la fin des années Vingt, alors que la « Renaissance juive » est en train de perdre en vitalité. Nadia Malinovich situe *David Golder* au cœur des problématiques de la décennie qui se clôt, en parallèle avec les œuvres de certains

³⁷ Nelly Wolf, *Proses du monde. Les enjeux sociaux des styles littéraires*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p. 80.

³⁸ Cf. Norman David Thau, *Romans de l'impossible identité*, cit., qui inclut dans son corpus d'écrivains juifs français Cohen et Némirovsky, mais aussi Armand Lunel, pour en tirer des conclusions générales sur leur judéité problématique. Si, dans beaucoup de cas, il est possible de trouver des similarités dans les esthétiques de ces trois auteurs, il faut quand-même bien souligner que leur provenance sociale et leur posture dans la scène publique change leur vision de la judéité et les modalités de la réception de leurs œuvres par les lecteurs.

³⁹ Cf. sur cette question Angela Kershaw, *Before Auschwitz*, cit., p. 133 : « Némirovsky tendency towards concision and narrative restraint is diametrically opposed to Cohen's epic excess » [La tendance de Némirovsky vers une concision et une retenue narrative s'oppose diamétralement à l'excès épique de Cohen].

⁴⁰ Cf. Angela Kershaw, *Before Auschwitz*, cit., p. 107 : « the textual production associated with the “mode juive” was being carried out in a different section of the literary field to that which Némirovsky occupied » [la production textuelle associée à la « mode juive » était réalisée dans une section différente du champ littéraire par rapport à celle qu'occupait Némirovsky].

⁴¹ Catherine Fhima, « Au cœur de la “renaissance juive” des années 1920 : littérature et judéité », cit., p. 37.

auteurs juifs français moins connus, tels Jacob Lévy, Sara Lévy, Lily Jean-Javal, Bernard Lacache, Edmond Cahen et quelques autres.⁴² Cependant, les ambiguïtés de *David Golder* semblent plutôt être liées, comme nous le verrons mieux dans l'analyse du texte, d'une part à une ambiance qui est déjà celle des années Trente et, d'autre part, à une matrice autobiographique.

Les ambiguïtés du discours sur la judéité présentes dans l'œuvre de Némirovsky peuvent donc être situées premièrement dans les contradictions d'une époque où l'antisémitisme prend une place considérable dans le débat public. Après l'Affaire Dreyfus, « la littérature [...] devient une instance de légitimation du discours antisémite ».⁴³ Irène Némirovsky n'était engagée dans la réappropriation identitaire de la judéité par la littérature, n'écrivant d'ailleurs pas que des romans à thème juif, à la différence de beaucoup d'autres écrivains juifs de son époque : « Writers such as Cohen, Lunel, Fleg, and Lecache committed their life's work to the exploration of Jewish identity in the public sphere [...]; Némirovsky did not ».⁴⁴ Les modalités de représentation de la judéité chez Némirovsky sont peut-être sensibles aux influences du champ littéraire français dans son ensemble, où la stéréotypie antisémite est de plus en plus présente.

Nous pourrions avancer l'hypothèse que l'écriture de la judéité, chez Némirovsky, met en évidence les contradictions qui demeuraient latentes dans la « Renaissance juive » des années 1920. Les écrivains participant à cette atmosphère de renouveau identitaire voulaient redonner une place au Juif dans le discours littéraire et social, mais ils ne sont pas arrivés à sortir du binôme identitaire que constituent d'une part l'assimilation et de l'autre la stigmatisation antisémite : « il s'agit [...] de comprendre comment cette littérature de la Renaissance juive a, somme toute, réagi et suivi les logiques adversaires que sont le nationalisme et l'antisémitisme afin de se définir comme une littérature "juive" ».⁴⁵ Tout en s'opposant à l'antisémitisme, ces écrivains ne peuvent pas renier le modèle républicain du franco-judaïsme, qui leur permet de manifester leur opinion et de s'affirmer sur la scène publique. Némirovsky mettrait en scène la faillite d'une définition identitaire du Juif, qui ne peut être accueilli et accepté que s'il renonce à son particularisme. S'il refuse ce modèle assimilationniste, il ne reste que l'antisémitisme pour lui donner corps, tout en le définissant en négatif.

⁴² Nadia Malinovich, *Heureux comme un Juif en France*, cit., chap. 7.

⁴³ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 48.

⁴⁴ Angela Kershaw, *Before Auschwitz*, cit., p. 111 [Des écrivains tels Cohen, Lunel, Fleg, et Lecache ont consacré le travail d'une vie à l'exploration de l'identité juive dans la sphère publique ; Némirovsky ne l'a pas fait].

⁴⁵ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 63.

Maxime Decout et Nelly Wolf remarquent également le fait que Némirovsky « cristallise à l'extrême » les difficultés d'une littérature juive qui risque de ne pas accéder à l'échelon national et de demeurer cloisonnée dans un univers régionaliste. Ils soulignent ensuite :

Elle effectue une entrée remarquée sur la scène littéraire avec un roman « juif », *David Golder*, créant, chez les lecteurs et les éditeurs, une attente liée à la littérature de genre. La suite de son œuvre, où s'alternent romans « juifs » et romans sans thématique juive, semble obéir à la double contrainte d'avoir à effacer et en même temps à consacrer la figure de la romancière spécialiste des mondes juifs.⁴⁶

Ce n'est pas un hasard si, dans un entretien qui suit la parution de *David Golder*, Némirovsky place « au tout premier rang »⁴⁷ de ses lectures l'œuvre des Frères Tharaud, non-juifs, mais représentants du « filon juif » très à la mode pendant ces années, à côté de Pierre Benoît et de Jacques Lacretelle. Leurs romans ont été lus, dans la vague du réveil juif des années 1920, comme la manifestation d'un intérêt sincère, quoique parfois superficiel, pour le folklore juif. Même Albert Cohen en parle en ces termes en 1923.⁴⁸ À partir de 1933, avec la publication de *Quand Israël n'est plus roi*, leur antisémitisme sera finalement évident, même si les lecteurs les plus attentifs avaient pu le percevoir bien avant et même si les études les plus récentes montrent que des visées antisémites avaient été présentes dès le début de leur entreprise littéraire.⁴⁹ Némirovsky, en citant ces écrivains, semble vouloir se situer dans un courant à la mode dans le panorama littéraire français et adopter à l'intérieur de celui-ci une position similaire à celle de ces auteurs populaires.

L'intérêt de Némirovsky pour les Frères Tharaud se justifie donc par sa position dans le champ littéraire,⁵⁰ mais il faut souligner le fait qu'elle ne cite ces auteurs que dans ses entretiens

⁴⁶ Maxime Decout et Nelly Wolf (dir.), *Dossier : écrivains juifs de langue française*, cit., p. 13.

⁴⁷ Frédéric Lefèvre, « Une révélation. Une heure avec Irène Némirovsky », *Les Nouvelles Littéraires*, 11 janvier 1930, IMEC NMR 11.1, p. 8-15 : p. 15.

⁴⁸ Cf. Albert Cohen, « Le Juif et les romanciers français », *La Revue de Genève*, n. 33, mars 1923, p. 340-351, p. 340 : « Ils sont les peintres officiels des fantoches à papillotes, en caftans verdis et couverts de taches que cachent les barbes vierges saupoudrées de tabac râpé. Excellents enquêteurs, ils vont sur place chercher leur documentation : à leur retour, ils montrent les marionnettes frénétiques des synagogues et les crânes féminins que les perruques de satin recouvrent chastement. Cet assemblage de détails pittoresques constitue une petite encyclopédie que [les] auteurs auraient pu intituler : Mœurs et coutumes des juifs d'Ukraine ».

⁴⁹ Cf. sur les frères Tharaud et leur manière ambiguë de dépeindre le peuple juif : Michel Leymarie, « Les frères Tharaud. De l'ambiguïté du "filon juif" dans la littérature des années vingt », *Archives Juives*, vol. 39, 2006/1, p. 89-109.

⁵⁰ Cf. Kershaw, *Before Auschwitz*, cit., p. 108 : « The Tharaud brothers [...] like Némirovsky, [...] were closely associated with the conservative *Revue des deux mondes* [...]. Némirovsky's positive comments about the Tharaud brothers are consistent with their similar positions within the literary field » [Les frères Tharaud comme Némirovsky étaient étroitement associés à la conservatrice *Revue des deux mondes*. Les commentaires positifs de

du début années Trente, avant la prise de pouvoir d'Hitler, quand leur antisémitisme devient évident.⁵¹ De plus, l'usage de la stéréotypie chez Némirovsky, comme nous le verrons, est souvent très médité et trouve aussi sa source dans l'expérience familiale de l'auteur. Entre stéréotypie et allusions biographiques, entre positionnement conscient dans le champ littéraire et influences socio-historiques, il est donc question d'analyser la vision de la judéité de l'auteur et sa mise en scène dans les textes littéraires sous le prisme de l'ambiguïté et de la complexité.

2. Patrick Modiano : une écriture hantée par le passé

Patrick Modiano naît à Boulogne-Billancourt le 30 juillet 1945 : objet de multiples travestissements, cette date de naissance constitue un élément déterminant de la vie de l'auteur. Elle n'est mentionnée explicitement que dans l'*incipit* d'*Un pedigree*, son autobiographie, publiée en 2005 : « 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 ». ⁵² Cette phrase synthétise le rapport de l'auteur au passé et à sa propre généalogie, pour plusieurs raisons.

En premier lieu, la date « 1945 » évoque la fin de la guerre : Modiano est né juste après la guerre, juste après l'Occupation, comme s'il en était le fruit. C'est cela qui nourrit au plus profond sa poétique. Une phrase de l'autofiction de l'auteur, *Livret de famille*, est fondatrice tant de sa biographie que de son esthétique :

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 l'apesanteur qui me tirait en arrière, et rêvais de me délivrer d'une mémoire empoisonnée. J'aurais donné tout au monde pour devenir amnésique.⁵³

L'époque de l'Occupation ne cesse de hanter l'écrivain. Si dans ce passage, il semble invoquer l'oubli, les fantasmes du passé peuplent toute son œuvre, qui se nourrit non seulement des souvenirs de sa vie réelle, mais aussi d'une vie antérieure à sa naissance. Cette mémoire

Némirovsky au sujet des frères Tharaud sont en accord avec la similitude de leur position à l'intérieur du champ littéraire].

⁵¹ Cf. *Ibid.*, p. 105: « it is only in interviews she gave in early 1930, in the wake of the success of David Golder, that Némirovsky referred positively to the Tharaud brothers ; she did not evoke them in the more obviously problematic context of the mid to late 1930s » [c'est seulement dans les entretiens qu'elle donna au début des années 1930, dans le sillage du succès de David Golder, que Némirovsky a fait allusion positivement aux frères Tharaud ; elle ne les évoqua pas dans le contexte plus évidemment problématique de la moitié et de la fin des années 1930].

⁵² Patrick Modiano, *Un pedigree*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006 [2005], p. 7

⁵³ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 116-117.

prénatale et presque paranormale serait due, selon Modiano, à un effet générationnel, qui le relierait à d'autres écrivains nés après : « Je suis né en 1945. Tous ceux qui sont nés à cette date, après le chaos de la guerre, en sont le produit. Même s'ils ne l'ont pas vécue ». ⁵⁴

L'*incipit* d'*Un pedigree* met également l'accent sur les l'héritage culturel de Modiano, qui s'inscrit ainsi, dès les premières lignes de son autobiographie, sous le signe de l'étrangeté et du double. Il souligne cet aspect dans un entretien : « je suis [...] un tissu vivant de contradictions et de bâtardise. Mi-Juif mi-Flamand, une moitié de moi-même persécuté, dément ou corrige l'autre, dans un jeu antagoniste ou tout se mélange et s'interpénètre... ». ⁵⁵ Fils d'un père juif, Modiano se trouve dans la situation paradoxale de ne pas être juif selon la loi talmudique, mais de l'être selon les lois de Nuremberg. La judéité n'appartient pleinement qu'au père, mais c'est une judéité à la quelle Modiano ne saurait pas donner de contour : « J'écris juif, en ignorant ce que le mot signifiait vraiment pour mon père ». ⁵⁶

En effet, si les racines de Modiano plongent dans le monde du judaïsme sépharade, son père ne lui a rien transmis de cette culture. La famille Modiano a des origines italiennes et son nom serait lié au village de Modigliana. D'autres branches de son arbre généalogique remontent à la Grèce, à l'Égypte et au Venezuela. La fascination pour ce judaïsme diasporique transparaît dans plusieurs livres de Modiano, mais c'est surtout dans un ouvrage très peu connu qu'il s'essaie à évoquer ses origines, en quelques lignes. Il s'agit de l'arbre généalogique de tous les Modiano du monde, auquel le célèbre écrivain a contribué avec un court texte où il reconstruit en quelques lignes son ascendance, en arrivant jusqu'à ses deux filles, Zina et Marie, nées respectivement en 1974 et en 1978. Albert Modiano, son père, est l'enfant d'un Juif de Salonique, ayant vécu à Alexandrie et à Caracas, avant de s'installer en France, où il se marie à une juive d'origines anglo-américaine et allemande. ⁵⁷ Cependant, Patrick n'a jamais connu ses grands-parents paternels qui meurent avant la guerre. La judéité dont il hérite ne porte pas avec elle un patrimoine d'histoires et de traditions.

De plus, la judéité du père est une judéité trouble : il a frayé avec le milieu de la Gestapo française pendant l'Occupation. Dans les premières pages d'*Un pedigree*, Modiano dresse le portrait de ce milieu : on comprend qu'il n'a eu de cesse de se renseigner, parce que son père

⁵⁴ Patrick Modiano, « Revenir sur le passé, c'est toujours comme retourner sur les lieux d'un crime », entretien de François Busnel, *Lire*, n. 430, novembre 2014, p. 53-59, p. 54.

⁵⁵ Entretien de Modiano avec Jean-Louis Ezine, paru 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. 16-26, p. 23.

⁵⁶ Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 7

⁵⁷ Patrick Modiano, « 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 à l'adresse http://www.themodianos.gr/The_Story.pdf.

lui a raconté très peu. Il lui a parlé de ses deux arrestations, en 1942 et en 1943, mais sans expliquer qui avait empêché qu'il soit déporté.⁵⁸ En effet, tout ce que Modiano sait sur l'Occupation ne vient pas d'un récit paternel : « c'est juste au moment où je ne l'ai plus vu que j'ai appris ce qu'était cette époque, et que je n'ai pas pu lui poser les questions ». ⁵⁹ Le silence de ceux qui auraient pu lui raconter l'atmosphère d'une époque et surtout dire ce qu'ils avaient ressenti pèse sur Modiano, comme sur beaucoup d'écrivains des générations d'après.

La source du discours sur la question juive, chez l'auteur, est donc à rechercher dans les profondeurs de l'intime. En particulier, comme l'affirme lui-même : « L'affaire se situe entre mon père et moi ». ⁶⁰ Le rapport de l'auteur à la judéité se fonde sur cet héritage trouble, sur une judéité contradictoire, pleine de paradoxes, car la figure de la victime et celle du bourreau se superposent. C'est aussi une judéité déficitaire, dont rien n'a été transmis à Modiano, sauf cette dimension contradictoire.

La critique a beaucoup insisté jusqu'à présent sur l'influence dans l'œuvre de l'auteur de l'époque de l'Occupation.⁶¹ La question de la judéité fait partie de ce contexte, mais n'occupe presque jamais une place centrale. En effet, si dans son premier roman, *La Place de l'étoile*, elle est omniprésente, elle semble ensuite presque invisible, jusqu'à *Dora Bruder* où elle ressurgit de manière beaucoup plus consensuelle avec une prise en compte de la Shoah. Cependant, si la judéité ne se dit plus qu'en creux après le premier roman, c'est justement parce que l'auteur, en mettant en scène le vide de cet héritage déficitaire, peut dire encore mieux son identité trouée et morcelée. Après une écriture des extrêmes, de l'excès et du grotesque, il choisit une écriture de la réticence. Ayant montré l'impossibilité pour le Juif français de trouver sa place hors du binôme antisémitisme-assimilation, Modiano explore les résonances cachées d'une identité qui le définit malgré tout, dans son instabilité constitutive. Modiano n'est qu'un « Juif de peu » selon l'expression de Maxime Decout : « Le travail de Modiano, de *La Place de l'étoile* à *Dora Bruder*, est ainsi une perlaboration du sens face au signifiant "juif", un cheminement qui conduit à la révélation que ce sens existe encore, même s'il est celui du vide et du blanc ». ⁶²

La date de naissance que Modiano déclare dans l'incipit d'*Un pedigree* recèle aussi un autre enjeu majeur de son œuvre, qui sous-tend tous ses textes sur le mode d'une présence-

⁵⁸ Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 27.

⁵⁹ Entretien avec Dominique Jamet, cit., p. 11.

⁶⁰ « Rencontre avec un jeune romancier : Patrick Modiano », cit.

⁶¹ Cf. par exemple Ora Avni, *D'un passé l'autre. Aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1997 et Baptiste Roux, *Figures de l'occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁶² Maxime Decout, « Modiano et le Juif de peu », dans *Patrick Modiano*, numéro spécial de la revue *Europe*, Maxime Decout (dir.), n. 1038, octobre 2015, p. 103-113, p. 112.

absence semblable à celle du signifiant juif. Jusqu'à *Livret de famille* la notice biobibliographique de tous les livres de l'auteur fait en effet remonter la date de naissance de l'auteur au 30 juillet 1947 et non 1945 : cela s'explique par le fait que l'auteur avait falsifié son passeport.⁶³ La date falsifiée contribue d'ailleurs à « fabriquer le *topos* du génie précoce » et « détermine un mode d'occupation du champ littéraire ».⁶⁴

Cependant, 1947 est aussi la date de naissance du petit frère de l'auteur, qui meurt à dix ans d'une leucémie. Il s'agit pour Modiano d'un deuil fondateur de tout un rapport au monde, mais il n'en parle directement pour la première fois qu'en 1990 lors d'un entretien avec Pierre Assouline : « Le choc de sa mort a été déterminant. Ma recherche perpétuelle de quelque chose de perdu, la quête d'un passé brouillé qu'on ne peut élucider, l'enfance brusquement cassée, tout cela participe d'une même névrose qui est devenue mon état d'esprit ».⁶⁵

On ne voit surgir le frère mort que par éclairs fugitifs, en premier lieu dans les dédicaces des livres de Modiano. Dans *La Place de l'étoile*, nous retrouvons trois petits mots sans autre explication : « Pour Rudy Modiano ». Jusqu'à *Des si braves garçons*⁶⁶ Rudy ne cesse d'être le dédicataire des romans de Modiano, mais ce n'est que dans *Livret de famille* que nous le voyons apparaître dans la narration, au chapitre XIV,⁶⁷ ce qui confirme la nature autofictionnelle de ce texte. Cependant, aucune allusion n'est faite à la mort de l'enfant jusqu'à *Remise de peine*,⁶⁸ où il est toujours question, dans le temps du récit du narrateur autofictionnel, appelé « Patoche », de « mon frère et moi » ; par contre, dans le temps de l'écriture, nous pouvons deviner que le narrateur est resté seul,⁶⁹ sans pourtant qu'aucun détail ne soit donné sur le destin du petit frère, si ce n'est par ces quelques mots : « J'avais perdu mon frère. Le fil avait été brisé. Un fil de la Vierge. Il ne restait rien de tout ça... ».⁷⁰ Toutefois, la présence souterraine de Rudy hante les livres de Modiano, bien avant qu'il en parle directement. Le chiffre 47 semble visiblement travailler son écriture : c'est par exemple le cas des 47 chapitres de *Rue des Boutiques*

⁶³ Cf. Patrick Modiano, « J'aurais pu croire que la boucle était bouclée, mais... », propos recueillis par Maryline Heck, 2009, *Le Magazine littéraire*, hors-série, n. 2, octobre 2014, p. 41-44, p. 43 : « 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 Fénéon [...]. Du coup, cette date de 1947 s'est trouvée officialisée, et cela m'a poursuivi ».

⁶⁴ Nelly Wolf, « L'Étoile de Modiano », dans *Patrick Modiano*, numéro spécial de la revue *Europe*, cit., p. 14-27, p. 15.

⁶⁵ « Modiano, lieux de mémoire », Enquête par Pierre Assouline, *Lire*, n.176, mai 1990, p. 34-46, p. 37.

⁶⁶ Patrick Modiano, *Des si braves garçons*, Paris, Gallimard, 1982.

⁶⁷ Cf. Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 209.

⁶⁸ Patrick Modiano, *Remise de peine*, Paris, Seuil, 1988.

⁶⁹ Cf. Patrick Modiano, *Remise de peine*, Paris, Seuil, « Points », 2013 [1988], p. 101 : « C'était le seul objet qui témoignait d'une période de ma vie dont je ne pouvais parler à personne, et dont je me demandais quelquefois si je l'avais vraiment vécue ».

⁷⁰ *Ibid.*, p. 76. L'expression « briser les fils de la Vierge » revient souvent dans l'œuvre de Modiano, dans d'autres contextes, cf. par exemple le chapitre II de *Livret de famille*, cit., p. 41.

Obscures.⁷¹ Des premières aux dernières œuvres de Modiano, Rudy est toujours présent, paradoxalement, en tant que figure de l'absence.

Avant de devenir ce fantasme évoqué dans les tours et détours de l'écriture de son frère, Rudy a représenté le seul point de repère dans l'enfance solitaire de l'auteur. Comme Némirovsky, Modiano a eu des parents absents qui n'ont fait que confier leurs enfants à des amis pendant de longues périodes. Entre 1949 et 1950, les deux frères sont par exemple à Biarritz, où, en 1950, ils sont baptisés.⁷² C'est à Biarritz que le jeune Modiano se fait renverser par une camionnette à la sortie de l'école. À cet épisode se lie une fascination pour l'odeur de l'éther, avec lequel il avait été endormi suite à l'accident. Dans *Accident nocturne* (2003), où le narrateur adulte, aux allures autobiographiques, est renversé par une voiture et encore une fois endormi à l'éther, le souvenir d'un premier accident revient, à la manière d'un procédé proustien de mémoire involontaire. S'y ajoute le souvenir d'une chienne écrasée par une voiture, comme le fut la chienne de Rudy et de Patrick en 1952.⁷³ Ce souvenir est cité aussi dans le texte autobiographique *Éphéméride*⁷⁴ et dans *Un pedigree*.⁷⁵ Cette chaîne d'évocations cacherait, selon Denis Cosnard,⁷⁶ l'image du frère mort, annoncée à l'auteur par son père dans une voiture à la sortie de l'école.⁷⁷

En 1951, les enfants rentrent à Paris,⁷⁸ mais déjà en 1952, ils sont confiés à une amie de la mère qui habite à Jouy-en-Josas, en banlieue parisienne. Ils y restent jusqu'en février 1953, quand la femme avec laquelle ils vivaient est arrêtée pour cambriolage. Ces années d'enfance en compagnie du petit-frère sont au centre de *Remise de peine* et des réminiscences sont présentes aussi dans le livre le plus récent de Modiano, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*.⁷⁹ Selon les aveux de l'auteur dans un entretien, le séjour à Jouy-en-Josas a en effet été l'événement qui, dans son enfance, « a constitué la matrice » de son écriture :

⁷¹ Cf. les aveux de l'écrivain dans son entretien avec Maryline Heck, « J'aurais pu croire que la boucle était bouclée, mais... », cit., p. 43. À une question concernant la relation entre les 47 chapitres du roman de 1978 et la date de naissance de Rudy il répond : « Oui, là ce n'est pas un hasard. Ce chiffre 47 m'a travaillé ».

⁷² Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 50 ; Id., *Livret de famille*, cit., p. 114.

⁷³ Cf. Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, [2003], p. 10. Ce n'est pas un hasard si *Accident nocturne* a été écrit peu de temps avant *Un pedigree* : l'auteur semble déjà en train d'y évoquer certains biographèmes centraux.

⁷⁴ Cf. Id., *Éphéméride*, Paris, Mercure de France, « Le petit Mercure », 2002. p. 32-33.

⁷⁵ Cf. Id., *Un pedigree*, cit., p. 112.

⁷⁶ Cf. Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Fayard, 2010, p. 248 : « Chien-voiture-mort-frère-éther : ces souvenirs qui s'emboîtent semblent mener jusqu'à un autre, crucial et longtemps tu ».

⁷⁷ Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 44.

⁷⁸ Cf. *Ibid.*, p. 34.

⁷⁹ Patrick Modiano, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, Paris, Gallimard, 2014. Cf. « Patrick Modiano, prix Nobel de littérature », entretien par Nathalie Crom, *Télérama*, 4 octobre 2014, <http://www.telerama.fr/livre/patrick-modiano-se-livre.117471.php> : « Pour ce nouveau roman, dont j'avais déjà utilisé les éléments de l'intrigue dans *Remise de peine*, je savais, instinctivement, qu'il me fallait trouver un nouveau point de vue. Alors il n'y a plus de « je », il s'agit d'un récit à la troisième personne. Et les événements sont envisagés à partir du présent, du début du XXI^e siècle, soit un demi-siècle après qu'ils se sont produits. On

C'est d'avoir été, pendant quelque temps, dans une maison des environs de Paris. Élevé par d'autres que mes parents. Avec des gens que je ne trouvais pas étranges sur le moment, mais qui après m'ont semblé étranges, très étranges. [...] Tous les enfants ont lu des livres dans leur enfance et ont ensuite rêvé d'être enlevés [...]. Finalement, l'imaginaire et la réalité se sont confondus.⁸⁰

L'écriture de Modiano, à la lisière de l'imaginaire et de la réalité, doit donc beaucoup à ces années surréelles, où le fantasme freudien d'être un enfant trouvé s'était d'une certaine façon réalisé bien avant qu'il devienne l'objet d'un roman familial.

En 1953 les frères Modiano rentrent à Paris et vivent au 15 quai de Conti, où leur mère habitait déjà à partir de la période de l'Occupation. Patrick passe des longs après-midis heureux avec son frère dans les jardins des Tuileries,⁸¹ moments dont les échos sont très présents par exemple dans *Fleurs de ruine*.⁸² Au début de l'année scolaire 1956, Patrick revient à Jouy-en-Josas, en tant que pensionnaire au collège du Montcel.⁸³ Ce collège lui servira de modèle pour celui de Valvert dans *De si braves garçons*. L'expérience de l'internat le marque en profondeur, n'étant pas sans évoquer, dans son imaginaire, les camps de concentration. Il suffit par exemple de mentionner la « Fête des sports » dont il est question au début du chapitre VIII de *De si braves garçons* : « ces deux mots, à eux seuls, indiquent l'esprit particulier à notre école où le sport primait tout. Sur l'écusson bleu à triangle d'or, cousu à nos blazers, le mot : SPORTS était écrit, à la base du triangle, tel une devise ou un impératif ».⁸⁴ Comment ne pas penser au mot « Juif » sur l'étoile jaune, cousue aux survêtements ? Et comment ne pas penser aussi à l'île de W créée par Perec, où la compétition sportive se fait allégorie concentrationnaire ? D'ailleurs, des allusions plus ou moins voilées à la Shoah sont présentes dans presque tous les chapitres du livre.⁸⁵

peut penser que j'écrirai toujours sur les mêmes thèmes, toujours ces « trucs » venus de mon enfance, mais selon des points de vue qui évoluent ».

⁸⁰ Patrick Modiano, « Revenir sur le passé, c'est toujours comme retourner sur les lieux d'un crime », cit., p. 55.

⁸¹ Cf. *Ibid.*, p. 38-39.

⁸² Cf. Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Paris, Seuil, « Points », 1995 [1991], p. 88-90. Cf. en particulier cette phrase du narrateur, concernant la rive gauche de son enfance, p. 88 : « Je me demande ce que je fuyais en traversant le pont des Arts. Peut-être le quartier que j'avais connu avec mon frère et qui, sans lui, n'était plus le même ».

⁸³ Cf. Id., *Un pedigree*, cit., p. 43.

⁸⁴ Id., *De si braves garçons*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987 [1982], p. 100.

⁸⁵ Cf. *Ibid.*, p. 123, où une référence très claire est faite aux « convois vers l'Est », lors l'arrestation de Johnny dans une rafle. Dervila Cooke souligne également les rapports entre le collège de Valvert et l'île de W, cf. Dervila Cooke, *Present Pasts. Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*, New York, Rodopi, 2005, p. 113-114.

En 1957, pendant ces années d'internat, Patrick reçoit la nouvelle de la mort de son petit frère. Désormais, il est seul et l'enfance en compagnie de Rudy est à jamais révolue. Le séjour dans le collège du Montcel durera jusqu'à sa fugue en 1960, qui causera son renvoi. Mouvement centrifuge qui s'oppose à la dimension de claustration de l'internat, la fugue est un autre *leitmotiv* de l'œuvre de Modiano. Cette opposition entre deux mouvements est constitutive de son imaginaire d'écrivain : elle est en particulier au centre de la narration empathique du destin de Dora Bruder dans l'œuvre éponyme.

Pendant l'été 1960, Modiano séjourne à Bournemouth chez une famille anglaise et fait une longue fugue à Londres.⁸⁶ Cette ville lui servira de scénario pour *Du plus loin de l'oubli*.⁸⁷ En septembre 1960, il entre comme pensionnaire au collège Saint-Joseph de Thônes, en Haute-Savoie, pas loin de ses oncles qui habitent Annecy.⁸⁸ La Haute-Savoie est présente dans un épisode de *La Place de l'étoile* et sert surtout de toile de fond à *Villa Triste* (1975). De temps en temps, il rend visite à son père à Genève, où ce dernier vit désormais après s'être séparé officiellement de la mère de Patrick, en 1960.

En 1962, Modiano passe son premier baccalauréat.⁸⁹ Il rentre enfin à Paris, où il est interne pendant deux ans au lycée Henri IV.⁹⁰ Toutefois, il regagne l'appartement de sa mère, contre la volonté de son père.⁹¹ En avril 1965, l'épisode du panier à salade éloigne définitivement Patrick de son père : Albert Modiano appelle la police pour arrêter son fils, venu lui demander de l'argent. Père et fils montent dans le panier à salade, comme autrefois Albert Modiano avait dû le faire, suite à des rafles, pendant l'Occupation.⁹² Il avait échappé de justesse à la déportation. Comment vouloir faire répéter l'expérience de l'arrestation à son propre fils ? Il ne lui donne aucune explication.⁹³ Le silence du père continue de peser sur Modiano. La dernière rencontre entre eux aura lieu en 1966 : Albert voudrait que Patrick devance l'appel et parte s'engager dans l'armée, mais il refuse. Dans *Un pedigree*, Modiano insère leur dernier échange épistolaire. Plus tard, il essaye de retrouver son père, mais sans succès. Albert Modiano meurt en 1977 sans avoir revu son fils.⁹⁴

⁸⁶ Cf. « Repères biographiques », dans Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *Patrick Modiano*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 2012, p. 273.

⁸⁷ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1996.

⁸⁸ Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 66.

⁸⁹ Cf. *Ibid.*, p. 80.

⁹⁰ Cf. « Repères biographiques », dans Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *Patrick Modiano*, cit., p. 273.

⁹¹ Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 85-90.

⁹² Cf. *Ibid.*, p. 104-105.

⁹³ Cf. *Ibid.*, p. 105 : « Je lui demande pourquoi il a laissé la fausse Mylène Demongeot [la nouvelle femme d'Albert Modiano, dont l'auteur ne dit jamais le vrai nom] appeler la police secours et pourquoi il m'a chargé devant le commissaire. Il reste silencieux ».

⁹⁴ Cf. « Modiano, lieux de mémoire », cit., p. 44.

La figure du père, à jamais absente comme celle du frère, ne cesse pas toutefois de hanter l'œuvre de l'auteur. L'année 1965 coïncide justement pour Modiano avec l'écriture du premier roman,⁹⁵ publié chez Gallimard grâce à Raymond Queneau. L'auteur de *Zazie dans le métro* est un père de substitution pour Modiano et demeure un modèle littéraire pour l'auteur affirmé.⁹⁶ Modiano termine *La Place de l'étoile* en 1967, mais la maison Gallimard préfère attendre 1968 pour le publier, à cause de la guerre des Six Jours, car les propos sur Israël présents dans le livre risquent de heurter les consciences. L'auteur met en scène en effet un Juif aux multiples métamorphoses : écrivain du terroir, ami des nazis, antisémite et antisioniste. Cet histrionisme identitaire, cette « névrose judaïque⁹⁷ », ne peut que s'exprimer dans un style expressionniste, plein de pastiches et de parodies.

À partir de *La Place de l'Étoile*, on comprend que des enjeux majeurs de la vie de l'auteur tournent autour de la figure paternelle et de la judéité. Comme l'affirme Baptiste Roux, en effet, « *La Place de l'Étoile* représenterait le chaos originel, à partir duquel Modiano tenterait de mettre en place la fiction de l'origine ou, si l'on préfère, proposerait la matrice de l'œuvre à venir ». ⁹⁸ Si le ton que l'auteur utilise est plutôt celui du cri, un cri de malaise identitaire, des échos plus sourds des mêmes questionnements n'ont de cesse de parcourir l'œuvre qui suit. À partir du quatrième roman, *Villa Triste*, à un changement de style correspond une façon différente de traiter certains biographèmes, en premier lieu celui de la judéité. Elle n'est plus criée, mais chuchotée, en mode mineur : c'est au lecteur d'en apercevoir les résonances, avant qu'elle puisse ressurgir dans *Dora Bruder*.⁹⁹

Alors que les expérimentations formelles du Nouveau Roman dominant encore le champ littéraire, Modiano semble refuser toute filiation avec la littérature formaliste pour se situer plutôt du côté d'écrivains de droite comme Céline, Morand ou les Hussards :¹⁰⁰ on lui décerne justement le prix Roger Nimier. Ce positionnement dans le champ littéraire entre en contradiction avec la judéité de Modiano et prolonge la mise en scène paradoxale de cette identité dans *La Place de l'étoile*.

Après *La Place de l'étoile*, Modiano écrit deux autres livres dont l'action se déroule pendant l'Occupation et qui gardent le style expressionniste du premier, sans cependant avoir

⁹⁵ Cf. « Repères biographiques », dans Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *Patrick Modiano*, cit., p. 273.

⁹⁶ Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 111-113.

⁹⁷ Patrick Modiano, *Place de l'étoile*, cit., p. 210.

⁹⁸ Baptiste Roux, *Figures de l'occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 221.

⁹⁹ Cf. sur la question du changement de ton au cours de l'œuvre de Modiano l'article de Ruth Amar, « Le ton de Patrick Modiano : du roman ironique au roman affectif », *@nalyse*, vol. 6, n.1, hiver 2011, p. 343-361.

¹⁰⁰ Cf. l'entretien de l'auteur en 1968 avec Jean Montalbetti, « La haine des professeurs », *Les Nouvelles littéraires*, 13 juin 1968, p.2. Sur le rapport de l'écriture de Modiano avec celle des Hussards, cf. par exemple Emmanuel Metz, « Postérité littéraire des Hussards », dans Marc Dambre (dir.) *Les Hussards : une génération littéraire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 258 sq.

le même ton pamphlétaire : il s'agit, pour beaucoup de critiques, d'une « trilogie de l'Occupation ». *La Ronde de nuit* (1969) est l'histoire d'un agent double, qui incarne la difficulté de prendre position dans les eaux troubles du Paris occupé : Modiano fait ainsi allusion aux ambiguïtés de l'histoire de son père.

Les Boulevards de ceinture (1972) est centré encore une fois sur la figure paternelle. La quête du narrateur, un écrivain, le fait voyager dans le passé pour retrouver son père aux alentours de Paris, à l'époque de l'Occupation : la narration, parfois surréelle, semble concrétiser la possibilité d'une vie antérieure à la naissance. Cependant, cette quête impossible ne semble pas pouvoir se réaliser et la narration oscille entre le réalisme et des tentatives toujours relancées d'imaginer (dans le sens de mettre en images) un passé obsédant. La fin du récit semble ouvrir sur un autre temps : « Impossible de se rappeler tous les visages. Après tout... oui, si je veux cette photo, il me la donne. Mais je suis jeune, dit-il, et je ferais mieux de penser à l'avenir ». ¹⁰¹

La problématique de la judéité, dans ces deux romans, semble être plus éloignée, au profit d'un questionnement identitaire plus général. Cependant, elle demeure présente sous forme d'allusions voilées, qui caractérisent toute l'œuvre de l'auteur jusqu'à *Dora Bruder*, comme nous l'avons anticipé. C'est par exemple le cas d'un passage de *Les Boulevards de ceinture* où le narrateur parle de différentes adresses auxquelles il avait habité avec son père : « Nos différentes adresses : [...] l'immeuble bourgeois de l'avenue Félix-Faure et le concierge nous accueillant chaque fois par ces mots : "Voilà les Juifs !" Ou bien c'était le soir, dans un trois pièces délabré, quai de Grenelle, près du Vélodrome d'Hiver ». ¹⁰² La phrase du concierge, qui, pendant l'Occupation équivalait à une dénonciation, et l'évocation du Vélodrome d'Hiver, qui renvoie à la grande rafle du 16 juillet 1942 concrétisent la menace de l'arrestation et de la déportation.

Une nouvelle époque littéraire s'ouvre pour Modiano avec *Villa Triste* : il abandonne non seulement le style expressionniste de la Trilogie, mais aussi l'époque de l'Occupation. Avant de publier ce livre, il avait en effet réglé ses comptes avec cette période dans son *Interrogatoire* à Emmanuel Berl, publié en 1976, ¹⁰³ aussi bien que dans son travail de scénariste pour le film de Louis Malle, *Lacombe Lucien* (1974). ¹⁰⁴ Toutefois, le protagoniste de *Villa Triste*, Victor Schmara, aux probables origines juives, est encore une fois un déraciné qui fuit

¹⁰¹ Id., *Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978 [1972], p. 184.

¹⁰² *Ibid.*, p. 93-94.

¹⁰³ Emmanuel Berl, *Interrogatoire*, par Patrick Modiano, Paris, Gallimard, « Témoins », 2010 [1976].

¹⁰⁴ Louis Malle, Patrick Modiano, *Lacombe Lucien*, Dossier réalisé par Olivier Rocheteau, lecture d'image par Olivier Tomasini, Paris, Gallimard, « Folioplus classiques », 2008 [1974]. Sur Modiano et le cinéma voir par exemple le long dossier dans le p. 233-271.

une possible convocation pour la guerre d'Algérie en se réfugiant en Haute Savoie : « J'avais fui Paris avec l'idée que cette ville devenait dangereuse pour des gens comme moi. [...] Beaucoup trop de rafles à mon goût [...] de quelle guerre, au fait, s'agissait-il ? De celle qui s'appelait d'Algérie [...] ». ¹⁰⁵ L'allusion à la guerre mondiale et aux rafles est toujours présente, comme si la judéité ne cessait de se manifester, associée à la menace obscure de la Shoah, dont il n'est jamais question de manière directe.

En 1977 c'est le tour de *Livret de famille* et de l'autofiction : « Chacune des périodes romanesques de l'écrivain représente une version différente du même roman familial. Le recours à l'autofiction – au sens strict du terme – témoigne de l'évolution d'un homme, qui n'hésite plus à croiser les éléments de son histoire personnelle avec des faits inventés ». ¹⁰⁶ Ce n'est cependant qu'avec la parution de *Rue des Boutiques obscures* en 1978 qu'un autre cycle se clôt. En effet, dans *Rue des Boutiques obscures*, certains indices permettent de voir dans le narrateur un juif traqué, comme l'était le père de Modiano : plusieurs éléments renvoient à la biographie de ce dernier, ce qui ferait du roman un « roman du père ». ¹⁰⁷ Le roman lui est en effet dédié, une dédicace *post mortem* qui en dit long sur la possibilité pour le fils de reconsidérer enfin la figure de son père sous une lumière nouvelle et, d'une certaine façon, de s'identifier à lui pour mettre en scène sa quête identitaire. L'obtention du Prix Goncourt pour ce livre consacre définitivement l'écrivain Patrick Modiano dans le panorama littéraire français.

Dans les années quatre-vingt les romans de Modiano changent de toile de fond : ce sont les années 1960 qui l'intéressent désormais, c'est-à-dire l'époque de sa propre jeunesse et non pas de celle de son père, même si les allusions au chronotrope fondateur du Paris de l'Occupation demeurent présentes. Il faut par exemple penser au premier roman de la décennie, *Une jeunesse*, apparemment très différent par rapport aux livres précédents, même parce qu'il est écrit à la troisième personne. Cependant, le personnage de Louis évoque son père disparu à travers l'image, encore une fois, du Vélodrome d'Hiver : « À gauche, des immeubles neufs occupaient l'emplacement du Vélodrome d'Hiver où il savait que son père avait disputé des courses ». Le père, ce « coureur du Vel' d'Hiv » n'est plus qu'une « présence dans l'air » et son fils se sent lui aussi « un grain de poussière ». ¹⁰⁸ Il n'est pas difficile de voir dans ces quelques mots une allusion à l'allégorie reliant sport et Shoah, par l'image du Vel' d'Hiv et de ses « coureurs » et par l'évocation de la poussière, qui pourrait être la cendre des morts partis en fumée. Pendant ces années 1980, Modiano développe aussi son usage détourné des codes du

¹⁰⁵ Patrick Modiano, *Villa Triste*, Paris, Gallimard, « Folio », 2012 [1975], p. 21.

¹⁰⁶ Baptiste Roux, *Figures de l'occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, cit., p. 265.

¹⁰⁷ Annelies Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow*, cit., p. 216.

¹⁰⁸ Patrick Modiano, *Une jeunesse*, Paris, Gallimard « Folio », 1985 [1981], p. 35-36.

roman policier : ce n'est pas la solution de l'intrigue qui compte chez lui, mais la quête elle-même. Il s'agirait justement de romans d'« enquête » et l'objet de la recherche des narrateurs égarés est toujours un passé perdu, impossible à reconstituer.

Le début des années 1990 constitue un point nodal dans l'œuvre de Modiano. La publication de *Voyage de noces* donne à lire une élaboration plus approfondie autour du thème de la Shoah.¹⁰⁹ En effet, le choc inaugural de la lecture, lors de sa parution en 1978, du *Mémorial de la Déportation des Juifs de France* de Serge Klarsfeld commence à travailler souterrainement l'esthétique littéraire de Modiano.¹¹⁰ Il écrit tout de suite à Klarsfeld : « Ce qui est désespérant, c'est de penser à toute cette masse de souffrance et à toute cette innocence martyrisée sans laisser de traces. Au moins, vous avez pu retrouver leurs noms ». ¹¹¹ Modiano saisit tout de suite l'importance éthique de l'entreprise de Klarsfeld : restituer leur nom aux morts est la seule façon de rendre tangible la perte causée par la Shoah, en redonnant aux disparus leur individualité, dont un chiffre, six millions, ne peut pas témoigner.

La deuxième étape de la recherche de Modiano date de 1988 : l'auteur, comme il le fait souvent, est en train de lire de vieux quotidiens du temps de l'Occupation et il retrouve un avis de recherche du 31 décembre 1941. Ce texte ouvre *Dora Bruder* en 1997 :

PARIS

ON RECHERCHE une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m. 55, visage ovale, yeux gris marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris.¹¹²

Suite à la découverte de cette annonce, Modiano publie justement *Voyage de noces*, où l'on retrouve le texte de l'avis de recherche et le peu de détails que l'auteur a pu trouver concernant la vie de Dora. Cependant, tout est soumis à un procédé de fictionnalisation : Dora Bruder devient Ingrid Teyrsen, dont le narrateur se fait d'une certaine façon le biographe. Il relate ainsi, à partir du présent, les années de guerre, quand Ingrid avait fui Paris vers la côte d'Azur, leur rencontre dans les années 1960 et le suicide de la femme.

Modiano est désormais obsédé par Dora Bruder dont il essaie de reconstruire la vie, en particulier entre le 31 décembre 1941, date de l'avis de recherche, et le 18 septembre 1942,

¹⁰⁹ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, 1990.

¹¹⁰ Serge Klarsfeld, *Mémorial de la déportation des Juifs de France*, Paris, Association pour le jugement des criminels nazis qui ont opéré en France, 1978.

¹¹¹ Lettre de Patrick Modiano à Serge Klarsfeld, 26 mai 1978, dans Maryline Heck et Raphaëlle Guidée (dir.), *Patrick Modiano*, cit., p. 178.

¹¹² Patrick Modiano, *Dora Bruder*, cit., p. 7.

quand elle est déportée, comme le signale le *Mémorial* de Klarsfeld. Le dispositif romanesque emprunté dans *Voyage de noces* ne suffit pas pour rendre compte de cette quête qui aboutit à l'écriture de *Dora Bruder*, publié en 1997. Dans ce livre, non seulement Modiano prend en compte le destin de la jeune fille déportée, mais il jette une lumière nouvelle sur sa propre histoire.

Dans l'année qui précède la parution de *Dora Bruder*, Modiano publie *Du plus loin de l'oubli*,¹¹³ dans lequel la présence du personnage de Peter Rachmann, un survivant des camps, semble préfigurer le travail sur *Dora Bruder*. L'auteur écrit aussi, en collaboration avec Catherine Deneuve, un texte sur une jeune fille disparue, anticipateur lui aussi, d'une certaine façon, de *Dora Bruder* : il s'intitule « Elle s'appelait Françoise » et est consacré à la sœur de l'actrice, Françoise Dorléac, que Modiano avait connue.¹¹⁴

Après *Un pedigree*, qui est publié en 2005,¹¹⁵ l'œuvre de Modiano prend encore une fois un nouveau souffle : « Je me sens peut-être plus libre dans la manière dont j'aborde aujourd'hui un roman. Parce que j'ai déblayé ». ¹¹⁶ Dans son autobiographie, il s'est en effet débarrassé de certains détails de sa vie qui ont pesé sur lui : il se sent désormais plus libre dans le romanesque, alors qu'il a enfin dévoilé le matériau biographique qui le nourrit.

En 2014, peu après la parution du dernier roman de Modiano, l'Académie Suédoise lui décerne le Prix Nobel de Littérature pour l'ensemble de son œuvre, « pour l'art de la mémoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et dévoilé le monde de l'Occupation ». C'est donc la quête du passé, tant personnel que collectif qui caractérise en premier lieu l'œuvre de Modiano aux yeux du jury du prix. En particulier, les motivations du Nobel sembleraient insister sur son entreprise de restitution d'un nom et d'une histoire aux individus disparus et oubliés. Cependant, la tentative de reconstruire le passé ne peut que rester inaboutie. L'écrivain contemporain ne peut qu'essayer de trouver des formes pour dire cette mémoire déficitaire, comme le souligne Modiano lors de son discours de réception du Prix Nobel :

J'ai l'impression qu'aujourd'hui la mémoire est beaucoup moins sûre d'elle-même et qu'elle doit lutter sans cesse contre l'amnésie et contre l'oubli. À cause de cette couche, de cette masse d'oubli qui recouvre tout, on ne parvient à capter que des fragments du passé, des traces interrompues, des destinées humaines fuyantes et presque insaisissables. Mais c'est sans doute la vocation du

¹¹³ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1996.

¹¹⁴ Catherine Deneuve, Patrick Modiano, *Elle s'appelait Françoise*, Paris, Canal + Éditions, 1996.

¹¹⁵ Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit.

¹¹⁶ Patrick Modiano, « Revenir sur le passé, c'est toujours comme retourner sur les lieux d'un crime », cit., p. 57.

romancier, devant cette grande page blanche de l'oubli, de faire ressurgir quelques mots à moitié effacés, comme ces icebergs perdus qui dérivent à la surface de l'océan.¹¹⁷

Le prix Nobel semble certifier l'importance de Modiano et de son « art de la mémoire » dans le contexte des écritures contemporaines de l'après-Shoah, qui font de la collecte de moindres traces des disparus leur vocation primaire. La judéité est l'un de ces résidus, l'un de ces icebergs à demi submergés, qui ne cessent cependant de faire surface dans les livres de Modiano. Son écriture de la judéité serait une écriture de l'après-coup, qui de 1968 à aujourd'hui a mené sous des formes différentes une quête ininterrompue d'un passé qui relève du presque rien, mais qui ne mérite pas moins d'être exploré.

3. Marc Weitzmann : un polémiste contemporain

Marc Weitzmann naît le 5 février 1959, dans une famille juive française qui est une sorte de petite dynastie d'intellectuels. Le portrait de ce clan familial ressort au fil des livres de Weitzmann qui semblent tous partir d'une réalité bien connue par l'auteur, comme il l'avoue dans un entretien radiophonique : « je pars d'éléments que je connais, [...] je pars du plus individuel pour aller dans le collectif. J'essaie pas du tout de faire de l'autofiction [...] je pars d'éléments proches de moi, parce que c'est plus simple de parler de ce qu'on connaît au départ ». ¹¹⁸ S'il ne faut pas donc prendre au pied de la lettre les informations qui nous sont données sur les protagonistes de ses œuvres, il est possible cependant de reconstruire un certain réseau de biographèmes qui se répètent d'un livre à l'autre, surtout à partir de *Chaos*, le texte le plus autofictionnel de Weitzmann. De plus, dans ce livre, les détails concernant la famille du narrateur font écho à ceux que Serge Doubrovsky, cousin de Weitzmann, égrène au fil de son œuvre autofictionnelle.

Le mythe familial se fonde en particulier sur la figure de l'ancêtre, Max Weitzmann, venu de Pologne. Doubrovsky décrit le trajet de son grand-père, l'arrière-grand-père de Marc Weitzmann, dans *Le Livre brisé* : « N'oublie pas d'où tu viens. Je n'oublie pas. Et mon grand-père paternel, Tatère, parti de Dombrowicz, Pologne, pour aboutir, on ne saura jamais comment, à Odessa, puis à Constantinople, en route vers New York, atteint de typhus, on le débarque à Marseille ». ¹¹⁹ Si déjà Doubrovsky souligne les contradictions entre l'ascendance juive et le

¹¹⁷ Patrick Modiano, *Discours à l'Académie Suédoise*, Paris, Gallimard, 2015, p. 40.

¹¹⁸ Anny Dayan-Rosenman, « L'Histoire à la lettre », émission de la radio « Judaïques FM », invité : Marc Weitzmann, pour *Une matière inflammable*, 30 décembre 2014, min. 2.57 sq.

¹¹⁹ Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 2012 [1989], p. 343.

désir d'assimilation qui a caractérisé toute la lignée familiale dès l'installation en France, le narrateur de *Chaos* déconstruit encore plus le mythe fondateur de la famille : « Max Weitzmann, mon arrière-grand-père, premier d'une longue lignée de fils aux pères absents mais trop lourds, noyau lyrique de la geste familiale, survivant miraculeux des pogroms et de l'abandon paternel ». ¹²⁰

Dans *Chaos*, il est ensuite surtout question du grand-père de l'auteur, l'oncle maternel de Doubrovsky, Henri Weitzmann, qui avait été résistant et avait failli être déporté. C'est grâce à la belle-famille française d'Henri Weitzmann que Serge Doubrovsky et ses cousins, dont le père de Weitzmann, ont pu trouver refuge et échapper à la déportation, comme il le raconte à maintes reprises dans ses textes : « Les Flamant nous ont sauvé des allemands », affirme-t-il toujours dans *Le Livre brisé*. ¹²¹ Le nom de famille « Froment », emprunté par le père du narrateur d'*Une place dans le monde* de Weitzmann semble faire écho aux « Flamant » : « Les Froment d'origine, les vrais si je puis dire, l'avaient caché sous l'Occupation ». ¹²²

En particulier, Doubrovsky consacre à son oncle des longues pages dans *L'Après-vivre*, dans lesquelles il le prie avec insistance d'écrire ses mémoires, en particulier concernant ses années de guerre :

chaque fois que je le vois, je le presse d'écrire sa vie, sa vie je l'envie. [...] il ne veut pas capitaliser sa vie, il la laisse s'écouler, il aime la parole vive comme on dit eaux vives, le flot du verbe, le flux de mémoire, pas les grimoires, *les seuls souvenirs que j'ai écrits sont ceux de mon enfance, du vieux Trocadéro, et encore, uniquement les anecdotes drôles*, il explique, *c'était pendant la guerre et me replonger dans les joies de mon enfance me protégeait*. ¹²³

Trois ans après, Weitzmann semble reprendre ce passage de Doubrovsky, quand le narrateur de *Chaos* parle du manuscrit fantomatique de son grand-père. L'héritage, dans cette famille, semble toujours tourner autour des livres et de la mémoire. Le narrateur imagine en effet qu'il pourrait s'agir d'un texte sur les années de guerre, recelant quelques secrets familiaux, liés à la guerre et à « la clandestinité durant cette période, où précisément tous – mon père, mon oncle, Doubrovsky, mon grand-père – avaient vécu ensemble, cachés ». ¹²⁴

Cependant, le texte du grand-père n'a pas grand-chose d'un récit de guerre. Même s'il l'avait écrit pendant la clandestinité, il s'agissait de souvenirs de son enfance et adolescence au

¹²⁰ Marc Weitzmann, *Chaos*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999 [Grasset 1997], p. 77-78.

¹²¹ Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, cit., p. 20.

¹²² Marc Weitzmann, *Une place dans le monde*, cit., p. 17.

¹²³ Serge Doubrovsky, *L'Après-vivre*, Paris, Grasset, 1994, p. 155, italiques dans le texte.

¹²⁴ Marc Weitzmann, *Chaos*, cit., p. 132.

théâtre du Trocadéro, dont ses parents étaient devenus gérants après beaucoup de sacrifices. Le rêve d'Henri Weitzmann n'était autre que celui de l'assimilation et tous ses écrits le démontrent. Le narrateur de *Chaos* s'en prend ainsi à cet héritage contradictoire :

« Pour être comme tout le monde, il faudra faire un effort. Être plus français qu'un Français. [...] Il l'avait fait, cet effort. Et c'était tout ce qu'il nous avait légué en fait d'héroïsme ! Les mémoires secrètes du héros, c'était ça. Le but mystérieux de mes poursuites, c'était ça. Le désarroi pathétique du fuyard s'accrochant une dernière fois à ce qu'il laisse derrière lui. L'amour acharné et trompeur pour la terre qui le condamne... C'était tout ce qui me restait.¹²⁵

Le narrateur démonte ainsi le mythe du héros de la résistance pour en montrer les faiblesses, qui fondent aussi, malgré lui, son identité.

Dans tous ces textes, Weitzmann met en scène les contradictions d'une famille qui hérite de plusieurs mythes fondateurs : Henri Weitzmann, le patriarche, a dû se révolter dans une France qui voulait sa perte, mais il n'a eu de cesse de désirer l'assimilation, une assimilation qui relève en premier lieu du domaine de la culture et de la littérature. L'oncle de Weitzmann, le frère aîné de son père, était Jacques Derogy. Celui-ci a été résistant et a ensuite été, sous ce pseudonyme, un très célèbre journaliste d'investigation.¹²⁶ Il est souvent question de cet oncle dans l'œuvre de Weitzmann, de façon plus ou moins claire : avec Doubrovsky il joue la contrepartie de la figure paternelle, qui a choisi une vie plus retirée. En particulier, dans *Mariage mixte*, le narrateur réfléchit à son rapport avec cet oncle mythique en mettant en scène ses funérailles en 1997 :

C'était l'homme de la clarté, mon oncle, l'homme du détail vrai – l'enquêteur. Connus dans les années soixante pour des articles et des livres aujourd'hui devenus classiques, enseignés dans les écoles de journalisme. [...] Que croyez-vous que j'en pensais à dix ans ? Moi aussi ! Moi aussi, plus tard, j'écrirais ! [...] Les livres avaient quelque chose de sacré. Et tout spécialement pour une famille comme la nôtre, grandie à l'ombre de l'assimilation républicaine, pour qui l'écrit servait à la fois de moteur social et de refuge.¹²⁷

¹²⁵ *Ibid.*, p. 259, italiques dans le texte.

¹²⁶ Cf. un article de *Libération* sur sa mort, qui parle de lui en ces termes : « rescapé des rafles de l'Occupation avec son père Henri Weitzmann, entré dans la Résistance en Ardèche à 19 ans » : Jeanne Villeneuve, « Jacques Derogy, enquêtes closes. Le journaliste d'investigation meurt à 72 ans », *Libération*, 1 novembre 1997, http://www.liberation.fr/medias/1997/11/01/jacques-derogy-enquetes-closes-le-journaliste-d-investigation-meurt-a-72-ans_221251.

¹²⁷ Marc Weitzmann, *Mariage mixte*, Paris, Le Livre de Poche, 2002 [Stock, 2000], p. 75-77.

L'oncle incarne ainsi l'assimilation et en particulier les aspirations intellectuelles du jeune narrateur.

Au contraire de son frère et de son cousin, le père de Weitzmann a travaillé en province comme acteur, pour des théâtres mis en place dans l'esprit d'une politique culturelle nationale typique des Trente Glorieuses : « Il avait déserté les théâtres de la capitale pour l'existence grise d'un fonctionnaire de province, il s'était fait embaucher dans l'un de ces petits centres dramatiques subventionnés, créés par Malraux à l'aube des années soixante, et qui avaient connu durant près de trente ans une certaine vogue dans les milieux de gauche ». ¹²⁸

Dans son œuvre tant littéraire que journalistique, Weitzmann s'en prend justement à l'utopisme de la gauche ouvrière, qui au début des années 1990 a vu la faillite de tous ses idéaux. Après avoir grandi en province, entre Reims et Besançon, ¹²⁹ il a finalement entrepris une carrière qui le rapprochait de l'autre partie de sa famille : il est ainsi le produit de tous les paradoxes de sa généalogie, le rapport au passé n'en étant pas le moindre. Weitzmann est en effet le fils d'un enfant caché qui, après la guerre, plutôt que raconter son expérience, a voulu l'oublier pour mieux s'intégrer dans le nouveau climat républicain et, surtout, pour oublier son identité de victime : « lots of Jews in my parents' generation during and after the war joined the Communist Party in order to get rid of their own identity as victims ». ¹³⁰ L'absence de transmission d'une mémoire paternelle se mêle dans toute l'œuvre de Weitzmann à des considérations socio-historiques sur les Trente glorieuses, qui ont été une période d'oubli collectif :

Grâce à l'assimilation, malgré le Vél d'Hiv, et malgré les lois raciales, les deux tiers environ des Juifs français avaient échappé à la déportation. La réconciliation nationale commandait à présent de rentrer dans le rang, de rejoindre le troupeau dont on avait été un moment exclu. [...] Qui sait ce qui se serait produit, si l'on avait dû se dire que, peut-être, on n'était pas tout à fait comme les autres ? Que l'on était le produit d'une histoire spécifique, et dangereuse ? ¹³¹

L'analyse du narrateur de *Chaos* s'accorderait ainsi aux thèses d'Henry Rousso, qui souligne la période de trente années d'oubli collectif qui ont suivi l'époque de Vichy.

¹²⁸ Id., *Chaos*, cit., p. 79. Cf. aussi Isabel Fattal, « Meet Marc Weitzmann. The author of Tablet's "France's Toxic Hate" series discusses his background », *Tablet Magazine*, 31 juillet 2014, <http://www.tabletmag.com/scroll/181071/meet-marc-weitzmann>.

¹²⁹ Isabel Fattal, « Meet Marc Weitzmann », cit.

¹³⁰ *Ibid.* [De nombreux Juifs de la génération de mes parents ont rejoint le Parti Communiste afin de se libérer de leur identité de victimes pendant et après la guerre].

¹³¹ *Ibid.*, p. 67-68.

Sur Weitzmann pèse donc l’effacement d’une spécificité, celle d’une identité et d’une mémoire juives, au nom de l’intégration et de la norme, comme semble le remarquer le narrateur de *Quand j’étais normal* :

peut-être, pour ce qui est de mes parents, leur ascendance juive – laquelle n’était que cela justement, une ascendance, dont ils ne savaient que faire ni quoi en penser sinon qu’elle les avait tout particulièrement exposés, dans leur enfance, à la destruction – peut-être cette ascendance les disposait-elle plus encore que d’autres à croire en une fraternité nationale retrouvée.¹³²

Weitzmann est revenu sur ce contexte socio-historique et familial dans un long entretien pour le magazine américain en ligne *Tablet Magazine*, auquel il collabore en tant que journaliste. Interrogé sur le milieu dans lequel il a grandi et sur le rapport à la judéité dans sa famille, il a répondu ainsi :

So people chose to be communists, or Gaullists, the general idea being that every French person had gone through the same ordeal—no Jewish specificity. No Jewish history. That’s basically how I grew up—in small provincial towns where my father used to work as a theatre actor paid by the state, and where Jews were mostly unheard of. [...] In other words, mine was an extremely postwar assimilated family, of which some members after ‘67 got back to a form of Jewish life. None of us were religious and I certainly didn’t do any Shabbat at the time.¹³³

L’œuvre de Weitzmann est donc enracinée dans ce contexte, celui d’un silence sur la judéité, du moins jusqu’à la Guerre des Six Jours après laquelle, par exemple, Jacques Derogy s’est consacré à beaucoup de reportages sur Israël. Cependant, les textes de l’auteur sont écrits dans une nouvelle phase de la mémoire juive : c’est l’époque du tout mémoriel, de la mémoire de la Shoah omniprésente et de nouveaux défis pour l’identité juive française, de plus en plus intriqués aux enjeux du conflit israélo-palestinien.

Depuis le début de ses expériences journalistiques, Weitzmann n’a fait que se confronter à des thématiques qui interrogent son identité française et juive. Dans les années 1980, en

¹³² Marc Weitzmann, *Quand j’étais normal*, Paris, Grasset, 2010, p. 17.

¹³³ Isabel Fattal, « Meet Marc Weitzmann », cit. [Ainsi, les gens choisissaient d’être communistes, ou Gaullistes, l’idée générale étant que chaque Français avait enduré les mêmes épreuves – aucune spécificité juive. Aucune histoire juive. C’est ainsi en gros comment j’ai grandi – dans des petites villes de province où mon père travaillait comme acteur de théâtre payé par l’État, et où on n’avait presque pas entendu parler des Juifs. En d’autres termes, la mienne était une famille de l’après-guerre extrêmement assimilée, dont quelques membres sont revenus à une forme de vie juive après 1967. Personne parmi nous n’était religieux et je n’ai certainement fait aucun Shabbat à l’époque].

particulier, il travaille pour un magazine engagé dans la lutte contre le racisme envers les immigrés, qui commencent à s'installer dans les cités :

In the early 1980s, as an idealistic and not so confident aspiring young writer, I found a job in a countercultural magazine called *Sans Frontière*. [It] was a twice-monthly journal defending non-discriminatory policies for migrant workers and dedicated itself to fighting racism [...] *Sans Frontière* was the first publication in France to investigate the rising situation in what was not known yet as the “Cités” [...]. What those children wanted, who they were, if they even existed—no one knew or cared. The political right never did, and the left, led by François Mitterrand, [...] was ill-prepared to deal with such a population.¹³⁴

Si l'idéalisme de l'auteur à cette époque laisse bientôt la place à la désillusion dont témoigne son œuvre, le travail pour *Sans Frontière* le conduit très tôt à se confronter avec les problèmes des banlieues, qui deviendront quelques années plus tard le foyer d'un nouvel antisémitisme que Weitzmann n'a de cesse d'étudier et de dénoncer. De plus, il pressent la marche en avant du fascisme et est le premier journaliste à interviewer Jean-Marie Le Pen, lors d'une victoire administrative.¹³⁵

En 1995, Marc Weitzmann devient rédacteur en chef de la rubrique littéraire de la revue *Les Inrockuptibles* : il le restera jusqu'en 2000 et il sera chroniqueur dans le même journal jusqu'en 2005.¹³⁶ Ses critiques littéraires, qui témoignent d'un intérêt majeur pour les écrivains américains d'origine juive dont Philip Roth ou Saul Bellow, sont ensuite recueillies en volume.¹³⁷ En 1996, il fait ses débuts littéraires avec *Enquête*, publié chez Actes Sud, où sont déjà présentes beaucoup de thématiques centrales à son œuvre postérieure, notamment le rapport indécidable entre vérité et fiction et les difficultés liées aux relations entre les générations.

¹³⁴ Marc Weitzmann, « How a City in France Became a Mecca for Islamists », Second of a five-part series on anti-Semitism in France « France's Toxic Hate », *Tablet Magazine*, 22 juillet 2014, <http://www.tabletmag.com/jewish-news-and-politics/179500/frances-toxic-hate-2-roubaix>. [Au début des années 1980, à l'époque où j'étais un jeune aspirant écrivain, idéaliste et peu assuré qui aspirait à devenir un écrivain, j'ai trouvé un emploi dans un magazine de contre-culture appelé *Sans Frontière*. C'était un magazine bimensuel qui soutenait des politiques non-discriminatoires envers les travailleurs immigrés et qui se consacrait à la lutte contre le racisme. *Sans Frontière* était la première publication en France à enquêter sur la situation de plus en plus sensible de ce qu'on n'avait pas encore nommé les « Cités ». Ce que les enfants des cités voulaient, qui ils étaient, le fait même qu'ils existaient : personne ne le savait ni ne s'en souciait. Cela n'avait jamais effleuré La Droite et la Gauche, guidée par François Mitterrand, était mal préparée à se confronter à cette population].

¹³⁵ Cf. Id., « A Tablet Exclusive Interview With Marine Le Pen, Head of the National Front », Fourth of a five-part series on anti-Semitism in France « France's Toxic Hate », *Tablet Magazine*, 12 août 2014, <http://www.tabletmag.com/jewish-news-and-politics/183350/frances-toxic-hate-4-le-pen-2>, p. 2/8.

¹³⁶ Cf. la biographie de l'auteur sur son site personnel, <http://www.marcweitzmann.fr/biographie>.

¹³⁷ Id., *28 raisons de se faire détester. Chroniques littéraires*, Paris, Stock, 2002.

Ensuite, avec *Chaos* et *Mariage Mixte*, parus en 1997 et 2000, Marc Weitzmann précise mieux le contexte autobiographique d'où son œuvre semble surgir : celui de ses conflits familiaux et d'une identité juive difficile à définir. L'« élément juif »¹³⁸ est à la fois un vide et un trop-plein : face à un héritage déficitaire se dresse une réalité quotidienne qui ne cesse d'interroger la judéité de l'auteur et de ses narrateurs. La réalité du négationnisme et de l'antisémitisme, représentée dans les deux livres se fait ainsi l'écho des questionnements qui interrogent la judéité contemporaine.

En effet, à partir des années 2000, un débat intellectuel s'ouvre en France sur une « nouvelle judéophobie » que Pierre André Taguieff étiquette ainsi, pour la distinguer de l'antisémitisme des années 1930.¹³⁹ Il s'agit d'un antisémitisme étroitement lié à l'opposition à la politique d'Israël, comme le souligne Pierre Nora,¹⁴⁰ qui est de surcroît très complexe à analyser, car il semble prendre forme dans des milieux différents les uns des autres : ceux « de l'immigration arabo-musulmane les plus mal insérés et les moins enracinés »,¹⁴¹ mais aussi ceux de la droite islamophobe. S'ajoute également le cas encore plus complexe d'une gauche qui n'a pas de sympathie pour Israël et qui semble justifier avec des explications sociologiques certains actes antisémites.

En 2000, Weitzmann déclenche, avec un article dans *Les Inrockuptibles* intitulé « De l'In-nocence », l'« affaire Renaud Camus », dénonçant les passages antisémites de *La Campagne de France* publié chez Fayard.¹⁴² Le livre est retiré des rayons de librairie, puis remis en vente une fois certains passages censurés, mais dans *Du sens*, publié chez P.O.L. en 2002, Renaud Camus revient sur ses propos pour pointer du doigt l'antiracisme et l'anti-antisémitisme dont il aurait été la victime. Le mot « affaire » qui fait écho à la bien plus célèbre affaire Dreyfus, évoque un conflit non seulement intellectuel et éthique, mais aussi socio-politique. En effet, autour de cette querelle, se catalysent les contradictions et les enjeux de la judéité et de l'antisémitisme contemporains.¹⁴³

Suite à la censure dont Renaud Camus a été l'objet, certains intellectuels l'ont défendu au nom de la liberté d'expression. De manière étonnante, il fut notamment soutenu par Alain

¹³⁸ Id., *Mariage mixte*, cit., p. 104.

¹³⁹ Pierre-André Taguieff, « La Nouvelle judéophobie » ; cit.

¹⁴⁰ Pierre Nora, « Mémoire et identité juives dans la France contemporaine », cit., p. 32 : il parle d'un « très dangereux rapprochement entre antisémitisme et anti-israélisme » :

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴² Marc Weitzmann, « De l'in-nocence », *Les Inrockuptibles*, 18 avril 2000, cf. aussi le site de l'écrivain Renaud Camus (<http://www.renaud-camus.net/affaire/>)

¹⁴³ Cf. pour un aperçu sur l'affaire Ivan Jaffrin, « D'un scandale l'autre : l'affaire Renaud Camus et la faillite de la critique intellectuelle », *Querelles d'écrivains (XIXe-XXIe siècles) : de la dispute à la polémique*, Contextes, n. 10, 2012, <http://contextes.revues.org/4975>.

Finkielkraut, qui, bien qu'il ait dénoncé le nouvel antisémitisme dans un essai de 2003,¹⁴⁴ prend position en faveur de Renaud Camus, contre les accusations d'autres intellectuels d'origine juive, tels Michel Deguy, Claude Lanzmann, Jacques Derrida ou Serge Klarsfeld. Dans *L'Imparfait du présent*, publié en 2002,¹⁴⁵ Finkielkraut critique les *a priori* sur lesquels se fonde l'attaque contre Camus, car ceux-ci auraient selon lui donné lieu à une sorte de diabolisation préventive de l'écrivain. Weitzmann a souligné dans un article récent les contradictions de la position de Finkielkraut, qui, tout en relevant l'enjeu des actes antisémites de plus en plus fréquents en France, se rallie du côté des intellectuels antimodernes de droite.¹⁴⁶

Cependant, dans le débat autour de l'antisémitisme contemporain, les positions sont peu nettes et difficilement identifiables. Comme le souligne Maxime Decout, « la reconnaissance de l'antisémitisme devient plus difficile puisque le style antisémite – son lexique, sa tonalité, sa syntaxe – s'est transformé. Il a supprimé les marqueurs qui permettaient une reconnaissance immédiate et sans ambiguïté ». ¹⁴⁷ De plus, l'identité juive contemporaine se définit autour de deux foyers problématiques centraux : Israël, vu comme dominateur surtout par les milieux de gauche, et la Shoah, dont la mémoire devient de plus en plus présente au risque d'une victimisation souvent dénoncée par les mêmes milieux.

C'est par exemple le cas d'Alain Badiou, qui intervient à plusieurs reprises dans le débat autour de la judéité contemporaine. Dans son essai *Circonstances 3*, Badiou conteste l'idée que l'antisémitisme en France aurait dépassé un niveau d'alerte qui en ferait un phénomène significatif à étudier. De plus, il stigmatise l'association entre le mot juif et une rhétorique victimaire, qui primerait sur tout autre argumentaire :

Dans l'élément idéologique victimaire qui constitue l'artillerie de campagne du moralisme contemporain, cette extermination sans précédent [la Shoah] vaut paradigme. Elle soutiendrait à elle seule la nécessité morale, légale et politique, de tenir le mot « juif » hors de tout maniement ordinaire des prédicats d'identité, et de l'installer dans une sorte de sacralisation nominale. L'imposition du mot « Shoah » [...] peut être considérée comme une étape verbale de cette sacralisation victimaire.¹⁴⁸

Il s'agit d'une thèse similaire à celle d'Esther Benbassa qui, dans son essai *La Souffrance comme identité*, a porté un regard critique sur ce qui est, selon elle, demeuré constant dans la

¹⁴⁴ Alain Finkielkraut, *Au nom de l'Autre. Réflexions sur l'antisémitisme qui vient*, Paris, Gallimard, 2003.

¹⁴⁵ Alain Finkielkraut, *L'Imparfait du présent*, Paris, Gallimard, 2002.

¹⁴⁶ Marc Weitzmann, « La question Finkielkraut », *Libération*, 20 octobre 2015, http://www.liberation.fr/debats/2015/10/20/la-question-finkielkraut_1407622.

¹⁴⁷ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 281-282.

¹⁴⁸ Alain Badiou, *Circonstances, 3. Portées du mot « juif »*, Paris, Léo Scheer, 2005, p. 10-11.

vision de l'identité juive au fil des siècles, c'est-à-dire une lecture victimaire de l'histoire juive.¹⁴⁹

Si ces interrogations font écho à des questionnements identitaires centraux pour tout Juif qui se demanderait si sa propre judéité pourrait se définir hors d'une dialectique post-génocidaire, le livre de Badiou se confronte aussi à des enjeux plus problématiques qui pourraient légitimer des formes d'antisémitisme. Il laisse la place à une autre plume, celle de Cécile Winter, pour tenir des propos plus troubles, qui avancent l'idée que la Shoah aurait servi la cause sioniste :

Leur but suprême était de créer leur État, et, dès les années de guerre, leur ligne de conduite, consciente et déterminée, fut claire : de cette malheureuse affaire, tirons le maximum de bénéfice. [...] Les dirigeants sionistes eurent sur le champ clairement conscience du formidable bénéfice moral que la destruction des juifs d'Europe pourrait léguer à leur futur État.¹⁵⁰

Dans plusieurs textes, Éric Marty a contesté les propos de Badiou et de Winter, contribuant à élargir le débat.¹⁵¹

Face à ces nombreuses prises de position, Weitzmann semble toujours adopter la voie de la complexité en élaborant une analyse qui tient compte de plusieurs points de vue : par exemple, dans un autre article sur Renaud Camus, paru après la censure, il se dit opposé à celle-ci, mais réaffirme également son droit à la dénonciation.¹⁵² Dans les années qui suivent, l'auteur semble de plus en plus engagé dans le débat intellectuel autour d'autres œuvres problématiques. Il participe par exemple à la polémique soulevée par Claude Lanzmann à l'encontre de Yannick Haenel pour son livre *Jan Karski* :¹⁵³ l'enjeu de ce débat tourne autour de la possibilité de la mise en fiction de la Shoah hors du cadre du témoignage véridique, une question qui est au cœur de la pratique autofictionnelle de Weitzmann dans *Chaos* et de ses réflexions sur cette

¹⁴⁹ Cf. Esther Benbassa, *La Souffrance comme identité*, Paris, Fayard, 2007. Dans ses conclusions l'historienne aborde une question centrale pour l'avenir d'une construction identitaire juive : « Comment, enfin délesté de cette mémoire de victime, aborder son identité, la reconstruire autrement, de sorte à redevenir acteur de son histoire, et plus seulement la victime de l'Histoire ? », p. 250.

¹⁵⁰ Cécile Winter, « Signifiant maître des nouveaux aryens. Ce qui a fait du mot « juif » une arme brandie contre la multitude de noms imprononçables », dans Alain Badiou, *Circonstances 3*, cit., p. 101-124, p. 111-112.

¹⁵¹ Cf. par exemple Éric Marty, *Bref séjour à Jérusalem*, Paris, Gallimard, « L'infini », 2003 et Id., *Une querelle avec Alain Badiou, philosophe*, Paris, Gallimard, « L'infini », 2007. Cf. aussi sur Badiou l'article de Philippe Zard, « Un étrange apôtre. Réflexions sur la question Badiou », *Plurielles*, n. 13, 2007, p. 89-96.

¹⁵² Cf. Marc Weitzmann, « La Peste », *Les Inrockuptibles*, 2 mai 2000, cf. <https://www.renaud-camus.net/affaire/weitzmann2.html>.

¹⁵³ Yannick Haenel, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009. Cf. pour le débat autour de ce livre : Claude Lanzmann, « “Jan Karski” de Yannick Haenel : un faux roman », *Marianne*, 23 janvier 2010 ; Annette Wiewiorka, « Faux témoignage », *L'Histoire*, n. 349, janvier 2010, p. 30-31 ; Marc Weitzmann, « Haenel et ses tabous imaginaires », *Libération*, 2 février 2010 ; Richard J. Golsan, « L' “affaire Jan Karski” : réflexions sur un scandale littéraire et historique », dans Marc Dambre (dir.), *Mémoires occupées*, cit., p. 183-190.

forme narrative. L'auteur dénonce aussi l'antisémitisme de *L'Enculé*, un livre d'Édouard Nabe paru en 2011 et s'attaque à la complaisance de certains milieux de la gauche intellectuelle envers l'écrivain,¹⁵⁴ comme c'est le cas pour Dieudonné, autre cible de Weitzmann.¹⁵⁵

Ainsi semblent se reconfigurer, autour d'une question comme celle de l'antisémitisme, la mémoire et l'identité juives contemporaines. Tout se passe comme si Weitzmann trouvait dans ce débat quelque chose qui l'interroge et le concerne profondément : en tant que fils d'un enfant caché qui a voulu oublier le passé, il semble chercher sa place dans l'hypermnésie contemporaine, pour continuer à dire une judéité déficitaire en dénonçant les nouveaux dangers auxquels elle est soumise, sans toutefois alimenter le discours victimaire. Il s'agit donc d'une position problématique et contradictoire au centre d'un débat qui l'est tout autant.

Le voyage en Israël de Weitzmann en septembre 2000, en pleine deuxième Intifada, constitue un tournant significatif dans sa vie et pour son œuvre, comme il l'explique bien en 2008 dans *Notes sur la terreur* : « Remettant à plus tard mes projets de fiction, je me mis à sillonner le pays et les Territoires palestiniens deux mois durant en tous sens [...] et ramenai de ce périple un petit « *livre de guerre* », c'était son titre, censé m'expliquer, ainsi qu'à un éventuel lecteur la complexité de la situation telle que je la comprenais ». ¹⁵⁶ Ce *Livre de guerre*, publié en 2001, ¹⁵⁷ marque, chez Weitzmann, le début d'un engagement politique auquel il se sentait jusqu'alors étranger, le menant à prendre position en faveur de la guerre en Irak peu de temps après. ¹⁵⁸ Dans *Notes sur la terreur*, il s'interroge rétrospectivement sur les raisons de cet engagement : « Quelle étrange et surprenante glue morale m'attachait à ce qui, en moi, m'était au fond le plus étranger ? ». ¹⁵⁹ Cette étrangeté paradoxale n'est autre que la judéité, qui lui fait sentir à fleur de peau un danger nouveau dans une France où les épisodes antisémites lui semblent se multiplier, même au sein des cortèges qui défilent compacts contre la guerre en Irak.

La position de Weitzmann sur le conflit en Israël est le fruit de tous ces retournements et son reportage de 2001 atteste justement de la complexité de la situation : il se pose, en tant qu'enquêteur, comme quelqu'un à la recherche d'une vérité qui ne saurait exister sinon dans la multiplicité des points de vue. En cela, la structure même du texte est redevable à la tradition littéraire juive, en particulier au débat talmudique dans lequel des argumentations très

¹⁵⁴ Cf. Marc Weitzmann, « Les bienveillants », *Le Monde*, 17 novembre 2011, http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/11/17/les-bienveillants_1604907_3260.html.

¹⁵⁵ Cf. Id., « Did a French comedian inspire the killings at the Jewish Museum in Brussels ? », *Tablet Magazine*, 27 mai 2014, <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/theater-and-dance/174215/dieudonne>.

¹⁵⁶ Marc Weitzmann, *Notes sur la terreur*, Paris, Flammarion, 2008, p. 44, italiques dans le texte.

¹⁵⁷ Id., *Livre de guerre*, Paris, Stock, 2001, p. 29.

¹⁵⁸ Id., *Notes sur la terreur*, cit. p. 46.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 48.

sophistiquées permettent à plusieurs vérités de coexister. Voici ce que Marc Weitzmann dit sur Israël, dans un passage du texte à valeur métanarrative : « Tout le monde a deux, voire trois avis contraires sur la même question, et chacun de ces avis est argumenté avec une logique aussi imparable que les autres. *Discuter*, telle est la passion par excellence ici [...]. Les vérités, de ce fait, sont comme les cartes topographiques du pays : superposées, contradictoires, provisoires, peut-être, mais toutes bien réelles ».¹⁶⁰

Le récit romanesque d'*Une place dans le monde*, publié en 2004, reprend le récit du voyage en Israël rapporté dans *Livre de guerre*. Le protagoniste Henri suit donc le même périple que Weitzmann lui-même avait accompli jusqu'à l'enfer sur terre qui est Hébron au moment de la deuxième Intifada. Si dans le reportage la narration ne s'arrête pas longtemps sur les motivations qui poussent un individu, jusque-là indifférent, ou presque, au conflit en Palestine, vers un lieu si dangereux, dans le roman ces aspects sont plus évidents. Dans un passage à la deuxième personne, qui pourrait être écrit dans un « tu » générique aussi bien que sous forme de dialogue entre l'auteur et son personnage autobiographique, on lit : « Tu cours après ton enfance. Tu cours après l'époque où tu étais seul au monde. Quand l'histoire n'existait pas, quand les fondations étaient sûres et que nul n'était dépossédé de rien. Tu cours après quelque chose qui n'a jamais existé ».¹⁶¹ *Une Place dans le monde* dévoile la dimension intime du voyage en Israël décrit dans *Livre de guerre* : il s'agit d'un voyage en quête d'une identité, d'une origine et d'une appartenance qui ne sauraient exister.

Dans *Fraternité*, paru en 2006, la narration revient en France et se confronte à nouveau à des questions sociologiques et générationnelles : le protagoniste, qui a grandi dans une banlieue ouvrière, fait face à toutes les contradictions de son identité entre appartenance et volonté de fuite. En particulier, il semble stigmatiser l'évolution des banlieues, nées comme lieux de résidence pour le prolétariat ouvrier, devenues de lieux abandonnés à leur destin de déchéance. Dans cette perspective, les États-Unis, où le protagoniste est parti vivre, comme Weitzmann tout récemment, font figure de seul lieu de stabilité identitaire pour les Juifs, en tant que pays qui valorise la figure du parvenu : « Les USA, au fond le seul vrai pays capitaliste, donc antibourgeois, sont aussi le seul pays à faire du parvenu une figure enviable, bénigne, et c'est pourquoi tant de Juifs y ont trouvé refuge ».¹⁶²

En 2007 Weitzmann prend position en faveur de l'élection de Nicolas Sarkozy à la présidence de la République.¹⁶³ Il finit ensuite par renier ce choix politique, en constatant le fait

¹⁶⁰ Marc Weitzmann, *Livre de guerre*, Paris, Stock, 2001.

¹⁶¹ Marc Weitzmann, *Une place dans le monde*, Paris, Stock, 2003.

¹⁶² Id., *Fraternité*, Paris, Denoël, « 10/18 », 2008 [Denoël 2006].

¹⁶³ Cf. Éric Aeschmann, « Sarkozy fait des conquêtes chez les ex-intellectuels de gauche », *Libération*, 30 janvier 2007.

que Sarkozy n'a pas su arrêter l'avancée du Front National, qui tire profit de la crise tant de la droite que de la gauche. Dans son pessimisme, l'auteur en vient à dépeindre le XXI^e siècle comme le temps sur lequel pèsent les erreurs du passé, en particulier celui des Trente Glorieuses, années du mensonge du bien-être et de la prospérité :

L'influence du Parti communiste à gauche, celle du gaullisme à droite, ont fourni le cadre étroit d'une identité fixe permettant d'oublier de quels mensonges se payaient ces années de confort. [...] Ce que l'on appelle aujourd'hui « la crise » est-il autre chose, en fin de compte, que la facture que ce passé nous présente ? [...] le XXI^e siècle est-il autre chose que l'immense décharge industrielle, hautement toxique, du XX^e ?¹⁶⁴

En 2008, Weitzmann publie *Notes sur la terreur*, faisant l'état de ses réflexions sur le sujet du terrorisme, à partir de l'attentat de New York contre les Twin Towers. Ce qui intéresse l'auteur dans les actes terroristes est surtout l'impact qu'ils ont sur la vie des êtres humains, dont ils bouleversent tous les repères, en en faisant des anonymes, sous l'emprise des événements. La seule solution possible à l'anonymat provoqué par la terreur serait celle d'essayer de nommer et classer la réalité, de donner aux choses et aux individus un sens et une identité : « Toujours nommer, toujours donner à ce qui se passe forme et numéro de dossier, toujours mettre entre soi et le monde la rassurante et dérisoire frontière de l'identité ».¹⁶⁵ L'identité ne serait donc autre chose qu'un barrage, certes fragile, contre le chaos du monde, une façon de donner un nom simple à des choses complexes. C'est justement à partir d'une identité juive fragile et fuyante que Weitzmann essaie d'interroger la réalité et de mettre en scène ses complexités plutôt que de le résoudre.

En 2010 paraît *Quand j'étais normal*, qui se déroule en 2003 et met en scène la paranoïa qui s'empare du narrateur juif face à des insultes antisémites reçues par mail. 2003 est l'année de la guerre en Irak, qui suit de quelques mois passage de Le Pen au deuxième tour des présidentielles. Le narrateur, un *alter ego* de l'auteur, semble prendre conscience, dans ce contexte, des risques liés à sa judéité. D'ailleurs, dans *Notes sur la terreur*, Weitzmann s'était déjà penché sur la panique qui avait pris possession de lui « face à un monde confusément perçu, soudain, comme bien plus dangereux qu'autrefois ».¹⁶⁶

Dans *Une matière inflammable*, paru en 2012, l'auteur met en scène une fiction tournant autour de l'affaire Strauss Kahn, qui s'était déroulée en 2011. Sans revenir directement sur les

¹⁶⁴ Marc Weitzmann, « L'Europe après l'Europe », *Libération*, mars 2012, cf. le site de l'écrivain <http://www.marcweitzmann.fr/articles/leurope-apr%C3%A8s-leurope>.

¹⁶⁵ Marc Weitzmann, *Notes sur la terreur*, cit., p. 80.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

faits du Sofitel de New York et sur les accusations de viol à l'encontre du directeur du Fond Monétaire International vite destitué de son rôle, Weitzmann aborde la question de biais en mettant en scène plutôt le milieu politico-intellectuel dans lequel Strauss Kahn évoluait, proche du milieu familial de l'auteur comme il l'affirme dans un entretien :

Il se trouve que, pour raisons disons généalogiques je pouvais connaître des personnes assez proches des acteurs de l'affaire. Il se trouve aussi que c'est un milieu sur lequel j'avais déjà écrit, par exemple dans *Une place dans le monde*, et qui m'a toujours intéressé. À partir de là... si l'impulsion vient spontanément, si l'événement a une résonance intime en vous, alors vous êtes tout à fait fondé à écrire dessus, vous ne pouvez d'ailleurs pas vous en empêcher. Toute la question est de trouver la bonne manière de le faire. Ce n'est pas une question de *droit*, mais de *comment*.¹⁶⁷

Le fait divers ou historique entre donc en résonance avec l'intime et cela justifie sa mise en scène textuelle, une mise en scène qui explore les coulisses du pouvoir plutôt que d'afficher au grand jour ses scandales.

Avec *Une matière inflammable*, Weitzmann crée son roman le plus ambitieux qui, sur le modèle de ce que fait Philip Roth aux États-Unis. Il dresse en effet une fresque historique de la France contemporaine, tout en peignant un autoportrait en tant qu'être historicisé. Dans ce livre, les discours sur les Trente Glorieuses, en tant que période de faux-semblants, sont plus que jamais présents :

Ce sont ces deux fictions, familiale et politique, qui ont sous-tendu les décennies de prospérité, les fameuses Trente Glorieuses, avec leur mode de vie qui nous paraissait normal à l'époque, mais qui nous semble aujourd'hui, avec le recul, le résultat d'une parenthèse bizarre. Cette parenthèse s'est achevée avec la guerre froide au début des années 90, quand débute l'action du roman. Il y a un grand malentendu là-dessus. Ce que l'on appelle « la fin de l'Histoire » est en fait la fin des idéologies gaullistes, communistes, c'est-à-dire le retour de l'Histoire dans toute sa complexité. Le retour du réel avec son poids de refoulé.¹⁶⁸

Dans la période contemporaine on assisterait à un retour de l'Histoire dans toute sa complexité, après une période qui a voulu effacer la réalité et le passé. On assiste aussi au retour

¹⁶⁷ Marc Weitzmann, « La littérature est un travail politique », propos recueillis par Paul Tommasi, entretien publié sur le site *La Règle du Jeu*, 24 Janvier 2014, <http://laregledujeu.org/2014/01/24/15276/la-litterature-est-un-travail-politique/>, italiques dans le texte.

¹⁶⁸ *Ibid.*

d'une littérature prenant en compte cette histoire refoulée, la mémoire et l'identité. Sans aboutir à des certitudes, cette littérature interroge plutôt les contradictions de la réalité :

Il me semble que [...], une fois que les grands discours idéologiques ne sont plus de mise, les livres tentent de retrouver, par la fiction, une dimension plus mémorielle. Le rapport à l'histoire, au politique, change. C'est cette fameuse question de l'identité qui fait retour, et qui est souvent fort mal comprise, d'ailleurs. Ce que l'on appelle la quête identitaire n'a rien à voir avec le refuge dans une identité fixe. C'est une tentative pour comprendre comment chacun de nous est historicisé.¹⁶⁹

La quête identitaire, fondamentale dans l'œuvre de Weitzmann, ne viserait pas donc à donner des définitions, à trouver une appartenance. La judéité contemporaine se confronte à des multiples enjeux, qui ne peuvent que la complexifier ultérieurement.

Weitzmann n'a de cesse d'interroger la réalité à partir d'un questionnement intime, non pas pour trouver des significations et des explications, mais toujours pour montrer la possibilité d'un point de vue différent sur la réalité. En 2014, l'auteur a publié sur *Tablet Magazine* une série sur l'antisémitisme français : dans celle-ci il propose une synthèse de ses recherches sur le sujet et analyse les événements contemporains à la lumière du passé. Cette série d'articles lui a valu un prix de journalisme tout récemment.¹⁷⁰ Weitzmann montre le lien entre plusieurs événements : l'enlèvement et l'assassinat d'Ilan Halimi en 2006, la fusillade dans une école juive de Toulouse en 2012 et les attentats au Musée juif de Bruxelles en 2014, puis à Charlie Hebdo, au supermarché Kasher et au Bataclan en 2015. Dans ces articles, à plusieurs reprises, Weitzmann dénonce l'aveuglement d'une France qui n'a pas voulu voir dans ces actes répétés un phénomène de longue durée, lié à un antisémitisme grandissant. À propos des attentats de novembre 2015, il affirme :

Whether or not France could have prevented this last atrocity if authorities had paid attention to the anti-Semitism of the terror networks is an open question. Why they *were* 't able to do so is well known: It's called fear of "communitarianism". The government feared that by supporting the Jews too obviously, they would be accused of "taking sides".¹⁷¹

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Morton Landowne, « Marc Weitzmann awarded Chaim Bermant prize for journalism », *Tablet Magazine*, 23 février 2015, <http://www.tabletmag.com/scroll/189193/marc-weitzmann-awarded-chaim-bermant-prize-for-journalism>. Le prix est donné aux journalistes dont le travail favorise la compréhension de la vie contemporaine et de la judéité. Weitzmann l'a reçu en disant qu'il ne voulait pas parler de l'antisémitisme, mais de la France qui peine à le prendre en compte.

¹⁷¹ Marc Weitzmann « The Failure of Intelligent Explanations », *Tablet Magazine*, 25 novembre 2015, <http://www.tabletmag.com/jewish-news-and-politics/195371/france-intelligent-explanations> [La question de

Weitzmann ne critique pas seulement le gouvernement français, qui n'a pas voulu se prononcer en faveur des Juifs de France. Il souligne aussi par ailleurs les risques liés à la tentative ambiguë du Front National guidé par Marine Le Pen de faire appel au sentiment d'instabilité des Juifs Français.¹⁷²

L'élément juif semble toujours central dans la lecture que Weitzmann propose du monde contemporain, une lecture complexe qui essaie de prendre en compte une multiplicité de perspectives. La vision de la judéité de l'auteur est en effet elle-même très problématique et liée aux contingences historico-politiques, comme il l'affirme en répondant à la question « C'est quoi être juif ? », posée par une journaliste :

Aujourd'hui la plupart des Français juifs sont confrontés, sont renvoyés à une identité inverse, c'est-à-dire que le nom « Juif » prend le pas, pour des raisons politiques, sur la nationalité française à cause du contexte : on est renvoyé au fait d'être Juif français plutôt que Français juif malheureusement [...]. Depuis douze ou treize ans en particulier le contexte a changé : on ne peut pas être Juif en France comme on peut être Juif à New York par exemple, aujourd'hui. Il faut faire attention à ce qu'on dit, à la manière dont on se présente : donc c'est une difficulté. [...] J'ajouterais que c'est aussi une solitude.¹⁷³

Déjà, en 2004, Pierre Nora constate, tout en niant le poids de l'antisémitisme français, que « s'accrédite entre le monde juif et la France le sentiment d'une rupture profonde, irréversible, dont nous ne voyons peut-être que l'amorce ».¹⁷⁴ Weitzmann sonde justement cette fracture identitaire dans toute son œuvre, qui, dans sa multiplicité de thématiques et dans sa complexité, témoigne des nombreux enjeux d'une judéité contemporaine problématique.

savoir si la France aurait pu prévenir cette dernière atrocité, si les autorités avaient fait attention à l'antisémitisme des réseaux terroristes, reste ouverte. Pourquoi ils *n'ont pas été* capables de le faire, cela est bien connu : ça s'appelle la peur du « communautarisme ». Le gouvernement avait peur du fait qu'en soutenant trop clairement les Juifs, il aurait été accusé de « prendre parti »]

¹⁷² Cf. Id., « A Tablet Exclusive Interview With Marine Le Pen, Head of the National Front », cit.

¹⁷³ « JUIF ? Selon Marc Weitzmann », dans *JUIF ? Une série montée par ESTI*, 5 février 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=Apu8YitBqFY>.

¹⁷⁴ Pierre Nora, « Mémoire et identité juives dans la France contemporaine », cit., p. 33.

Deuxième partie. Se dire juif, se faire juif : le biographique dans les écritures de la judéité

Si la judéité se définit, comme nous l'avons déjà souligné, par le rapport subjectif de chaque individu avec ses origines juives,¹ il est indispensable, en premier lieu, de s'interroger sur la présence de la subjectivité de l'auteur dans les textes littéraires marqués par cet enjeu identitaire. Les romans dans lesquels sont mis en scène des personnages juifs en quête d'eux-mêmes pourraient en effet être le reflet d'une quête analogue chez l'auteur, qui, par son écriture de la judéité, questionnerait en même temps sa propre judéité. Le biographique² jouerait donc un rôle dans ces œuvres littéraires, un rôle toujours différent selon les époques, les textes et les auteurs. L'élément autoréflexif s'inscrit dans le texte de manière plus ou moins explicite et expérimentale :³ il peut être révélé par les paratextes ou par les épitextes,⁴ ainsi qu'être l'objet d'un travail de transposition de la part de l'auteur, dont le récit porterait des traces.⁵

Dans le contexte des écritures de la judéité, mais pas seulement dans ce contexte, il faut bien souligner la différence entre les textes écrits avant la Shoah et ceux qui viennent après. Cet événement traumatique remet en cause toute façon de se dire juif en littérature. Plus généralement, le génocide perpétré par les nazis « oblige à chercher des voix nouvelles pour traduire une réalité qui dépassait bien souvent la plus imaginative des fictions ».⁶ Les écrivains juifs de l'après-Shoah se confrontent donc à cette reconfiguration des rapports entre réalité et fiction, entre leur identité, l'Histoire et la littérature. Ils se confrontent au statut du témoignage et aux possibilités de dire l'événement traumatique aussi par le biais de la fiction, surtout quand ils ne l'ont pas vécu personnellement, mais ils en éprouvent les retentissements dans leur propre expérience.

¹ Cf. Albert Memmi, *Portrait d'un Juif*, cit., p. 29.

² Pour l'usage au sens large du concept de "biographique", incluant aussi l'"autobiographique" cf. Dominique Viart, « Dis-moi qui te hante : paradoxes du biographique », dans Dominique Viart (dir.), *Paradoxes du biographique*, *Revue des sciences humaines*, n.263, automne 2001, p. 7-33.

³ C'est aussi sur l'expérimentation formelle qu'insiste Doubrovsky dans sa définition de l'autofiction. Cf. Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, « Poétique », 2008, p. 209, qui schématise les dix critères définissant l'autofiction doubrovskienne : le quatrième serait justement « la recherche d'une forme originale ».

⁴ Cf. sur ces questions Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987 et Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, qui attribue une large importance aux éléments paratextuels (couverture, titre, section initiale du texte, signature de l'auteur cf. p. 27) dans sa nouvelle définition du genre autobiographique, qui suit celle esquissée dans *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

⁵ Cf. sur le concept de transposition Yves Baudelle, « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », dans Dominique Viart (dir.), *Paradoxes du biographique*, cit., p. 75-101.

⁶ « Autofiction, autobiographie », dans « Littérature française », dans Jean Leselbaum et Antoine Spire (dir.), *Dictionnaire du judaïsme français depuis 1944*, Paris, Armand Colin, 2013, *ad vocem*.

En premier lieu, nous étudierons l'œuvre d'Irène Némirovsky, écrite avant la Shoah, mais dont la réception posthume a été fortement influencée par la mort de l'auteur, victime du génocide nazi. Cependant, ces textes méritent d'être resitués dans leur contexte de production, pour que leurs liens avec l'expérience biographique de la romancière ressortissent plus clairement. Olivier Philipponnat, le biographe de Némirovsky, a bien souligné que ces liens entre la vie et l'œuvre sont toujours présents chez elle : « Un examen attentif de ses brouillons et journaux de travail montrerait que tous ses romans [...] reposent sur l'observation et s'enracinent, sinon dans l'autobiographie, du moins dans la mémoire ». ⁷ Il faudra donc voir de quelle façon le matériau biographique est transposé dans les textes littéraires et dans quels cas il est possible de parler de roman autobiographique. ⁸ Cela nous permettra d'étudier par quel jeu de miroirs déformants Irène Némirovsky met en scène sa judéité dans son œuvre littéraire.

Dans un deuxième temps, nous concentrerons notre attention sur les auteurs de l'après-guerre et sur les rapports entre judéité et autofiction dans leur œuvre. Nous analyserons sous quelles modalités l'Histoire agit dans la perception de soi chez l'écrivain juif, afin de montrer comment Patrick Modiano et Marc Weitzmann réélaborent cette perception dans l'écriture. En particulier, ces deux auteurs adoptent une posture originale face à l'invention lexicale doubrovskienne, en inscrivant dans leurs textes à portée autobiographique une réflexion non seulement sur les rapports entre vérité et fiction, mais surtout sur les limites de la mémoire tant individuelle que collective. L'Histoire et l'autofiction, avec ce que cette dernière comporte de prise de conscience d'une identité (aussi déficitaire soit-elle), seraient d'autre part très liées, comme l'affirme Claude Burgelin :

L'autofiction est née de l'Histoire. Du besoin qu'ont eu tant d'écrivains (souvent eux-mêmes enfants de l'ailleurs, d'une terre ou d'une langue perdue) de donner trace, sens, cadre, parfois sépulture à l'histoire des leurs – et d'eux-mêmes mis en pièces ou en porte-à-faux par cette histoire. ⁹

⁷ Olivier Philipponnat, « Introduction. Une malédiction particulière », dans Irène Némirovsky, *Œuvres complètes*, cit., tome I, p. 7-44, p. 33.

⁸ Pour les concepts de transposition et de roman autobiographique cf. surtout Yves Baudelle, « Du vécu dans le roman », cit. ; Id., « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, n. 1, 2003, p. 7-26 ; Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, cit. ; Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, cit. ; Id., *Le pacte autobiographique*, cit. Nous avons choisi d'avoir recours aux catégories critiques de roman autobiographique et de transposition parce qu'elles nous semblent plus pertinentes pour analyser l'œuvre de Némirovsky que le concept d'autofiction, dont nous nous servirons pour Modiano et Weitzmann.

⁹ Claude Burgelin « Pour l'autofiction », dans Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy 2008, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 5-21, p. 16.

Chapitre 5. *Le Vin de solitude* : le rôle de la judéité dans l'« Autobiographie Romancée »¹ d'Irène Némirovsky

1. Roman autobiographique et transposition

Le 11 février 1935 Irène Némirovsky écrit à Gaston Chéreau, membre de l'Académie Goncourt, et lui parle de son nouveau roman :

Le Vin de solitude est un roman qui va paraître dans la Revue de Paris, et dont le sujet n'est pas la confession d'un ivrogne solitaire, quoique ce serait, ma foi, assez amusant à traiter, ne le pensez-vous pas ? Non, ce titre dans ma pensée veut exprimer l'espèce d'enivrement moral que donne la solitude (morale également) dans l'adolescence et la jeunesse.

À vous, mais à vous seul, je confierai que ce livre-ci est le roman presque autobiographique que l'on écrit toujours, fatalement, tôt ou tard. J'espère qu'on ne l'éreintera pas trop, mais c'est un de ces livres que l'on écrit surtout pour soi et que l'on se résigne facilement à ne pas voir aimés.²

Le Vin de solitude est en effet le roman de Némirovsky le plus étroitement lié à son expérience vécue, comme le témoignent beaucoup de paratextes : non seulement la correspondance avec Chéreau, ou la frappante auto-dédicace qu'elle inscrit au revers du classeur contenant le manuscrit,³ mais surtout son « journal d'écriture ».⁴ L'auteur a une méthode très particulière pour travailler à ses textes : elle rédige une sorte de journal dans lequel elle prend note de toutes ses idées et leur donne ensuite la forme d'un roman ou de quelques nouvelles, entremêle le récit avec des réflexions personnelles et dresse une notice biographique de chaque personnage, pour l'imaginer aussi en dehors de l'histoire racontée. Tout est écrit dans un gros cahier dont Irène dit justement :

j'inscris là, non seulement le récit lui-même, mais les réflexions qu'il me suggère au fur et à mesure de leur développement. Ce travail se poursuit pendant des mois, sans aucune suppression

¹ IMEC ALM 2998.8, cit.

² Fonds Gaston Chéreau, Correspondance, Arsenal MS15621, lettre d'Irène Némirovsky à Gaston Chéreau, 11 février 1935, souligné dans le manuscrit. Ce fonds manuscrit contient 26 lettres écrites par Némirovsky à Chéreau, du 3 mai 1930 au 12 avril 1936.

³ « *Le Vin de solitude*. Par Irène Némirovsky, pour Irène Némirovsky », cf. Irène Némirovsky, *Œuvres complètes*, cit., tome I, p. 1173.

⁴ Archives IMEC, Fonds Albin Michel, côtes ALM 2998.8, cit. ; ALM 2998.9 *Le Vin de solitude* : brouillon et journal d'écriture 1/2 ; ALM 2998.10 *Le Vin de solitude* : brouillon et journal d'écriture 2/2.

ni rature. C'est là que je connais mes meilleurs moments : ceux du tête-à-tête avec mon œuvre. J'écris alors pour moi seule et comme en rêve. Nul autre que moi n'en a connaissance.⁵

Les romans de Némirovsky sortent donc de cette masse informe, à la fois journal intime, d'où son caractère secret et les réflexions personnelles, et avant-texte, véritable laboratoire de l'œuvre à venir.⁶ C'est grâce à ces journaux de travail, et en particulier à celui du *Vin de solitude*, que les biographes de Némirovsky ont pu reconstruire son enfance et son adolescence, dont elle évoque beaucoup de souvenirs au cours de la rédaction du roman.⁷ Il s'agit là non seulement de la « vie antérieure »⁸ du texte, mais aussi de celle de la romancière.

Mais comment le passage de la vie à l'œuvre se fait-il ? Il faut souligner en premier lieu les mots que Némirovsky elle-même utilise pour définir sa démarche, au fil de l'élaboration du texte. Nous avons déjà fait allusion à deux définitions esquissées par la romancière, telles « Autobiographie Romancée » ou « roman presque autobiographique ». Ces deux formules semblent nuancer de façon différente le poids des deux éléments : dans le premier cas l'élément autobiographique serait filtré par le romanesque, alors que dans le second le romanesque arriverait presque à coïncider avec l'autobiographie. Irène Némirovsky a recours aussi à beaucoup d'autres expressions : « souvenirs romancés », « apprentissage d'une vie », « récit d'une vie ».⁹

Ces hésitations définitoires dénoncent la difficulté de donner des contours clairs à la notion de roman autobiographique. Philippe Lejeune, dès sa première étude sur le genre autobiographique, pose le problème de la différence entre autobiographie et roman autobiographique en affirmant :

Comment distinguer l'autobiographie du roman autobiographique ? Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a *aucune différence*. Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités.¹⁰

⁵ Robert Bourget Pailleron, « La nouvelle équipe », *Revue des Deux Mondes*, n. 591, 1936, IMEC NMR 11.1 p. 21-25, p. 24-25.

⁶ Cf. Catherine Viollet, « *Le Vin de solitude* d'Irène Némirovsky : journal de genèse », *Genesis*, n. 39, 2014, p. 171-182, p. 180 : « Le dossier manuscrit du *Vin de solitude* témoigne d'un « style » de genèse tout à fait original, qui entremêle étroitement, sur un même support, deux types de texte, deux « niveaux » de la genèse. Le brouillon d'une œuvre en cours de rédaction [...], ses métamorphoses au fil de la rédaction côtoient directement le dialogue intérieur, un vaste « débat » nourri de réflexions métadiscursives sur l'art d'écrire en général, et sur ce chantier en particulier ».

⁷ Cf. « Avertissement » dans Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit.

⁸ Marie-Jeanne Viel, « Comment travaille une romancière », cit., p. 4.

⁹ IMEC ALM 2998.8, cit.

¹⁰ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, cit., p. 17, italiques dans le texte.

Dans le raisonnement qui suit, Lejeune affirme que la différence s'inscrit dans le pacte de lecture, selon que ce pacte soit fictionnel ou d'authenticité. Dans *Le Pacte autobiographique*, il revient sur sa définition du genre autobiographique, en introduisant le critère du nom propre : le narrateur-personnage doit s'appeler comme l'auteur sur la couverture du livre. Le critique revient aussi sur sa définition de roman autobiographique, prenant en considération non seulement les récits à la première personne, comme il le faisait implicitement dans son premier livre, mais aussi les récits à la troisième personne :

Dans le cas du nom fictif (c'est-à-dire différent de celui de l'auteur) donné à un personnage qui raconte sa vie, il arrive que le lecteur ait des raisons de penser que l'histoire vécue par le personnage est exactement celle de l'auteur [...]. Aurait-on toutes les raisons du monde de penser que l'histoire est exactement la même, il n'en reste pas moins que le texte ainsi produit n'est pas une autobiographie : celle-ci suppose d'abord une *identité assumée* au niveau de l'énonciation, et tout à fait secondairement une *ressemblance* produite au niveau de l'énoncé. Ces textes entreraient donc dans la catégorie de « roman autobiographique » : j'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage* alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits « impersonnels » (personnages désignés à la troisième personne) ; il se définit au niveau de son contenu. À la différence de l'autobiographie, il comporte des *degrés*. La « ressemblance » supposée par le lecteur peut aller d'un « air de famille » flou entre le personnage et l'auteur, jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire que c'est lui « tout craché ».¹¹

Cette longue tentative de définition du roman autobiographique remet *de facto* au lecteur la responsabilité de remarquer les ressemblances entre le protagoniste du roman et l'auteur, et d'établir le degré de ces ressemblances, ce qui ne fait que mettre l'accent encore une fois sur l'ambiguïté de la notion.

Lejeune lui-même signale la possibilité d'un espace ambigu, en introduisant les concepts d'espace autobiographique, qu'il utilise dans l'analyse de l'œuvre gidienne, et celui de pacte fantasmatique :

¹¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, cit., p. 24-25, italiques dans le texte.

le lecteur est [...] invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique *le pacte fantasmatique*. [...] Il ne s'agit plus de savoir lequel, de l'autobiographie ou du roman, serait le plus vrai. Ni l'un ni l'autre ; à l'autobiographie, manqueront la complexité, l'ambiguïté, etc. ; au roman, l'exactitude ; ce serait donc : l'un plus l'autre ? Plutôt : l'un *par rapport* à l'autre. Ce qui devient révélateur, c'est l'espace dans lequel s'inscrivent les deux catégories de texte et qui n'est pas réductible à aucun des deux. Cet effet de relief obtenu par ce procédé, c'est la création, pour le lecteur, d'un « espace autobiographique ».¹²

Le roman autobiographique se situerait ainsi dans cet espace d'ambiguïté, ni roman ni autobiographie, ou les deux à la fois, difficile à définir, sinon par le jugement subjectif du lecteur.

C'est dans cette béance définitoire que se faufile l'étude de Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, qui a le mérite de revenir sur la notion de roman autobiographique à une époque où le concept d'autofiction, comme nous le verrons, a envahi presque tout l'espace du discours sur le biographique. Cependant, Gasparini n'arrive pas à établir des critères universels qui puissent définir ce type de récits :

Le premier objectif de recherche que s'était fixé Philippe Lejeune en 1971 était de distinguer l'autobiographie du roman autobiographique. Il a mis en évidence la notion de pacte autobiographique pour poser cette limite : le véritable autobiographe, au contraire du romancier, s'identifie avec le narrateur et le héros du récit. Peut-on, à l'autre extrémité du spectre, trouver un critère distinctif aussi opératoire entre le roman autobiographique et le roman ? Malheureusement non. On ne peut que répertorier, de façon pragmatique, les procédés par lesquels l'auteur suggère que son roman a une valeur autobiographique.¹³

Impossible donc de déterminer les limites de la notion de roman autobiographique, sinon par un répertoriage pragmatique des différents procédés permettant aux écrivains de faire allusion à leur vie dans leur œuvre romanesque.

L'identité entre l'auteur et le héros du roman peut en effet être signalée soit par des stratégies d'identification explicites, telles une identité onomastique et biographique partielle et des renvois paratextuels, intertextuels et métadiscursifs à la vie de l'écrivain, soit par des signes inscrits dans la structure du récit et dans sa situation narrative. Gasparini parcourt toutes

¹² *Ibid.*, p. 42.

¹³ Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, cit., p. 13-14.

ces stratégies, à l'aide d'exemples ponctuels, ce qui permet de voir comment le roman autobiographique opère un brouillage des pactes de lecture : le critique fournit ainsi un modèle d'analyse applicable à tout texte se situant dans cet espace ambigu. C'est quand même toujours au lecteur que revient la responsabilité d'une exégèse qui mettrait en lumière les éléments autobiographiques inscrits dans le texte, comme le souligne aussi le critique italien Cesare Grisi, pour qui la clé de lecture autobiographique est seulement l'une des multiples possibilités interprétatives : « La chiave autobiografica, per essere colta in tutta la sua valenza, ha [...] necessità di una fitta rete di studi atta a cogliere tutti gli *inputs* dati dall'autore e, una volta colmati tutti i *blanks* e raggiunto, per quanto possibile, un livello di completezza interpretativa, è pronta a confrontarsi con le altre chiavi di lettura ».¹⁴

Dans son analyse de la notion de roman autobiographique, Yves Baudelle n'insiste pas tant sur la position du lecteur face à un texte, mais plutôt sur les procédés qui amènent l'auteur à intégrer son expérience vécue dans son texte romanesque. Il définit ainsi la « transposition » comme « le processus par lequel l'auteur recompose, dans son œuvre, les éléments autobiographiques qu'il y introduit, le vécu dont il la nourrit ».¹⁵ L'étude du roman autobiographique relèverait ainsi d'une poétique de la transposition : « Sur ces bases, il nous semble alors légitime (en droit) et possible (en pratique) de décrire les processus par lesquels les biographèmes, lorsqu'ils sont transférés dans la fiction romanesque, se trouvent en même temps transformés : bref, il s'agit d'esquisser une poétique de la transposition ».¹⁶ La transposition du vécu dans le roman s'effectuerait soit sur le plan strictement autobiographique (les événements vécus par l'auteur sont racontés dans la fiction), soit sur le plan empirique (tout ce qui concerne la perception du monde de l'auteur, par exemple les lieux où il a vécu), soit encore sur le plan psychique (l'œuvre serait ainsi la projection de la vie psychique de l'écrivain).¹⁷

Tant Gasparini¹⁸ que Baudelle mettent l'accent sur l'élément paratextuel, qui, surtout dans le cas de péri-textes et d'épi-textes écrits par l'auteur, permet de discerner l'inspiration biographique à la base du roman. En particulier, Baudelle insiste sur l'importance de la critique génétique :

¹⁴ Cesare Grisi, *Il romanzo autobiografico. Un genere letterario tra opera e autore*, Roma, Carocci, 2011, [La clé autobiographique, pour qu'elle soit saisie dans toute sa valeur, nécessite d'un vaste réseau d'études apte à saisir tous les *inputs* donnés par l'auteur et, une fois comblé tous les *blanks*, et une fois gagné, autant que possible, un niveau d'exhaustivité de l'interprétation, elle est prête à se confronter à d'autres clés de lecture].

¹⁵ Yves Baudelle, « Du vécu dans le roman », cit., p. 76.

¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

¹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 82.

¹⁸ Cf. Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, cit., p. 61-101.

Ce serait bien sûr à une telle discipline, en définitive, de prendre la mesure des emprunts autobiographiques dans la genèse du roman et [...] de montrer qu'il y a là un processus effectif, sinon majeur, de la dynamique créatrice. [...] un simple examen des matériaux (brouillons, esquisses, carnets...) rendus accessibles grâce aux éditions critiques et aux dossiers génétiques que nous devons à la philologie littéraire suffisent à nous renseigner, en dehors de toute « illusion biographique », sur la réalité de cette pratique d'écriture. Ainsi la légitimité de la notion de roman autobiographique peut-elle être établie, pour commencer, du point de vue de sa genèse.¹⁹

C'est justement le cas du *Vin de solitude*, dont les brouillons témoignent de l'inspiration autobiographique. Il faudra donc voir comment le matériau autobiographique est mis en fiction, selon la théorie de la transposition que nous venons d'évoquer.

2. La transposition du vécu dans le texte : des brouillons à la mise en récit

Dans *Le Vin de solitude*, la narration est gérée par une voix hétérodiégétique et le récit est pour la plupart du temps focalisé sur la protagoniste du roman, Hélène, mais parfois on a accès au point de vue des autres personnages. Le roman n'utilise donc pas le récit personnel à la première personne, mais cela ne l'exclut pas du champ du roman autobiographique.²⁰ Cependant, il faut souligner que le choix d'un récit homodiégétique correspondrait peut-être mieux à l'autodiégèse de l'auteur, qui est la forme autobiographique la plus répandue : « [le] roman à la première personne [...] procède largement par emprunt ou simulation des allures narratives du récit autobiographique authentique, en narration rétrospective ».²¹ Philippe Lejeune affirme à son tour : « Le lecteur ne perçoit pas de la même manière un texte qui commence en focalisant sur l'expérience d'un personnage [...] et un texte qui fait entendre dès le début la voix d'un narrateur [...]. L'emploi de la première technique est plus fréquent dans les romans [...], l'emploi de la seconde dans l'autobiographie ».²²

Le Vin de solitude s'inscrirait dans la lignée des romans à « tournures subjectivisantes »,²³ « où le recours systématique à ces procédés contribue à focaliser sur un petit nombre de personnages, voire un seul, un récit dont le narrateur, a *fortiori* l'auteur [...], semble s'absenter complètement ».²⁴ Le choix de Némirovsky va donc dans la direction d'une

¹⁹ Yves Baudelle, « Du roman autobiographique », cit., p. 16.

²⁰ Cf. *Ibid.*, p. 17 et Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, cit., p. 25.

²¹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Points », 2004 [1991], p. 164. Genette fait référence ici surtout aux études de Käte Hamburger.

²² Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 25-26.

²³ Gérard Genette, *Fiction et diction*, cit., p. 152.

²⁴ *Ibid.*, p. 151-152.

fictionnalisation plus marquée que dans un récit homodiégétique ou hétérodiégétique à focalisation interne fixe ; seul un récit de fiction permet en effet au narrateur de rendre compte des pensées de plusieurs personnages, sans obligation de justification et sans modalisation, comme le remarque Gérard Genette : « seule la fiction narrative nous donne un accès direct à la subjectivité d'autrui ».²⁵

Dans le roman de Némirovsky, l'attention du lecteur ne doit pas se diriger sur l'instance narrative, qui n'est pas incarnée dans un personnage du récit, mais sur la figure d'Hélène, portrait de l'auteur pendant son enfance et son adolescence : « le roman autobiographique hétérodiégétique invite le lecteur à confronter le discours du narrateur avec celui du héros ».²⁶ C'est en effet sur l'héroïne que porte pour la plupart du temps la focalisation, même si l'auteur n'a pas privilégié une focalisation interne fixe, ce qui aurait renforcé l'effet d'identification. S'agit-il d'une prise de distance de Némirovsky par rapport à son personnage ? Pas forcément : même certaines autobiographies patentes présentent un récit conduit à la troisième personne. C'est souvent le cas des récits d'enfance, comme le remarque Philippe Lejeune :

Quand, sous couvert de la première personne, on fait semblant de donner la parole à l'enfant qu'on était, [...] on réalise une figure d'énonciation aussi compliquée et plus machiavélique que lorsqu'on se dissocie du personnage qu'on était [...] en faisant semblant d'en parler comme s'il était un autre. En réalité, on n'est jamais ni vraiment un autre, ni vraiment le même. Les figures de la troisième personne fournissent une gamme de solutions où c'est la distanciation qui est mise en avant, mais toujours pour exprimer une articulation (une tension) entre l'identité et la différence.²⁷

Le propos de Lejeune pourrait être valable aussi pour le roman autobiographique : Irène Némirovsky semble, d'un côté, fuir l'identification avec son héroïne alors que de l'autre elle essaie, par le personnage d'Hélène, de se rapprocher de son enfance en l'objectivant et en en faisant aussi un récit universel. Il y a en effet une sorte de *leitmotiv* qui parcourt tout *Le Vin de solitude*, une sorte de loi générale, concernant tous les hommes : « Je crois que l'idée directrice doit être la suivante – et tout doit venir se ranger autour : On ne pardonne pas son enfance ».²⁸

²⁵ *Ibid.*, p. 151.

²⁶ Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, cit., p. 148.

²⁷ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 38-39.

²⁸ IMEC ALM 2998.8, cit. La phrase est citée aussi par Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 239. Des affirmations similaires reviennent plusieurs fois dans les brouillons : « malgré la vengeance, malgré la satisfaction, malgré l'humiliation de cette femme, il reste toujours au cœur une blessure : on ne guérit pas de son enfance » ; « ni l'amour, ni le bonheur, ne peuvent apaiser. On ne guérit pas de son enfance... » ; « il faut une idée dominante. Elle n'est pas extraordinairement neuve, mais elle est vraie : on ne pardonne pas son enfance » cf. toujours IMEC ALM 2998.8. Cette idée dominante revient dans le roman : «

Les brouillons du roman attestent de ces indécisions de la part de Némirovsky quant à la teneur autobiographique de son histoire : « Dire seulement la vérité (autant que c'est possible dans la fiction naturellement) ou romancer ? Et si oui, dans quelle proportion ? [...] voilà le hic de ce roman-ci, voilà la difficulté ».²⁹ Le choix du nom de sa protagoniste est l'un des indicateurs les plus explicites de cette difficulté propre à la forme hybride du roman autobiographique, comme le souligne aussi Catherine Viollet, qui, à propos des ébauches du *Vin de solitude* parle justement de « l'ambivalence d'une écriture tendue entre deux pôles considérés comme antagonistes : autobiographie et fiction ».³⁰ L'identité nominale entre l'auteur et le personnage est en effet l'un des critères centraux pour la définition de l'autobiographie chez Lejeune, tandis que, dans le cas du roman autobiographique, une telle identité est normalement exclue.³¹ Némirovsky, au terme de sa recherche d'un nom pour son héroïne, choisit de suggérer une proximité entre elle-même et son personnage, grâce à l'assonance entre Irène et Hélène :

Elisabeth ou Daisy. Non, pas Elisabeth. Un joli nom Anglais, de ces noms que l'on fabriquait dans les familles chics, ou français. Milène. Ginette. Loulou. [...] Betsy, Marie [...]. Plutôt Daisy ou Margaret (un peu trop de Marguerite dans ma production). Jenny ? Non, c'est plutôt dans le genre Irène qu'il faudrait chercher. Hélène serait « dans le ton ».³²

Une seule fois, dans la production littéraire de Némirovsky, l'héroïne s'appelle Irène : c'est dans la nouvelle *Le Sortilège*, parue en 1940.³³ Il y a donc identité (pré)nominale entre auteur et personnage. Il s'agit de surcroît d'un récit homodiégétique, ce qui est assez rare dans la production de Némirovsky, dont le seul roman écrit à la première personne est *Chaleur du sang*. Nous serions donc face à une nouvelle autobiographique, qui puise justement dans le même matériau que *Le Vin de Solitude* : les souvenirs de l'enfance de l'auteur en Ukraine.

Dans les premières phases de l'élaboration du roman autobiographique, c'est seulement le nom d'Irène qui change, alors que celui des parents renvoie directement à la famille Némirovsky, comme le témoigne cet extrait du journal de travail dans lequel c'est la grand-mère qui parle : « Prends, Prenez, Léon... (Boris) prenez... Prends Léon, et toi, Fanny, prends,

on ne pardonne pas une enfance gâchée », cf. Irène Némirovsky *Le Vin de solitude*, dans Ead., *Œuvres complètes*, cit., tome I, p. 1176-1364, p. 1318.

²⁹ IMEC ALM 2998.9, cit.

³⁰ Catherine Viollet, « *Le Vin de solitude* d'Irène Némirovsky : journal de genèse », cit., p. 175.

³¹ « Quel dommage s'il faut changer les noms » écrit Némirovsky dans le brouillon (IMEC ALM 2998.8, cit.), cf. Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 91.

³² IMEC ALM 2998.8, cit.

³³ Irène Némirovsky, *Le sortilège, Gringoire*, 1^{er} février 1940, dans *Œuvres complètes*, cit., tome II, p. 467-481.

et toi, mon Hélène chérie... ». ³⁴ Dans cette citation on voit que le nom fictif et le nom réel du père coexistent, sans que le second ait encore été occulté : le procès de transposition est en train de se faire, avec toutes les hésitations qu'il implique.

Les souvenirs s'entassent dans la tête de la romancière et ils convoquent les personnes qui peuplaient son enfance, dont sa nourrice française. Némirovsky affirme dans un entretien en avoir fait le portrait le plus fidèle possible, à la différence de tous les autres personnages :

Il y a [...] peu de portraits dans mon œuvre. Les traits saillants d'un personnage réel s'ajoutent toujours pour moi à d'autres éléments qui en modifient le dessin. Je n'ai pas connu David Golder. Sinon je n'aurais jamais pu le faire entrer tel quel dans un roman. L'expérience entreprise avec d'autres personnages m'a renseignée là-dessus. Par exemple, dans « Le Vin de Solitude », l'institutrice française, Mlle Rose, est le portrait aussi fidèle que possible de mon ancienne institutrice. Je dis « aussi fidèle que possible », car ce personnage esquissé d'après la réalité m'a coûté bien plus de peine que si je l'avais inventé. Les lois de l'optique romanesque rendent souvent très malaisée l'union de la vérité et de la fiction. ³⁵

En règle générale, Irène Némirovsky n'insère pas des personnages réels dans le récit sans les modifier, en créant ainsi une sorte d'intrigue à clé où il suffit de comprendre à qui peuvent renvoyer les différents acteurs du récit ; elle utilise plutôt des mécanismes d'expansion, où, sur le « noyau biographique » viennent se greffer des « éléments exogènes ». ³⁶

Cependant, en lisant les brouillons du *Vin de solitude*, on a l'impression que la romancière est bien consciente de faire le portrait non seulement de sa nourrice, mais aussi d'autres personnes. C'est le cas du portrait de sa mère, qui évolue de livre en livre : « En revanche, ma mère, je ferai son portrait et ce sera pire que Rosine et tous les autres portraits », affirme-t-elle, en évoquant ainsi le personnage maternel présent dans *Le Bal*. ³⁷

La difficulté dans l'écriture du roman autobiographique consiste justement pour la romancière à filtrer ses souvenirs pour en tirer un objet esthétique. En ce qui concerne la dimension *empirique* définie par Baudelle ³⁸, les données autobiographiques sont peu modifiées dans leur transposition romanesque. Ce sont en effet surtout les lieux qui gardent leur authenticité dans le roman, ainsi que certains souvenirs et, comme nous l'avons déjà souligné, quelques personnages, comme la nourrice de Némirovsky, surnommée Zezelle :

³⁴ Valérie Marin la Meslée, « Le roman familial d'Irène Némirovsky », avec « Un extrait du journal de travail du *Vin de solitude* », *Le Magazine littéraire*, n. 454, juin 2006, p. 96-97, p. 97.

³⁵ Robert Bourget Pailleron, « La nouvelle équipe », cit., p. 23.

³⁶ Yves Baudelle, « Du vécu dans le roman », cit., p. 91.

³⁷ IMEC ALM 2998.8, cit., f.n.n.

³⁸ Cf. Yves Baudelle, « Du vécu dans le roman », cit., p.82.

Ce qu'il faut évidemment, c'est bien se rappeler que la valeur de l'œuvre est dans l'authenticité des souvenirs, du paysage, du climat, etc. [...] Et puis, il faut faire absolument ma pauvre Zezelle, telle qu'elle était, et la petite ville, le petit monde de Kiev. Ah, mon Dieu, tout cela ne sera pas difficile.³⁹

La ville de Kiev est en effet assez reconnaissable dans le récit, avec son fleuve, le Dniepr,⁴⁰ mais elle n'est pas directement nommée, ce qui témoigne d'une démarche romanesque d'allusion plutôt que de référence explicite.

Némirovsky oscille toujours entre la volonté de restituer ses souvenirs dans leur authenticité et celle de laisser plus de place au romanesque : « Enfin, la vie... Pourquoi pas ? rien ne me retient, et rien, après tout, ne vaut ses propres souvenirs. [...] Peut-être plus sage de faire un roman simplement avec les souvenirs d'enfance. [...] Mais si j'en fais un roman, je l'abime et je le limite ».⁴¹ L'auteur se rend compte de la richesse de son expérience autobiographique qu'elle voudrait raconter dans son texte, mais elle se rend compte aussi du fait qu'il s'agit d'un matériau à modeler. Voici par exemple ce qu'elle dit sur la relation entre l'héroïne et la figure maternelle : « quand elle voit la déchéance épouvantable de la mère cela, c'est vraiment une autobiographie, mais comme disait le fou, ce matin : “j'en ai assez souffert pour m'en servir” ».⁴² Il faut donc se servir du matériau autobiographique, mais pas à l'état brut, il faut le remettre en forme et, pour cela, il faut forcément une part d'artifice : « ce qui serait vraiment le plus sage, c'est essayer de raconter l'enfance [...] avec tout le pittoresque et la vérité qu'elle contient et une part d'artifice indispensable ».⁴³

Pourquoi cet artifice serait-il indispensable ? L'auteur semble se rendre compte du fait que l'acte même de mettre une vie en récit, de l'insérer dans une structure romanesque classique, oblige à lui donner une forme et un ordre qui n'appartiennent pas à la réalité : « Un véritable passé palpitant [...] cela ne vaut pas toutes les imaginations ? Le malheur c'est que la vie ne conclut pas, ne dénoue pas. Et j'éprouve un plaisir sadique à arrondir, dénouer, faire un vrai roman ».⁴⁴ Cependant, même en restant proche d'une conception classique du roman, Némirovsky comprend qu'un récit de vie trop structuré relèverait d'un artifice rhétorique,

³⁹ IMEC ALM 2998.8, cit., f.n.n.

⁴⁰ Cf. *Le Vin de solitude*, cit., p. 1176.

⁴¹ IMEC ALM 2998.8, cit.

⁴² IMEC ALM 2998.8, cit., cf. aussi Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 130, qui citent cette phrase à propos du viol raconté dans *L'Ennemie*, viol que, comme l'attestent les brouillons du *Vin de solitude*, Némirovsky aurait réellement subi.

⁴³ IMEC ALM 2998.9, cit., souligné dans les notes manuscrites.

⁴⁴ *Ibid.*

comme le remarque Pierre Bourdieu lorsqu'il attribue à des écrivains tels Robbe-Grillet ou Faulkner l'intuition novatrice de la discontinuité du vécu et de l'impossibilité de sa mise en fiction linéaire :

Produire une histoire de vie, traiter la vie comme une histoire, c'est-à-dire comme le récit cohérent d'une séquence signifiante et orientée d'événements, c'est peut-être sacrifier à une illusion rhétorique, à une représentation commune de l'existence, que toute une tradition littéraire n'a cessé et ne cesse de renforcer.⁴⁵

Pour structurer son récit, Némirovsky s'inspire d'un modèle symphonique, comme elle le fera aussi pour *Suite française* : « Il m'a semblé qu'une vie...devrait être non construite comme une architecture, (A.B.C. [...]), mais comme une symphonie ». ⁴⁶ En tant que modèle, elle pense surtout à la « Symphonie en ré mineur » de César Franck et elle esquisse ainsi le schéma du roman, qui, tout en suivant un *leitmotiv* central introduit des notes dissonantes pour en arriver à une recomposition harmonique finale.⁴⁷ Cette structure symphonique s'adapte bien à ce récit d'enfance et d'adolescence qu'est *Le Vin de solitude*, dont le dénouement marque l'entrée d'Hélène dans l'âge adulte, qui s'accompagne d'un sentiment d'harmonie retrouvée, décrite en des termes musicaux, dans l'avant-dernier paragraphe du roman :

Elle écouta le bruit du vent, et il lui sembla sentir dans ce souffle furieux un rythme profond, solennel et joyeux, comme celui de la mer. Les sons, d'abord aigus, rauques et criards, se fondaient en une sorte d'harmonie puissante. Elle y percevait une ordonnance confuse encore, comme au début d'une symphonie, lorsque l'oreille étonnée entend le dessin d'un thème, mais le perd aussitôt, déçue, le cherche et, soudain, le retrouve, et cette fois-ci comprend qu'il ne lui échappera plus, qu'il fait partie d'un ordre différent, plus puissant et plus beau, et écoute, rassurée et confiante, la tempête bienfaisante des sons s'abattre sur elle.⁴⁸

⁴⁵ Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 69-72, p. 70.

⁴⁶ IMEC ALM 2998.9, cit. Cf. pour le modèle symphonique dans *Le Vin de solitude* et généralement dans l'œuvre de Némirovsky le bel article d'Olivier Philipponnat, « “Un ordre différent, plus puissant et plus beau”. Irène Némirovsky et le modèle symphonique », dans *Dossier critique, Roman 20/50*, cit., p. 75-86. Voir en particulier la note 6, p. 76, concernant cette citation : « Dans cette parenthèse, après la lettre « C », Irène Némirovsky a dessiné une pyramide. Elle correspond au schéma narratif en acmé du roman de Gabriel Corte : « Et tu sais, le centre (il dessina dans l'air un triangle et montra le sommet), ceci est dépassé » (*Suite française*, p. 1482) ». Un autre article sur le modèle symphonique chez Némirovsky est présent dans le même numéro de *Roman 20/50* : Dominique Délas et Marie-Madeleine Castellani, « Une symphonie inachevée. Structure de *Suite française* d'Irène Némirovsky », p. 87-97.

⁴⁷ Cf. IMEC ALM 2998.9, cit. et Olivier Philipponnat, « Irène Némirovsky et le modèle symphonique », cit., p. 77.

⁴⁸ Irène Némirovsky, *Le Vin de solitude*, cit, p. 1363-1364.

La mise en récit de sa biographie se fait donc chez Némirovsky sous le signe d'une transposition esthétique qui accorde une importance particulière tant à la structure qu'aux instances narratives. Souvent, au cours du texte, un métadiscours implicite permet au lecteur de se rappeler les enjeux principaux liés à la représentation du vécu en littérature. C'est par exemple le cas de la figure maternelle. Hélène est chez une famille russe dont elle connaît les fils, et Madame Manassé lui fait des remarques sur sa mère, en faisant allusion à sa conduite immorale. C'est alors que l'un des hommes présents affirme avoir connu Bella quand elle était petite. L'héroïne n'a pas envie que l'enfance de sa mère soit évoquée :

Hélène revit en esprit le portrait de sa mère enfant [...]. Mais elle chassa cette image loin d'elle : songer que sa mère avait été une petite fille comme les autres et avait même le droit de reprocher quelque chose à ses parents, elle aussi, introduisait trop de nuances dans un portrait sommaire et violent qu'Hélène avait longuement formé dans le secret de son cœur.⁴⁹

Dans ce passage, Irène Némirovsky semble soumettre au lecteur les réflexions qu'elle a dû forcément se faire au cours de l'élaboration d'un roman portant sur son enfance. Est-ce que sa mère aussi avait été une enfant, et avait-elle été malheureuse comme elle ? Finalement, la romancière décide d'écarter ce genre de réflexions qui pourraient être indulgentes envers sa mère, pour faire d'elle « un portrait sommaire et violent », qui cède très peu à la pitié, même quand la focalisation porte sur Bella. L'utilisation même du mot « portrait » renvoie à la référentialité du récit concernant la figure maternelle dans *Le Vin de solitude*.

Une allusion à l'autoportrait est également présente lorsque Hélène, au cours d'une querelle entre ses parents, essaie de s'isoler et imagine d'être à la bataille de Wagram, dont elle a lu le récit dans son livre préféré de l'époque, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*. Toute prise par ses rêveries, l'enfant se voit dans un miroir et ne se reconnaît pas : « Dans l'armoire à glace elle vit, sans la reconnaître, une petite fille de huit ans vêtue d'une robe bleue et d'un grand tablier blanc, au visage pâle, hébété par la violence de sa vie intérieure ».⁵⁰ Némirovsky semble ici mettre en abyme son étonnement face à l'image d'elle-même enfant, image qu'elle fait revivre dans ses souvenirs. La romancière met en place ici un jeu de miroirs dans lequel le « je » adulte et le « je » enfant se font face, par l'intermédiaire du personnage d'Hélène qui se regarde dans la glace.

Dans le texte l'on peut également trouver deux allusions littéraires qui témoignent d'une réflexion de Némirovsky sur les modèles génériques pour son roman autobiographique. Dans

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1211.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1189.

les toutes premières pages du texte, c'est le cas du roman *Le Cercle de famille* de Maurois :⁵¹ « Enfin, le grand-père d'Hélène fermait le cercle de famille ». ⁵² Comme en témoignent les brouillons, Némirovsky avait effectivement lu le roman de Maurois lors de la composition de son texte, à l'intrigue d'ailleurs très semblable, sauf pour le dénouement. ⁵³ Par cette référence implicite, Némirovsky se confronte donc avec un écrivain juif, qui suit cependant une trajectoire assez différente de la sienne : Maurois est en effet né Herzog et issu d'une famille de juifs alsaciens ; ensuite, il a intégré les rangs de l'Académie française et a changé de nom. Sa renommée était surtout due à ses biographies, que Némirovsky avait également lues. ⁵⁴ La romancière manie également un matériau biographique, mais elle reconstruit pour sa part l'image de sa propre enfance, en la teintant de romanesque.

Dans un autre passage, Max, le jeune amant de Bella, s'adresse à cette dernière, en faisant allusion à un personnage tragique du mythe : « Au moins autrefois vous étiez dure à vous-même autant qu'aux autres !... Cela avait une espèce de séduction, dit-il plus bas : dans mon cœur, je vous appelais Médée... ». ⁵⁵ Le personnage de Médée est ici évoqué pour son pouvoir de fascination presque incantatoire qui lui a permis de séduire Jason, mais il faut rappeler qu'elle constitue l'archétype de la mauvaise mère, prête à tuer ses enfants à cause de sa fureur passionnelle. Pour décrire Bella et, indirectement, Fanny, Némirovsky fait ainsi allusion au modèle tragique, mais elle s'en détourne, parce que Hélène, comme elle-même, ne sera pas victime jusqu'au bout de l'égoïsme de sa mère. La mère meurtrière est donc l'une des possibles figurations romanesques de Fanny. Elle sera reprise par l'auteur dans *Jézabel*, un roman qui affiche dès le titre son lien avec le genre tragique, par l'évocation du personnage biblique de la femme tyrannique, repris dans l'*Athalie* racinienne lors du célèbre songe d'*Athalie*. ⁵⁶

Irène Némirovsky fait donc référence dans son roman autobiographique à d'autres genres littéraires seulement pour mieux s'en détourner, en mettant en valeur la spécificité de

⁵¹ André Maurois, *Le Cercle de famille*, Paris, Grasset, 1932.

⁵² Irène Némirovsky, *Le Vin de solitude*, cit., p. 1178.

⁵³ Cf. IMEC ALM 2998.8, cit. : « Après avoir lu "Le Cercle de Famille" il faut se garder de mal composer exprès » et « je voudrais quelque chose de plus symbolique et moins "cercle de famille". La haine, oui, la vengeance, oui, la réconciliation, non, mais la compréhension et la pitié oui ».

⁵⁴ Némirovsky avait lu la biographie de Tourguéniev écrite par Maurois (Grasset, 1931), mais l'avait critiquée dans ses notes manuscrites : « fait avec scrupule, mais forcément superficiel à cause de la difficulté d'un français qui veut décrire l'âme profonde d'un russe » (cf. IMEC NMR 7.3, Notes pour *La Vie amoureuse de Pouchkine* et notes de travail, cité par Angela Kershaw, *Before Auschwitz*, cit., p. 79). Némirovsky, auteur de biographies comme Maurois (cf. *La Vie Tchekhov*, cit.), choisit dans *Le Vin de solitude* de suivre la voie du roman autobiographique.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 1301.

⁵⁶ Cf. Jean Racine, *Athalie*, acte II, scène V, Paris, Gallimard, « Folio »,

son texte. Il s'agirait d'une démarche typique chez les romanciers autobiographiques, comme le souligne Gasparini :

le roman autobiographique, fondé sur la confusion et la transgression des cadres génériques, ne pratique guère la citation académique. Si l'auteur y convoque des modèles [...] ce sera plus fréquemment pour s'en démarquer que pour les démarquer. Exigeant du lecteur qu'il dépasse ses références en matière de genres, il établira la singularité de son texte en l'opposant dialectiquement aux règles qui régissent ceux qu'il cite.⁵⁷

3. Mise en scène de la judéité dans le roman autobiographique

Dans le brouillage entre référentialité et fictionnalité qui caractérise *Le Vin de solitude*, la mise en scène de la judéité n'est pas au premier plan : le récit se concentre surtout sur les liens familiaux, sur le parcours d'apprentissage de la vie de l'héroïne, alors que le discours sur l'identité juive demeure plutôt dans les marges. Il est cependant possible de retracer, dans ce roman emblématique du souci némirovskien de réinventer le matériau biographique, certains procédés de représentation des personnages juifs que nous retrouverons dans les romans dans lesquels la thématique de la judéité est beaucoup plus centrale.

Si Jonathan Weiss a pu lire dans *Le Vin de solitude* une antithèse entre la France et « le monde juif apatride, qu'Irène décrit dans des termes antisémites traditionnels »,⁵⁸ Susan Suleiman atteste que le critique américain a ensuite nuancé ses idées : plutôt que le thème de la judéité, ce serait celui de l'étrangeté qui est au centre du roman.⁵⁹ Suleiman souligne également l'importance de la focalisation dans la représentation des personnages juifs, en particulier du personnage paternel qui incarnerait, selon Weiss, le stéréotype du juif errant véhiculé aussi par les pamphlets antisémites.⁶⁰

Dans plusieurs passages du roman on fait allusion au mariage entre Bella Safronov, issue d'une famille riche, dont le père parlait le français, avec Boris Karol, qui semble n'être qu'un petit juif sorti de nulle part. Cette dernière information n'est jamais véhiculée ni par le point de vue d'Hélène, ni par celui du narrateur. Dans un premier cas, elle surgit au détour d'une évocation de la tante de Bella, Lydie Safronov :

⁵⁷ Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, cit., p. 111.

⁵⁸ Jonathan Weiss, *Irène Némirovsky*, Paris, Éditions du Félin, 2010, p. 108.

⁵⁹ Cf. Susan R. Suleiman, « Famille, langue, identité », cit., p. 65, note 16.

⁶⁰ Cf. Jonathan Weiss, *Irène Némirovsky*, cit., p. 156-161, *passim*.

Hélène se mit debout contre la fenêtre, regarda la rue. Là passait parfois [...] la tante de Bella, une Safronov de la branche aînée, de celle qui était restée riche, qui n'avait pas dilapidé sa fortune, qui n'avait pas eu besoin de marier ses filles à des *petits Juifs obscurs*, gérants d'une fabrique de la ville basse.⁶¹

Dans un deuxième cas, cité aussi par Suleiman, c'est Bella qui fait référence à l'opinion courante sur son mariage, en parlant avec Boris : « Rappelle-toi le scandale de notre mariage ! Combien de fois m'a-t-on dit : « Vous ! Épouser ce *petit Juif sorti de rien*, qui a trainé Dieu sait où, dont on ne connaît même pas la famille ! ». ⁶² Ce n'est donc pas Némirovsky qui, par le biais de son roman autobiographique, affuble son père de ces locutions stéréotypées : bien plus subtilement, elle fait ressortir le stéréotype dans le texte par le discours d'autrui, en le distanciant éthiquement du discours du narrateur, dans un jeu de perspective qui lui permet de mettre en scène le cliché tout en s'en détournant.

Weiss met aussi l'accent sur les affairistes juifs qui entourent le père d'Hélène, dont le portrait est assez négatif. Dans ce cas, l'image stéréotypée de Slivker est présentée au lecteur du point de vue d'Hélène, l'*alter ego* de Némirovsky :

Elle tressaillit : son père venait d'entrer suivi de deux hommes, Slivker, un Juif aux yeux de jais, qui secouait le bras en parlant d'un mouvement saccadé, comme s'il portait encore le lot de tapis qu'il avait sans doute commencé par vendre aux terrasses des cafés, et Alexandre Pavlovitch Chestov, le fils de l'un des éphémères ministres de la Guerre de l'époque.⁶³

Cependant, comme le souligne Susan Suleiman, « parmi les spéculateurs “sans scrupules” on trouve aussi un aristocrate russe, et ce qu'Hélène reproche à ses parents n'est pas leur judéité mais leur amour des chiffres, amour qu'ils partagent avec des non-Juifs ». ⁶⁴

Par exemple, la fébrilité des gestes, souvent associée aux Juifs, est attribuée dans le texte à tous les hommes reçus par le père d'Hélène :

⁶¹ Irène Némirovsky, *Le Vin de solitude*, cit., p. 1184, nos italiques.

⁶² *Ibid.*, p. 1187, nos italiques. Susan Suleiman montre comment dans le manuscrit préparatoire la romancière soulignait ultérieurement les différences sociales existantes entre les deux parents. Le père, selon le narrateur, « n'appartenait visiblement pas à une “bonne famille” » : les guillemets signalent l'ironie du propos, qu'il faudrait attribuer au point de vue de la mère et de sa famille sur la famille du père, cf. Susan R. Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., p. 182.

⁶³ *Ibid.*, p. 1239.

⁶⁴ Susan R. Suleiman, « Famille, langue, identité », cit., p. 65, note 16.

son père n'était pas rentré encore ; il reviendrait entre neuf et dix heures [...] ; il ramènerait des hommes qu'Hélène ne connaissait que sous le nom générique d'« hommes d'affaires », fébriles, inquiets, aux yeux impatients, aux mains tendues et avides comme des serres.⁶⁵

Le narrateur nous montre aussi le dédain du russe Chestov envers les affairistes juifs : « Chestov, en parlant, plissait les yeux avec dédain, avançait sa longue tête aux cheveux blonds, rares et pommadés, avec précaution, comme s'il eût craint de respirer dans la compagnie de ces Juifs un air nocif ». ⁶⁶ Le déplacement du point de vue permet encore une fois de mettre en lumière l'usage subtil du stéréotype antisémite, à la fois approprié et problématisé.

L'identité juive n'est jamais associée à l'héroïne : ce qui la caractérise est plutôt un sentiment général d'étrangeté par rapport à ses origines, à son pays autant qu'à sa famille. L'amour pour Mademoiselle Rose amène Hélène à aimer la France et à désirer de devenir française : « Oh ! comme je voudrais être française ! ». ⁶⁷ Les voyages annuels à Paris constituent donc un havre de bonheur dans la vie de l'héroïne, mais lui rappellent aussi son étrangeté :

Hélène était parfaitement heureuse, elle se mêlait pendant quelques mois à l'existence des enfants français de son âge. Comme elle les enviait !... [...] Être née et grandir là... Être chez soi à Paris... [...] Ne pas rouler cinq jours en wagon pour rentrer dans un pays barbare où elle ne se sentait pas non plus tout à fait chez elle, parce qu'elle parlait le français mieux que le russe [...]. S'appeler Jeanne Fournier, ou Loulou Massard, ou Henriette Durand, un nom facile à comprendre, facile à retenir... Non, elle n'était pas comme les autres, pas tout à fait... Quel dommage !... Et pourtant... Sa vie à elle était plus riche et plus pleine que celle des autres enfants... Elle connaissait tant de choses ! Elle avait vu tant de pays différents... Il lui semblait parfois que dans son corps deux âmes habitaient sans se mêler, se juxtaposaient sans se confondre... ⁶⁸

Dans ce long monologue intérieur, émergent bien des problématiques identitaires centrales à la vie et à l'œuvre de Némirovsky, et en premier lieu la question du chez-soi. Comme plusieurs écrivains « venus d'ailleurs », ⁶⁹ Irène Némirovsky n'a de chez-soi ni dans sa patrie d'origine, ni dans son pays d'accueil, la France. Dans un entre-deux perpétuel, son seul point de repère serait peut-être l'écriture, nourrie par une vie pleine de souvenirs et d'expériences. Susan

⁶⁵ Irène Némirovsky, *Le Vin de solitude*, cit., p. 1238.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1240.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 1194.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 1221-1222.

⁶⁹ Rosanna Gorris Camos, « *Venus d'ailleurs* : Agota Kristof et les autres », dans Matteo Majorano (dir.), *Le goût du roman*, Bari, Graphis, 2002, p. 198-228.

Suleiman parle à ce propos de « in-betweenness », et souligne le fait que Némirovsky, tout en aspirant à la francité, valorise aussi son étrangeté en tant que trait constitutif de son être et de son écriture.⁷⁰ À l'intérieur de ce discours sur le chez-soi et la langue, nous assistons aussi à l'émergence de la question centrale du nom propre : Hélène Karol aimerait bien avoir un nom plus français que le sien. Comment ne pas voir dans ce désir de conformité, celui qui poussa toute la famille Némirovsky à changer de prénom une fois en France ? Anna devint Fanny, Leonid Léon et Irina Irène. Mais le nom de famille resta le même, et nous verrons dans les chapitres suivants tous les enjeux littéraires liés à son étrangeté.

Le désir d'être « comme les autres » est l'un des principaux *leitmotive* du discours de l'héroïne du roman. Par exemple, quand Hélène se trouve avec sa mère et Max à Helsinki, elle loge chez la veuve d'un pasteur qui lui apprend l'allemand. Le soir, quand les fils de Fru Martens se réunissent pour chanter tous ensemble, elle éprouve de la nostalgie pour sa vie aventureuse après la fuite de la Russie, mais très vite elle se ravise : « Ou alors, être un enfant comme les autres...Avoir une mère comme les autres !... ». ⁷¹ Mais c'est à Hélène de rappeler à sa mère, venue la voir le dimanche avec Max et se querellant avec lui sans songer à ceux qui les entourent : « Nous ne sommes pas chez nous ici ». ⁷² Il est impossible de ne pas voir dans ce désir d'un chez-soi, dans cette volonté d'être comme les autres, les marques de ce qu'Irène Némirovsky elle-même écrivait à Gaston Chéreau en 1930 :

C'est mon vœu le plus cher de devenir Française puisque, selon la loi de notre pays, je n'ai plus le droit de me dire russe. Pour moi et surtout pour mon enfant que j'aimerais voir « comme tout le monde » ayant un pays, une patrie, défendue le cas échéant par une loi et pouvant dire avec un juste orgueil : mon pays...ma patrie... C'est une grande chose. ⁷³

Dans toutes ces problématiques identitaires liées au chez-soi et au pays d'origine, la question de la judéité ne se pose que de manière implicite. En ce qui concerne le discours sur l'héritage familial, l'allusion à l'identité juive est peut-être un peu plus directe, tout en demeurant au second plan. L'héritage familial est vécu comme une sorte d'atavisme. Hélène le ressent premièrement par rapport aux inquiétudes de sa grand-mère :

Ses lamentations oppressaient Hélène ; ses paroles imprudentes donnaient l'essor à toutes les terreurs qu'Hélène reconnaissait, qu'elle sentait vivre au fond de son cœur, qui semblaient faire

⁷⁰ Susan R. Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., p. 184- 185.

⁷¹ Irène Némirovsky, *Le Vin de solitude*, cit., p. 1298.

⁷² *Ibid.*, p. 1302.

⁷³ Fonds Gaston Chéreau, cit., lettre d'Irène Némirovsky à Gaston Chéreau, 22 octobre 1930.

partie d'un obscur héritage. [...] Elle devait garder dans son sang cette angoisse et s'en accommoder comme d'un mal héréditaire ; elle sentait peser sur ses faibles os tout le poids de l'inquiète terreur qui avait courbé les épaules, pali le front de tant d'êtres de sa race.⁷⁴

Même si le discours ne porte pas directement sur la judéité, les mots utilisés ici renvoient directement à d'autres passages, par exemple dans *Fraternité* ou dans *Les Chiens et les Loups*, qui font référence à la souffrance juive et à la mémoire collective des persécutions subies, comme nous le verrons dans les chapitres suivants : par exemple « sang », « obscur héritage », « mal héréditaire » et l'image des épaules courbées par le poids d'une souffrance héritée.

Dans le passage que nous avons cité, le mot « race » semble désigner une lignée de gens inquiets, sans qu'une allusion explicite soit faite à leur judéité. Cependant le mot « race » et les sentiments d'angoisse qui lui sont associés laissent entendre l'idée d'un atavisme, d'une chose marquée « par de l'indélébile (ce qui ne s'efface pas et demeure perpétuel) ; de l'inamovible et de l'invariable (quand l'identité prescrit une hérédité immuable, un type fixé une fois pour toutes) ; du substantiel (comme ce qui appartient à l'essence) ; de l'essentiel, comme ce qui est par essence, non par accident mais primordial, originaire, déterminé à demeurer tel quel ».⁷⁵

Si Némirovsky relie donc son discours sur l'atavisme de l'héritage à la question de la race, elle ne parle cependant pas de manière directe de « race juive ». Est-ce que le mot « race » ne pourrait pas tout simplement avoir, dans le passage que nous avons cité, la signification d'« ensemble des personnes appartenant à une même lignée, à une même famille » ou, de manière plus générale, d'« ensemble de personnes ayant entre elles des caractères communs importants » ?⁷⁶ Ces emplois génériques du mot race demeurent constants, en parallèle à la signification plus strictement biologique qui s'était répandue dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Cependant, il est vrai que cette polysémie du mot et son ambiguïté posent problème dans l'écriture de la judéité dans les années de l'entre-deux-guerres.

Michael Marrus a souligné la diffusion du mot race dans le langage courant à partir de la fin du XIX^e siècle : « les antisémites n'étaient pas les seuls à fonder des conjectures d'ordre social sur la notion de race. Partout, dans la société française d'alors, on retrouvait, sous une forme ou une autre, des concepts racistes ».⁷⁷ Dans ce climat, l'emploi du mot « race » était fréquent même chez les Juifs : « Les Juifs parlaient couramment de “race juive”. Tant que l'idée

⁷⁴ Irène Némirovsky, *Le Vin de solitude*, cit., p. 1206.

⁷⁵ Maurice Olender, « La race comme mythe. Entretien », *Dossier : La terreur au XX^e siècle, Le Débat*, vol. 162, n. 5, 2010, p. 162-175, p. 172.

⁷⁶ Cf. Trésor de Langue Française informatisé (<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>), mot « race », signification I (qui se différencie ainsi de la signification II, liée à la biologie), points A et B.

⁷⁷ Michael R. Marrus, *Les Juifs de France à l'époque de l'Affaire Dreyfus*, Paris, Calmann-Lévy, « Diaspora », 1971, p. 29.

d'une race juive n'impliquait aucune attaque personnelle, l'expression était acceptée ; on la commentait ; on s'en servait librement dans les cercles juifs ». ⁷⁸

D'un côté, le mot « race » n'était pas encore banni du vocabulaire comme il le sera après la Shoah, comme le souligne Philippe Zard :

S'il est vrai que la « race », en 1925, fait déjà l'objet d'une exploitation inquiétante et infamante, ni le mot ni l'idée ne sont encore définitivement disqualifiés. Le mot est encore chargé de son sens classique [...] Le mot comme l'idée de races humaines n'ont pas encore connu la meurtrière restriction de sens que le fascisme et le nazisme lui feront subir. ⁷⁹

D'un autre côté, la terminologie raciale a la fonction de définir l'identité juive hors de l'appartenance religieuse, de souligner l'existence d'un lien communautaire, même chez les Juifs assimilés, bien avant qu'Albert Memmi propose sa définition de judéité, comme le montre toujours Marrus :

Seule la terminologie biologique raciale offrait un cadre sémantique à l'intérieur duquel tous les Juifs pouvaient exprimer ce sentiment d'appartenance juive. Seule la race pouvait expliquer la persistance de la judéité chez des hommes qui avaient renoncé à leur religion. [...] Le terme répondait si bien à un besoin chez les Juifs qu'ils se montrèrent incapables de l'éliminer de leur vocabulaire, même lorsque les hommes bien intentionnés commencèrent à dénoncer le danger que son usage présentait. ⁸⁰

C'est ainsi que Proust, écrivain d'origine juive mais pleinement assimilé, s'approprie certains éléments de la pensée raciale : il « s'attache à étudier toutes les formes d'atavismes, homosexuel, juif, oriental, aristocratique, populaire... ». ⁸¹ Pensons par exemple au portrait de Swann désormais vieux et mourant dans *Sodome et Gomorrhe* : ⁸²

le nez de polichinelle de Swann, longtemps résorbé dans un visage agréable, semblait maintenant énorme, tuméfié, cramoisi, plutôt celui d'un vieil Hébreux que d'un curieux Valois. D'ailleurs peut-être chez lui en ces derniers jours la race faisait-elle reparaître plus accusé le type physique qui la caractérise, en même temps que le sentiment d'une solidarité morale avec les autres Juifs,

⁷⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁹ Philippe Zard, « Albert Cohen, "un arbre de Judée dans la forêt française" ? », dans *Les Intellectuels français et Israël*, cit., p. 97-109, p. 101.

⁸⁰ Michael R. Marrus, *Les Juifs de France à l'époque de l'Affaire Dreyfus*, cit., p. 41.

⁸¹ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 62.

⁸² Nous reviendrons à ce portrait dans les chapitres qui suivent pour les analogies avec le dernier portrait du personnage d'Harry dans *Les Chiens et les Loups* de Némirovsky.

solidarité que Swann semblait avoir oubliée toute sa vie, et que greffées les unes sur les autres, la maladie mortelle, l'affaire Dreyfus, la propagande antisémite, avaient réveillée.⁸³

Le mot « race », sans l'adjectif « juive », permet dans ce passage d'évoquer la judéité par un vaste réseau de stéréotypes sur lesquels nous reviendrons. Cependant, le mot sert ici justement à évoquer un sentiment communautaire chez Swann, sentiment absent dans le passé et qui a été réveillé, selon le narrateur, tant par la maladie que par l'Affaire Dreyfus.

C'est justement ce sentiment communautaire renouvelé qui est à la base de la « Renaissance juive » des années 1920 : comme nous l'avons vu, après l'Affaire Dreyfus de nombreux écrivains juifs prennent position dans l'espace littéraire et politique pour tenter de dépasser en partie le modèle assimilationniste et donner une place nouvelle au Juif dans le débat public. La « Déclaration » d'Albert Cohen sur le numéro inaugural de la *Revue Juive* pourrait être considérée comme une sorte de manifeste de cette nouvelle mouvance identitaire. Nous y retrouvons le mot « race » :

La Revue juive est fondée par des hommes qui ont conscience d'appartenir à une race vivante dont l'œuvre spirituelle n'est pas encore achevée, qui a une tâche à remplir et qui doit travailler à la reconnaître. [...] Nous aurons une esthétique puisque nous sommes une race. Une race est une idée faite chair.⁸⁴

La notion de race se fait ici véhicule d'affirmation identitaire, d'une revendication esthétique et politique.

Cependant, comme nous l'avons vu, la « Renaissance juive » se définit surtout en opposition à l'antisémitisme, sans que la judéité arrive à s'affirmer hors du paradigme assimilationniste. Le fait même d'utiliser le mot « race » semble relever d'une volonté de s'approprier le discours d'autrui pour le renverser. Cependant, ce renversement ne réussit que partiellement et il est traversé par de nombreuses contradictions. D'un côté le mot « race » est le marqueur d'une réappropriation identitaire et synonyme de « peuple » ou de « nation » ; de l'autre, il fait inévitablement allusion à un atavisme qui confère au Juif des traits physiques et de caractère typiques, comme chez les auteurs antisémites, à partir de Drumont et de sa *France Juive* de 1886 : « le début du XX^e siècle a été trempé aux eaux d'une pensée raciale, que ce soit

⁸³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, *Sodome et Gomorrhe*, Texte présenté, établi et annoté par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, partie II, chapitre I, p. 89.

⁸⁴ Albert Cohen, « Déclaration », *Revue juive*, n. 1, 1925, p. 5-13, p. 5 et p. 9.

parmi la communauté juive ou parmi les antisémites ». ⁸⁵ Ces contradictions sont mises en scène de manière encore plus frappante chez Némirovsky, comme nous le verrons dans les chapitres suivants.

Si l'on revient cependant au passage du *Vin de solitude* où le mot « race » fait son apparition à côté d'un discours sur l'atavisme de l'héritage, nous avons l'impression qu'il porte moins sur la judéité que sur des caractères familiaux qui se transmettent de génération en génération. Ce discours se relierait plutôt au problème de la figure maternelle, beaucoup plus central dans *Le Vin de solitude* que celui de la judéité, comme le témoigne ce passage :

J'ai passé ma vie à me battre contre un sang odieux, mais il est en moi. Il coule en moi, songeait-elle [...], et si je n'apprends pas à me vaincre, ce sang âcre et maudit sera le plus fort... Elle se souvint de la glace dans l'ombre de la chambre, chez Max, où son visage lui était apparu, tandis qu'elle se laissait embrasser. Un visage effrayant, voluptueux, triomphant, qui lui avait rappelé dans un éclair les traits de sa mère, jeune... ⁸⁶

Il s'agit encore d'une image de miroir, dans le reflet duquel il ne faut pas seulement voir une correspondance entre Hélène et Irène, mais aussi entre la fille et la mère, tant dans la fiction que dans la réalité. La haine envers la mère laisse place ici à la peur de lui ressembler, à cause d'un inévitable atavisme du sang. La problématique de l'héritage national et linguistique et de l'héritage familial se rejoignent ainsi dans la figure maternelle, comme le souligne aussi Susan Suleiman : ⁸⁷ l'absence d'un chez-soi, d'une maison, d'une patrie se relie directement à l'absence de l'affection maternelle. Mais il serait peut-être aussi possible de tisser un lien entre l'atavisme de l'héritage maternel et l'héritage de la judéité. Si Susan Suleiman associe ces deux « nœuds psychiques et affectifs difficiles à vivre » ⁸⁸ en tant que deux sources centrales de la créativité némirovskienne, il faut aussi remarquer que la judéité se transmet, selon la loi talmudique, par voie matrilineaire.

Chez Némirovsky, la judéité semble donc surgir en creux du geste autobiographique, comme s'il était difficile pour la romancière de donner des contours à une identité fuyante et

⁸⁵ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 62.

⁸⁶ Irène Némirovsky, *Le Vin de solitude*, cit., p. 1332-1333.

⁸⁷ Susan R. Suleiman, « Famille, langue, identité », cit., p. 68. Suleiman fait allusion ici au texte écrit par Hélène aux marges de son cahier d'exercices d'allemand, un texte écrit contre sa mère dans lequel elle dévoile la relation entre celle-ci et Max. La mère serait ainsi « source de rage et de haine », mais aussi « source de création », une création qui se ferait dans la véritable langue maternelle d'Hélène (et de Némirovsky), le français. Cependant, comme Suleiman elle-même le remarque, « le roman entier donne l'impression d'être en quelque sorte « en traduction » (p. 67) : on ne peut donc pas avoir la certitude qu'Hélène écrive son texte en français, parce qu'il n'y a aucune précision en ce sens ; peut-être l'écrivait-elle en allemand, ce qui serait assez logique dans un cahier d'exercices.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 74.

problématique : cette réticence peut se rapprocher de celle de Modiano dans *Livret de famille*, comme nous le verrons. Le signifiant juif ne s'associe presque pas à l'*alter ego* de l'auteur ; de la même façon, le « je » de l'autofiction de Modiano n'évoque pas sa propre judéité. Dans d'autres romans moins autobiographiques de Némirovsky, l'identité juive des personnages joue un rôle beaucoup plus central. Cependant, grâce aux liens souterrains de ces textes avec *Le Vin de solitude*, il est possible de saisir les liens entre certaines figurations de la judéité et la vie de l'auteur et de comprendre donc les nuances personnelles de la reprise d'une certaine stéréotypie antisémite.

4. Échos du roman autobiographique dans *David Golder* et *Le Maître des âmes*

Le Vin de solitude permet d'éclairer les rapports de certains personnages des romans qui le précèdent ou lui succèdent avec la biographie de Némirovsky : les portraits de David Golder, protagoniste du roman éponyme, et de Dario Asfar, dans *Le Maître des âmes*, qui pourraient par moments incarner le stéréotype du parvenu juif, comme nous le verrons, sont nuancés par la présence d'une réminiscence autobiographique.

Beaucoup d'éléments semblent relier par exemple le couple formé par David et Gloria Golder avec les parents de Némirovsky. Ce lien peut être démontré par l'étude des brouillons. Par exemple, dans une des listes de personnages qu'Irène Némirovsky dresse pour le roman, le premier se prénomme Léon, comme son père.⁸⁹ Dans la première version du roman la femme de David est prénommée Ruth mais se fait appeler Bella, comme la protagoniste du *Vin de solitude* ; dans la version définitive du roman, le véritable prénom de Gloria Golder est Havké : de manière similaire, la mère de l'auteur quitte dès son arrivée en France son ancien prénom, Anna, pour se faire appeler Fanny. Dans la deuxième version du roman, la femme de Golder est prénommée Gladys, comme la protagoniste de *Jézabel*, qui est un portrait caricatural de Fanny.⁹⁰ Ou encore, le nom de famille que l'auteur veut attribuer au protagoniste dans la deuxième version du roman est « Kern », ⁹¹ c'est-à-dire le même nom auquel Némirovsky

⁸⁹ Cf. Archives IMEC, Fonds Albin Michel, cote ALM 2997.8, *David Golder*, brouillons, deuxième version manuscrite, f. 127 verso.

⁹⁰ Cf. Archives IMEC, Fonds Albin Michel, cote ALM 2997.7, *David Golder*, brouillons, deuxième version manuscrite, f. 103, les feuillets ne sont écrits qu'au recto.

⁹¹ Cf. Archives IMEC, Fonds Albin Michel, cote ALM 2997.4, *David Golder*, brouillons, première version manuscrite, f. 111, les feuillets ne sont écrits qu'au recto. C'est Ruth, la femme de David, qui parle : « Davy, sais-tu, je voudrais énormément avoir un fils... un petit Kern... ». Dans d'autres passages le nom de famille semble être Kann, plus similaire à Kampf, le nom de la famille du *Bal*, cf. par exemple IMEC ALM 2997.4, f. 123.

pensera pour la famille du *Vin de solitude*, qui est calquée, comme nous l'avons vu, sur la sienne.⁹²

Même sans faire appel aux manuscrits, plusieurs passages du texte définitif de *David Golder* entretiennent des rapports avec le roman autobiographique écrit quelques années plus tard. Le ressassement de certains épisodes au fil de l'œuvre de Némirovsky et, en particulier, leur reprise à l'intérieur d'un texte explicitement bâti à partir du vécu, permet de penser qu'il s'agit de biographèmes parsemés par l'auteur dans son œuvre, à partir de ses tout premiers romans : en effet, comme l'affirme Olivier Philipponnat, « la teneur autobiographique du *Vin de solitude* fournit en quelque sorte la clé de *David Golder* ». ⁹³

C'est par exemple le cas de l'épisode du casino, présent dans *David Golder* et repris de façon similaire dans *Le Vin de solitude*. Joyce, la fille de Golder, passe toute la nuit dans le hall du casino en attendant son père qui, concentré sur le jeu, l'a totalement oubliée, et elle finit par s'endormir.⁹⁴ Si Joyce a insisté pour que son père aille au casino et gagne l'argent qui servirait pour lui acheter une voiture, le regard que le narrateur du *Vin de solitude* porte sur Hélène est plus compatissant : l'accent est mis sur l'enfant, plus petite que Joyce, délaissée par son père, mal aimée par tout le monde, qui se sent comme « une malle oubliée à la consigne ». ⁹⁵

Quelle scène est le plus ouvertement autobiographique ? Les deux, peut-être. Si dans *Le Vin de solitude* la figure autobiographique d'Hélène est une sorte d'exutoire pour l'enfance malheureuse de Némirovsky, le personnage frivole et égoïste de Joyce ne serait-il pas un moyen pour l'auteur de faire son autocritique ? C'est l'hypothèse avancée par les biographes de Némirovsky : « Tous les critiques de *David Golder* ont souligné le caractère cynique de Joyce, qui joue au père illégitime la comédie de l'amour filial afin de lui extorquer une auto ou cinquante billets de mille. Nul n'a perçu que c'était un sévère autoportrait ». ⁹⁶

Par le biais du personnage de Joyce, Némirovsky dresserait-elle donc le portrait de son adolescence et de sa jeunesse, au milieu des fêtes, des bals et de l'argent ? C'est bien possible, si l'on pense qu'un regard analogue, fort peu complaisant, est porté sur la protagoniste du *Ballet*, et, encore avant, sur celle de *L'Ennemie*. Certes, dans ces deux textes, c'est surtout le personnage maternel qui prend un caractère monstrueux, alors que le personnage de la fille suscite plus d'empathie que dans le cas de Joyce Golder. Mais, même dans ce cas, il faut faire attention aux moindres nuances du portrait.

⁹² Cf. IMEC ALM 2998.8, cit. : Némirovsky voulait donner à son roman autobiographique le titre « La Famille Kern ».

⁹³ Olivier Philipponnat, « *Le Vin de solitude*. Notice introductive », dans Irène Némirovsky, *Œuvres complètes*, cit., tome I, p. 1171-1174, p. 1172.

⁹⁴ Cf. Irène Némirovsky, *David Golder*, dans *Œuvres complètes*, cit., tome I, p. 401-549, p. 454-457.

⁹⁵ Irène Némirovsky, *Le Vin de solitude*, cit., p. 1226.

⁹⁶ Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p.147.

Par exemple Joyce, comme les autres jeunes héroïnes des romans de Némirovsky, provoque l'envie de la mère,⁹⁷ qui ne se soucie nullement d'elle, garde tout l'argent du mari et contraint sa fille à penser à un mariage de convenance avec Fischl. À ce rapport difficile avec Gloria, s'ajoute un lien ambigu avec le père, fait d'une séduction souvent presque incestueuse,⁹⁸ utilisée sciemment par Joyce pour obtenir ce qu'elle désire, mais aussi d'un sentiment d'illégitimité, dû peut-être à une peur inconsciente de l'auteur même, comme le suggère Philipponnat.⁹⁹ Nous serions, en ce cas, en présence d'un roman familial, c'est-à-dire non pas tant un roman sur la famille, mais plutôt un roman habité par un fantasme psychique lié aux origines de l'auteur.¹⁰⁰

Finalement, le chapitre XXI du roman, centré sur le point de vue de Joyce et créant ainsi une rupture à l'intérieur du texte, fournit au lecteur une image un peu différente de la fille amoureuse du jeune Alec, en voyage avec lui en Espagne. Il ne s'agirait donc pas seulement du type de la jeune fille frivole, audacieuse et arriviste, mais d'un personnage plus complexe, aux multiples facettes, qui incarnerait peut-être une réflexion de l'auteur sur elle-même et sur son propre parcours biographique.

D'autres éléments rapprochent *David Golder* du *Vin de solitude*. C'est le cas de la figure paternelle. Dans *David Golder*, le protagoniste se souvient plusieurs fois de sa vie passée et ce sont toujours des réminiscences qui semblent surgir à l'improviste : « de vieux souvenirs oubliés se levaient au fond de lui, obscurs, étranges... Toute une dure existence, ballottée, difficile... ».¹⁰¹ Ce sont les souvenirs de son enfance, dans une ville de l'Est, dans des conditions de pauvreté. Finalement, ce sont aussi les dernières images qu'il entrevoit avant de mourir : « Et, à la fin, il ne demeura plus rien qu'un bout de rue sombre, avec une boutique éclairée, une rue de son enfance, une chandelle collée derrière une vitre gelée, le soir ».¹⁰²

Les mêmes images, en particulier celles des rues obscures et de la chandelle contre la fenêtre, émergent dans *Le Vin de solitude*, même si le père de l'héroïne les évoque

⁹⁷ Cf. Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., par exemple le dialogue entre Gloria et Hoyos au chapitre XVIII.

⁹⁸ Cf. *Ibidem.*, par exemple le chapitre XXVI et des phrases telles que « Allons, toucher encore une fois cette chair étrangère... » ou « Il enfonçait ses vieux ongles dans la chair délicate, exprès, avec une sorte de passion », p. 525-526.

⁹⁹ Cf. Olivier Philipponnat, « Introduction. Une malédiction particulière », cit., p. 16 : « Le regret d'une enfance honnie, tel fut le mauvais sort d'Irène Némirovsky. Désespérant d'un père en constant voyage d'affaires, négligée par une mère plus soucieuse de ses amants, elle n'était pour elle qu'un « extrait de naissance vivant » (*L'Ennemie*). Quant au soupçon d'être sa fille adultérine, il est la clé de voûte de son plus célèbre roman »

¹⁰⁰ Cf. Sigmund Freud, *Le Roman familial des névrosés et autres textes*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2014 [1908], traduction d'Olivier Mannoni, p. 35-41 et Marthe Robert, *Roman des origines, origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, surtout le chapitre II, qui insiste principalement sur le fait que « le mythe familial de l'enfance définit [...] le roman », p. 64.

¹⁰¹ Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., p. 417.

¹⁰² *Ibid.*, p. 549.

spontanément et joyeusement alors que chez Golder elles semblent relever d'un inconscient refoulé :

Lorsque Karol avait gagné au cercle, il était joyeux et malicieux comme un enfant ; il racontait des souvenirs de son enfance libre et misérable ; Hélène écoutait comme si son sang reconnaissait ces récits. En fermant les yeux, il lui semblait qu'elle-même avait vécu dans ces rues noires, joué dans la boue ou la poussière, dormi au fond d'une de ces petites boutiques basses dont parlait son père et où, en hiver, on mettait une chandelle allumée devant la fenêtre pour faire fondre la glace.¹⁰³

Le lien de sang entre Hélène et son père, qui rattache l'enfant à un passé perdu, à des lieux lointains, à d'autres conditions de vie, a une matrice fortement autobiographique, comme le dévoilent les brouillons du roman : « Mon malheureux papa... Le seul, dont j'ai senti que je suis sortie, mon sang, mon âme inquiète, ma force et ma faiblesse ». ¹⁰⁴ Le sang, cet élément central dans l'œuvre de Némirovsky, est ici posé comme l'indicateur sémantique d'un transfert générationnel, qui, à partir de la vie de l'auteur, est mis en scène aussi dans les romans. ¹⁰⁵

David Golder et Boris Karol seraient ainsi deux versions du portrait de Léon, le père d'Irène, un pauvre juif qui avait construit sa carrière à partir de rien et auquel elle se sentait très liée mais aussi irrémédiablement lointaine et étrangère, à cause de la façon dont elle avait été élevée. La figure paternelle permet ainsi de mettre en scène, dans les œuvres de Némirovsky, son propre rapport problématique aux origines juives, entre attachement et éloignement, entre tendresse et détachement.

Le rapport à la judéité représenté par la figure paternelle est assez différent de celui qu'incarnent les personnages de mères et que nous avons analysé dans la lecture du *Vin de solitude*. Le reniement du lien mère-fille pourrait emblématiser le refus de la judéité qui se manifeste, chez la fille par la peur de la ressemblance. On pourrait peut-être parler d'inquiétante

¹⁰³ Irène Némirovsky, *Le Vin de solitude*, cit., p. 1319.

¹⁰⁴ Valérie Marin La Meslée, « Le roman familial d'Irène Némirovsky », cit., p. 97.

¹⁰⁵ Cf. sur le *leitmotiv* du sang l'article d'Andrea Rondini, « Furio Jesi, Irène Némirovsky e la macchina mitologica del sangue ebraico », *Ticontra Teoria Testo Traduzione*, n.4, octobre 2015, p. 75-95. L'auteur semble insister sur l'*intentio operis* plutôt que sur l'*intentio auctoris* et sur la reprise de l'imaginaire antisémite du juif associé au sang plutôt que sur la dimension autobiographique de cet élément : « Risulta in ogni caso difficile, in sede di critica letteraria, limitarsi alle dichiarazioni della scrittrice - senz'altro vere - secondo le quale avrebbe descritto solo «mamma e papà» o tutt'al più la cerchia di conoscenti. Ma nella macchina mitologica non esistono elementi neutri, naturali, non polarizzati, perché essa concentra e riunisce il passato e il futuro, assorbe, ingloba ed iscrive nella propria pratica tutti i dati e gli elementi, anche quelli provenienti da ambiti 'personali' » [Il est difficile, quand on fait de la critique littéraire, de se limiter aux déclarations de la romancière – certainement vraies – selon lesquelles elle n'aurait décrit que « maman et papa », ou tout au plus le cercle des connaissances. Mais dans la machine mythologique les éléments neutres, naturels, non polarisés n'existent pas, car elle concentre et réunit le passé et l'avenir, absorbe et englobe et inscrit dans sa propre pratique toutes les données et tous les éléments, même ceux qui proviennent de domaines « personnelles »], p. 82.

étrangeté, en adaptant la notion freudienne.¹⁰⁶ Les origines relèveraient ainsi du domaine du refoulé qui peut cependant ressurgir, manifestant sa familiarité à la vie psychique de façon inquiétante.

Le père d'Irène semble ensuite s'incarner dans Dario Asfar, le protagoniste du roman de 1939, *Le Maître des âmes*. Dans les brouillons, comme d'habitude, Némirovsky reconstitue la vie antérieure de ses personnages : si dans le roman achevé la ville d'origine de Dario est « un petit port auprès de la mer Noire »,¹⁰⁷ dans les brouillons on apprend qu'il vient d'Odessa.¹⁰⁸ C'est justement à Odessa que les parents de Némirovsky se sont rencontrés ;¹⁰⁹ les grands-parents maternels d'Irène, Iona et Roza, « étaient du quartier juif d'Odessa, à deux pas du ghetto de la Moldavanka où Asfar, les brouillons l'attestent, a débuté sa vie d'enfant sauvage ; mais Iona, diplômé, travaillait dans une banque, et Roza venait d'une famille favorisée ». ¹¹⁰ Dario se rapproche donc plutôt du père d'Irène, par ses origines pauvres. Cet air de famille est présent aussi dans le roman, encore une fois grâce à l'image du bout de chandelle laissé par Clara contre la fenêtre comme signal pour son amant :

elle allumait une chandelle et, à sa lueur, commençait à préparer ses leçons pour le lendemain. [...] La chandelle fumait, la chambre était froide et obscure [...]. Lorsque les parents s'étaient couchés dans leur chambre, à l'étage du dessus, Clara portait la bougie sur l'établi, la poussait près de la fenêtre, afin que la faible lumière fût visible du dehors [...]. Dario, lui, rôdait dans les rues, attendant le signal.¹¹¹

Cette image relie le personnage de Dario Asfar à ceux de David Golder et de Boris Karol dans *Le Vin de Solitude*, et ainsi, indirectement, au père de la romancière, comme nous l'avons vu.

Cependant, le personnage de Dario ne se rattache pas seulement à la vie de Némirovsky par ses origines, proches de l'histoire familiale de la romancière, mais aussi par les sentiments d'étrangeté et de déracinement qu'il éprouve, même après sa réussite sociale et économique : en cela c'est l'auteur même qui se faufile derrière le portrait de son protagoniste. Dans le journal de travail Némirovsky reconstruit la vie du personnage quand il était enfant. À ce stade de l'élaboration du texte son prénom est Gabriel :

¹⁰⁶ Cf. Sigmund Freud, *L'Inquiétant familial*, Paris, Payot, 2012 [1919].

¹⁰⁷ Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, dans *Œuvres complètes*, cit., tome II, p. 201-383, p. 262

¹⁰⁸ Cf. IMEC ALM 2999.1, cit.

¹⁰⁹ Cf. Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit, p. 37.

¹¹⁰ Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt, « Préface. La damnation du docteur Asfar » dans Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006, p. 13.

¹¹¹ Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 264.

Le mal d'un enfant comme Gabriel : la honte. Pas la rancune. D'autres sont comme ceci, comme cela... Moi... [...] J'ai ressenti si souvent vers 12 ou 13 ans qq. chose d'analogue, une amertume frustrée, une envie douloureuse, et surtout l'incompréhension. Incompréhension et honte ; désir d'être régulier. Se sentir « pas comme les autres ». Sentir la pitié des autres.¹¹²

L'auteur partage donc explicitement avec son personnage ce sentiment de ne pas être comme les autres, comme les « légitimes »,¹¹³ c'est-à-dire les enfants heureux, selon la définition qu'elle en donne dans les brouillons du roman. Ce sont les mêmes sentiments qu'éprouve la jeune Hélène, la protagoniste autobiographique du *Vin de solitude*. Le désir d'être « comme les autres » revient d'ailleurs tel un refrain dans *Les Chiens et les Loups* : le passage est très significatif, parce qu'il relate l'apprentissage de la langue française par la protagoniste Ada. Le français devient un passe-partout qui l'élève à la hauteur d'Harry, le riche enfant juif dont elle est amoureuse : « Elle ne serait plus à ses yeux cette mendicante, cette vagabonde, cette outcast, cette petite Juive de la ville basse. Elle parlait le français maintenant ; elle savait faire la révérence ; elle était “comme les autres” ». ¹¹⁴ Le désir d'être comme les autres est central dans l'enfance d'Hélène Karol, mais aussi dans le parcours de Dario Asfar et d'Ada Sinner. Il s'agirait donc de l'un des *leitmotifs* autobiographiques de l'œuvre de Némirovsky.

Un autre passage de *Le Maître des âmes* reprend justement de près *Le Vin de solitude* : « S'appeler Levailant, Massard, ou Durand, quel rêve ! Qui aurait confiance en lui, Dario Asfar, avec sa figure et son accent de métèque ? [...] Il ne se sentait pas à l'aise. Il ne se sentait pas chez lui dans cette maison. Nulle part encore, il ne s'était senti chez lui ». ¹¹⁵ L'on retrouve chez Dario le même manque d'aisance et d'un « chez-soi » qu'éprouvait Hélène dans *Le Vin de solitude*; la superposition est d'ailleurs poussée jusqu'aux noms de famille qu'Hélène désirerait porter, dont deux sont identiques à ceux qui sont mentionnés dans *Le Maître des âmes* : « S'appeler Jeanne Fournier, ou Loulou Massard, ou Henriette Durand ». ¹¹⁶ Tout se passe comme si la romancière faisait appel, d'un roman à l'autre, à des biographèmes profondément inscrits dans sa psyché.

Dans les brouillons, pendant qu'elle essaie de dresser le portrait de Dario et de décrire sa honte, enfant, face aux légitimes, elle en arrive à des réflexions qui relèvent assez clairement du personnel, comme nous l'avons déjà souligné :

¹¹² Archives IMEC, Fonds Albin Michel, cote ALM 2999.2, *Enfants de la nuit (ou Le Charlatan)* : brouillon et journal d'écriture 2/2, ff. non numérotés, note du 21 juin 1938. Némirovsky utilise souvent dans ses manuscrits l'abréviation « qq. » à la place de quelque.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, dans *Œuvres complètes*, cit., t. II, p. 510-700, p. 567.

¹¹⁵ Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 220.

¹¹⁶ Irène Némirovsky, *Le Vin de solitude*, cit., p. 1222, cf. note 109.

La sensibilité vive de l'enfant, qui par l'école et par les livres d'enfant, sait qu'ailleurs d'autres vivent banalement, et qui les envie de tout son cœur. [...] Comme on imagine vivement, douloureusement, tous ces biens qui vous manquent : une maison commode et belle, une chambre d'enfant, un jardin. Je vois, la lampe éclairant la table de travail, une bonne mère, des sœurs etc. Qui dira les ravages que peuvent faire *Little Women* ? Et Dav. Cop. ne console pas, mais fait peur, on imagine croit que l'on tout pourrait donc être pire encore.....¹¹⁷

Ces considérations font penser à un passage du *Vin de solitude* dans lequel Hélène est en train de faire ses devoirs d'allemand : dans son livre d'étude est décrite l'image d'une famille idéale, très éloignée de ce qu'elle voit chez elle.¹¹⁸ C'est par les livres qu'elle fait l'apprentissage de sa différence et qu'elle mûrit la conscience du malheur de son enfance : il s'agit de livres tels *Little Women* de Louisa May Alcott, dans lequel la représentation de la vie familiale est assez idyllique. Même l'histoire d'un enfant malchanceux comme David Copperfield, à l'opposé, n'est pas en mesure de la consoler.

La présence d'un élément autobiographique dans la construction du personnage de Dario Asfar permet de mieux comprendre son parcours d'étranger déraciné qui devient ensuite un médecin charlatan et d'y lire davantage que du déterminisme social ou, pire encore, racial. Dans l'opposition entre « Les Enfants de la nuit », l'un des titres auxquels Némirovsky avait pensé pour son roman, et les « enfants de la lumière »,¹¹⁹ dont le personnage vertueux de Sylvie Wardes ferait partie, on dirait que la romancière se range plutôt du côté des premiers : en effet, en 1938, lors de la rédaction du roman, de nombreuses angoisses commencent à surgir chez l'auteur quant à sa condition de juive étrangère. Les difficultés de cette condition sont emblématisées par le personnage de Dario, qui semble incarner l'ambivalence de l'auteur, entre stigmatisation et solidarité envers les étrangers apatrides parvenus.

Les biographèmes, parsemés d'un texte à l'autre d'Irène Némirovsky, permettent de mettre mieux en lumière sa vision de la judéité. Cependant, il ne s'agit pas de réduire la mise en scène de cette identité à un questionnement strictement autobiographique, mais plutôt d'en saisir toutes les nuances. Les portraits des personnages juifs dans l'œuvre de l'auteur ne relèvent

¹¹⁷ IMEC ALM 2999.2, note du 21 juin 1938.

¹¹⁸ Cf. Irène Némirovsky, *Le Vin de solitude*, cit., p. 1253 : « C'était un livre de conversation allemande et il fallait apprendre par cœur [...] la description d'une famille unie ».

¹¹⁹ Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 346. Dario se lance dans une tirade, qui concerne aussi une autre différence centrale entre lui et Sylvie, à savoir la foi religieuse, sujet sur lequel, comme nous le verrons, Némirovsky est en train de s'interroger : « Vous parlez de Dieu ? Je sais que vous êtes croyante. Ah, vous êtes, vous, des enfants de lumière ! Vous n'avez que de passions nobles, vous êtes infiniment beaux... Mais moi, je suis formé de ténèbres, du limon de la terre. Je ne me soucie pas du ciel. Il me faut les biens de cette terre et je ne demande pas autre chose ».

pas seulement d'une stéréotypie caricaturale : il faudra les analyser dans tous leurs aspects, entre regard sur soi et prise en compte du regard des autres.

Chapitre 6. Autofiction et judéité : écrire à partir d'un vide identitaire et historique

1. « Se taire est interdit, parler est impossible ».¹ L'écriture post-génocidaire aux prises avec la judéité

Le génocide change toute façon de se dire juif en littérature. Si l'on reprend la formule désormais usée et maintes fois mésinterprétée d'Adorno, « Écrire un poème après Auschwitz est barbare »,² on pourrait la relire selon l'étymologie du mot « barbare » : *Βάρβαρος*, comme le montre sa sonorité onomatopéique, était « celui qui balbutiait », qui n'arrivait pas à bien prononcer la langue grecque et reproduisait gauchement les mêmes syllabes, donc « l'étranger », « l'autre ». L'écrivain juif ne peut que balbutier face à l'horreur d'Auschwitz, ne trouvant pas les mots pour la dire, pour se dire. L'écrivain juif français ne peut que se sentir étranger dans un pays qui a permis la rupture d'un pacte de citoyenneté de longue date et qui a collaboré à l'extermination.

Dans les années qui suivent 1945, un tabou semble peser sur une prise en compte esthétique du passé récent. Si les témoignages des rescapés sont nombreux dans l'immédiat après-guerre, comme l'a montré Annette Wieviorka,³ ils n'accèdent pas à une forme de reconnaissance littéraire et n'ont pas de retentissement public. Le cas de *Se questo è un uomo* de Primo Levi, en Italie, est exemplaire en ce sens. Primo Levi écrit son livre tout de suite après la guerre et le publie chez le petit éditeur De Silva suite au refus d'Einaudi, et passe presque inaperçu. Einaudi ne le publiera qu'en 1958, donnant ainsi au livre sa notoriété. Cependant, la traduction française ne paraîtra qu'en 1987.⁴ Alors que les textes des prisonniers politiques, tels David Rousset ou Robert Antelme,⁵ ont un retentissement plus grand, la place de la mémoire juive demeure vacante.

¹ Jorge Semprún et Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuits, 1995, p. 17.

² La phrase est écrite la première fois dans un article de 1949 intitulé « Critique de la culture et de la société », repris ensuite dans le recueil *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986 [1955], p. 23.

³ Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

⁴ Primo Levi, *Si c'est un homme*, trad. par Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, 1987. Une traduction très infidèle avait paru en 1961 chez l'éditeur Buchet-Chastel, sous le titre *J'étais un homme*, mais était passé inaperçu.

⁵ David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Pluriel, 2011 [1946] ; Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1978 [1947]. Ces deux auteurs non-juifs contribueront à la réflexion de Georges Perec sur les camps, cf. Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *Partisans* n. 8, Janvier-février 1963, dans *L. G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, p. 87-114. et Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1993 [1975], p. 221, où le narrateur autobiographe cite, dans le dernier chapitre, un extrait de *L'Univers concentrationnaire* de Rousset, en dévoilant l'allégorie concentrationnaire du livre.

Le refoulement dans l'inconscient collectif concernant Vichy et le collaborationnisme français avec l'occupant nazi, dont l'historien Henry Rousso a dévoilé les mécanismes et montré les évolutions, n'est pas le seul facteur en cause. Il y a certes « la profonde originalité de la mémoire juive [...] qui tient, dans l'histoire du syndrome, une place à part »,⁶ mais aussi un panorama littéraire français qui, dans l'après-guerre, semble ne pas pouvoir accueillir cette mémoire. Si bien que l'écriture de la judéité, aux enjeux historiques et identitaires très forts, doit faire face à des tabous majeurs.

En premier lieu, la littérature engagée issue de la Résistance et de l'existentialisme sartrien, nourrie par les idéaux communistes, a du mal à envisager un discours sur le Juif, sujet dérangeant et ne rentrant pas dans la logique de la lutte des classes. Cette difficulté à penser la judéité hors de la dichotomie entre assimilation et stigmatisation antisémite est rendue évidente par l'essai de Sartre *Réflexions sur la question juive*, où, en poussant à l'extrême la théorie existentialiste, il ne peut définir l'identité juive que par le reflet du regard d'autrui et lui refuse toute dimension historique.⁷

Ensuite, le formalisme qui domine la scène littéraire dans les années cinquante et soixante impose au texte une autonomie qui refuse tout discours sur les origines, par le rejet de la subjectivité et de la référence aux contextes sociaux ou à l'Histoire.⁸ Ces interdits dogmatiques « rendent impossible toute mémoire juive, qui doit passer par le récit, le personnage, mais aussi l'imaginaire et la fiction, en particulier pour tous ceux qui n'ont pas été témoins ».⁹

Ce n'est pas que la littérature engagée ou le Nouveau Roman excluent toute prise en compte de l'Histoire : si l'on pense au Sartre du *Sursis* (1945) jusqu'à celui des *Séquestrés d'Altona* (1959) ou au Claude Simon de *La Route des Flandres* (1960), on peut considérer l'importance de l'événement historique dans l'élaboration de leurs œuvres. Comme l'a souligné Dominique Viart, le Nouveau Roman « n'était qu'une autre façon, très oblique, d'aborder une

⁶ Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, Paris, Seuil, « Points », 1990 [1987], p. 72.

⁷ Cf. Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, cit., p. 72 : « la collectivité juive est la moins historique de toutes les sociétés car elle ne peut garder mémoire que d'un long martyre, 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 qu'ils ont une situation commune de Juif, c'est-à-dire qu'ils vivent dans une communauté qui les tient pour Juifs ».

⁸ Sur l'absence, chez les nouveaux romanciers, d'une prise en compte non seulement de l'histoire dans le sens du récit classique, mais aussi de l'Histoire issue de la Deuxième Guerre Mondiale cf. Nelly Wolf, *Une Littérature sans histoire : essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.

⁹ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 100.

Histoire devenue rétive au “roman historique” ». ¹⁰ Toutefois, la mémoire de la Shoah n’y trouve qu’une place minime et n’est jamais abordée d’un point de vue subjectif.

En 1958, *La Nuit* d’Elie Wiesel est l’un des premiers témoignages qui accède au statut d’œuvre, ¹¹ suivi par *Le Sang du ciel* (1961) de Piotr Rawicz dans lequel le vécu est soumis à une élaboration littéraire beaucoup plus évidente, sans doute sous l’influence du formalisme. ¹² De même, des prisonniers politiques comme Charlotte Delbo ou Jorge Semprún n’écrivent leur témoignages qu’au début des années 1960. ¹³ Toutefois, la fictionnalisation de l’expérience d’Auschwitz, en particulier par ceux qui ne l’ont pas vécue, fait encore l’objet de beaucoup de résistances : c’est l’un des enjeux de la polémique autour du roman d’André Schwarz-Bart, *Le Dernier des Justes*, prix Goncourt en 1959. ¹⁴

Dans un livre récent intitulé *Le Mythe du grand silence* François Azouvi a contesté l’idée d’un silence sur le génocide dans la France de l’après-guerre, en s’intéressant au domaine des études historiques aussi bien qu’à celui de la littérature et du cinéma. Cependant, il n’en arrive pas à s’opposer complètement à l’idée du silence, mais vient plutôt la nuancer, en affirmant :

au schéma qui a cours : traumatisme, refoulement, retour du refoulé, j’en opposerai un autre, celui des cercles concentriques qui vont s’élargissant et qui finissent par occuper tout l’espace. À condition de préciser que ce processus, loin d’être régulier et homogène, connaît des ruptures et des accélérations. ¹⁵

¹⁰ Dominique Viart, « Avant-propos », dans Dominique Viart (dir.), *Nouvelles écritures littéraires de l’histoire*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009, p. 3-8, p. 4. Dans l’article qui suit, « Nouveaux modèles de représentation de l’histoire en littérature contemporaine » (p. 11-39), l’auteur insiste sur la nécessité de nuancer l’absence de prise en compte de l’Histoire pendant les Trente Glorieuses et cite par exemple les œuvres de Marguerite Yourcenar, Michel Tournier ou Julien Gracq, mais il constate que, dans le canon littéraire, « ces auteurs font un peu figure de grands solitaires » (p. 13). *Le Roi des Aulnes* de Tournier, qui aborde le thème de l’extermination ne date d’ailleurs que de 1970 et est donc postérieur à *La Danse de Gengis Cohn* de Gary ou à *La Place de l’étoile* de Modiano. Si le théâtre de Beckett est hanté par la catastrophe, ce n’est que de façon indirecte et implicite. Finalement, Viart confirme la thèse de Nelly Wolf, surtout en ce qui concerne le traumatisme collectif de l’extermination : « En pleine période de reconstruction, notre pays a pris la décision politique d’occulter le passé. Dans le domaine culturel, on remarque de même un véritable oubli des grands textes consacrés à la Déportation et à l’Extermination ». (*Ibid.*)

¹¹ Elie Wiesel, *La Nuit*, Paris, Minuit, « Double », 2007 [1958]. Le texte paraît avec une préface de François Mauriac et est issu de la réélaboration d’un témoignage beaucoup plus long écrit en yiddish.

¹² Piotr Rawicz, *Le Sang du ciel*, Paris, Gallimard, « L’imaginaire », 2014 [1961]. Catherine Coquio souligne le rôle du livre de Rawicz dans une évolution du témoignage à la fiction sur les camps : « À chaque interdit principiel répond la réalité des œuvres. À l’interdit de fiction répond *Le Sang du ciel* de Piotr Rawicz », cf. Catherine Coquio, *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L’Arachnéen, 2015, p. 175.

¹³ Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Genève, Gonthier, 1965, republié aux Éditions de Minuit en 1970, suivi des deux autres tomes d’*Auschwitz et après*. Jorge Semprún, *Le Grand Voyage*, Paris Gallimard, 1963.

¹⁴ André Schwarz-Bart, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, « Points », 1996 [1959].

¹⁵ François Azouvi, *Le Mythe du grand silence. Auschwitz, les Français, la mémoire*, Paris, Fayard, 2012, p. 15.

Azouvi insiste en particulier sur la pénétration d'une mémoire du génocide dans les années 1950 à travers la littérature. Il remarque la parution au début de la décennie du *Journal d'Anne Frank* et son retentissement ; ensuite, il souligne les prix Goncourt attribués en 1953 à Pierre Gascar pour *Le Temps des morts*, à Roger Ikor en 1955 pour *Les Eaux mêlées*, et en 1956 à Gary pour *Les Racines du ciel* (même si le génocide n'est présent que de manière allégorique) et enfin en 1959 à Schwarz-Bart. Il insiste aussi sur la parution de *La Nuit* en 1958. Cependant, dans son analyse des parutions littéraires visant à reconstruire une histoire de la réception du génocide en France, Azouvi mélange beaucoup de plans qui ne peuvent pas être aisément superposés quand on se concentre sur l'histoire de la littérature à proprement parler. Il ne prend pas en compte en premier lieu le fait que les romans dont il parle, certes couronnés par des prix littéraires, n'étaient pas liés aux courants de l'engagement et du Nouveau Roman qui dominaient la scène littéraire de l'époque. De plus, il met sur le même plan les livres d'auteurs français et étrangers, les livres écrits par des auteurs d'origine juive et non-juive, les fictions et les témoignages. Il commente à ce sujet :

Cette différence de genre, importante dans le cadre d'une analyse technique de ce que les Américains appellent la « littérature de l'holocauste », ne me concerne pas ici puisqu'il s'agit pour moi de retracer l'histoire de la pénétration du génocide dans la conscience française. De ce point de vue, un témoignage et un roman peuvent avoir une portée similaire.¹⁶

La distinction entre témoignages et récits de fiction sur le génocide est pourtant capitale même au niveau de la réception. En particulier, chez les auteurs juifs, elle est essentielle pour étudier l'évolution de leur écriture. Pendant de longues années de nombreux interdits ont en effet pesé, dans plusieurs domaines des sciences humaines, sur la mise en récit de l'extermination, notamment du point de vue fictionnel.

La pensée de Maurice Blanchot interroge cette impossibilité et, en l'interrogeant, paradoxalement, elle essaie de donner une forme à cette écriture de l'indicible qui ne peut être que fragmentaire, lacunaire et en même temps hantée par Auschwitz. En ce sens, Blanchot prolonge et approfondit les réflexions d'Adorno. La pensée du silence, chez Blanchot, interroge les limites du langage. Elle se lie à la question d'une écriture de l'après-génocide dans des livres comme *Le pas au-delà*, *L'après-coup* et surtout *L'Écriture du désastre*, où Blanchot se fait relecteur de ses propres œuvres d'avant la guerre à la lumière de ce qui est arrivé après.¹⁷ Dans

¹⁶ *Ibid.*, p. 135.

¹⁷ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973 ; Id., *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980 ; Id., *L'après-coup*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

L'Écriture du désastre, le problème de l'impossibilité du récit de la Shoah, dans le sens d'une impuissance de la pensée à donner du sens et donc une forme à l'expérience, émerge plus clairement qu'ailleurs :

L'holocauste, événement absolu de l'histoire, historiquement daté, cette toute-brûlure où toute l'histoire s'est embrasée, où le mouvement de sens s'est abîmé [...]. Comment le garder, fût-ce dans la pensée, comment faire de la pensée ce qui garderait l'holocauste où tout s'est perdu, y compris la pensée gardienne ?¹⁸

Exemple majeur de cette esthétique du silence, *L'Interdit* de Gérard Wajcman donne une visibilité au blanc et au vide et n'est réellement écrit que dans les marges du texte, dans des notes de bas de page qui font référence à un récit impossible à dire, mais qui, paradoxalement, est mis en scène par la suite de pages blanches.¹⁹

Si le récit fictionnel ne semble pas le moyen le plus apte à mettre en scène la Shoah, le témoignage ne peut pas cependant prétendre à la vérité absolue, car la mémoire procède toujours par sélection et réélaboration de la réalité et l'écriture des souvenirs donne lieu à une sélection ultérieure. Jacques Derrida, en s'appropriant à commenter *L'Instant de ma mort* de Blanchot, a bien souligné la différence de statut entre le témoignage et le document : le témoin peut mentir, il n'a pas l'autorité de la preuve et pour le croire il faut lui faire confiance. En ce sens le témoignage a un statut ambigu et il faut accepter l'inévitabilité de la fiction :

Le témoignage a toujours partie liée avec la possibilité au moins de la fiction, du parjure et du mensonge. [...] si le témoignage [...] devenait preuve, information, certitude ou archive, il perdrait sa fonction de témoignage. Pour rester témoignage, il doit donc se laisser hanter. Il doit se laisser parasiter par cela même qu'il exclut de son for intérieur, la possibilité, au moins, de la littérature.²⁰

Si le témoignage laisse d'une certaine façon la place à la fiction, serait-il possible, pour les générations d'après, d'écrire des récits fictionnels qui témoigneraient en quelque sorte d'une réalité qu'ils n'ont pas vécue ?

Vers la fin des années 1960, on assiste à un surgissement de la question identitaire dans le contexte français. Des facteurs socio-historiques entrent en jeu et mobilisent le théâtre identitaire juif. D'un côté, la guerre d'Algérie conduit beaucoup d'intellectuels à s'engager

¹⁸ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, cit., p. 80.

¹⁹ Gérard Wajcman, *L'Interdit*, cit.

²⁰ Jacques Derrida, *Demeure. Fiction et témoignage*, cit., p. 22-23.

contre les sévices perpétrés par l'armée française, en particulier avec la « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie » qui voit parmi ses signataires Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras et Maurice Blanchot, et qui « mobilise [...] Auschwitz comme point de référence pour décrire les tortures en Algérie ».²¹ De l'autre côté, l'arrivée massive des immigrés sépharades après la décolonisation contribue à la naissance d'une conscience communautaire chez les Juifs français. Les Juifs maghrébins portent « le souvenir d'un double et tragique abandon de la France : une première fois comme juifs pendant la guerre, par Vichy ; une seconde fois en tant que Français, par de Gaulle », souligne Pierre Nora.²² Si la communauté sépharade garde ses spécificités, qui trouvent dans le foisonnement de publications des années 1980 un essor littéraire, comme nous l'avons montré, elle contribue néanmoins à une reconfiguration identitaire des Juifs de France.

À ce réveil d'une conscience communautaire contribuent aussi dans une large mesure les événements d'Israël et de Mai 68. Le procès Eichmann en 1961 a remis le génocide au cœur de l'identité israélienne et la guerre des Six Jours en 1967 a réveillé les fantasmes d'une menace pesant sur le peuple juif : même en France, surtout après les déclarations de De Gaulle sur les Juifs comme « peuple d'élite, sûr de lui-même et dominateur »,²³ « la vague d'émotion pour Israël a cristallisé une conscience d'appartenance endormie ».²⁴ Mai 68 vient compléter le tableau, en tant que mouvement beaucoup plus général d'affirmation identitaire qui mobilise à plusieurs reprises la mémoire de la Shoah, ne serait-ce que par des formules comme « CRS=SS » ou « Nous sommes tous des Juifs allemands ».²⁵

La littérature est sensible à ces mutations et à ces reconfigurations, comme en témoignent trois œuvres dans lesquelles l'identité juive est interrogée d'une façon presque dérégulée : *La Danse de Gengis Cohn* de Romain Gary, *La Place de l'étoile* de Patrick Modiano et *La Disparition* de Georges Perec, publiées respectivement en 1967, 1968 et 1969. Ces trois romans extrêmement différents mettent tous en question une vision de la judéité empruntée aux bourreaux, s'appropriant ainsi une réflexion menée dans des contextes extra-littéraires : « un questionnement identitaire sur fond d'Histoire est, au sein du texte littéraire, transposé,

²¹ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 181.

²² Pierre Nora, « Mémoire et identité juive dans la France contemporaine », cit., p. 22

²³ Cf. la conférence de presse du 27 novembre 1967, citée dans le livre de Raymond Aron, *De Gaulle, Israël et les Juifs*, Paris, Plon, 1968, p. 11.

²⁴ Pierre Nora, « Mémoire et identité juive dans la France contemporaine », cit., p. 22.

²⁵ Alain Finkielkraut consacre un chapitre de son ouvrage *Le Juif imaginaire*, consacré à la judéité chez les générations d'après dont il fait partie, à ce procédé d'identification au Juif qui se mit en place lors de Mai 68 et qu'il conteste : selon lui, personne ne pourrait s'approprier d'une expérience qui n'appartient qu'aux survivants, cf. Alain Finkielkraut, « Tous des Juifs allemands ? » dans *Le Juif imaginaire*, Paris, Seuil « Points », 1983 [1980], p. 25-45.

camouflé, codifié ».²⁶ Cette vision identitaire ambiguë, presque en négatif, trahit la difficulté de combler un vide, celui de la judéité, qui n'arrive pas à se dire hors de la dialectique victimaire et qui se définit désormais difficilement par une appartenance communautaire et religieuse. Cependant, ce surgissement de la judéité sur la scène littéraire suggère en même temps la nécessité profonde d'en reformuler les éléments constitutifs, comme le souligne Philippe Zard : « vacuité égale aussi disponibilité : cette identité dont il ne reste que de débris se voit ainsi dotée d'une étonnante puissance configuratrice ».²⁷

Dans les années 1970, les écritures de la judéité manifestent une décantation de la réflexion identitaire. Chez les juifs sépharades, des expériences communes favorisent une écriture de l'identité empruntant souvent les formes de l'autobiographie, évoquant l'exil et la patrie perdue. Le geste autobiographique se lie ainsi, comme l'affirme Elisabeth Molkou, à une démarche communautaire :

le récit de soi n'aurait de sens qu'à condition d'être inscrit dans celui du groupe. Cette volonté d'inscrire l'histoire des siens dans le récit de sa vie ou plutôt de fondre le récit de soi dans l'histoire des siens nous semble caractéristique de ce mouvement d'écrivains qui ont en commun une identité culturelle spécifique, localisée dans le temps et dans l'espace.²⁸

C'est un sépharade, parti du Maghreb avec sa famille, qui, répondant à une enquête menée par Luc Rosenzweig sur les conditions de vie des Juifs de France, intitule son article « autojudéographie ».²⁹ Ce néologisme sera emprunté, comme nous l'avons vu, par le critique Thomas Nolden, pour définir de manière générale les formes d'écriture de soi des écrivains juifs autour des années 1970. Dans cette mouvance qui pousse les écrivains juifs à une nouvelle tentative d'auto-perception identitaire, il souligne aussi bien le rôle de l'immigration du Maghreb que celui du retour du refoulé sur Vichy : « the younger generations of French Jewish writers [...] are engaged in elaborating strategies for the narration of Jewish life in the aftermath of both the Vichy experience and the Jewish exodus from the Maghreb ».³⁰

²⁶ Timo Obergöker, *Écritures du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Bern, Peter Lang, 2004, p. 20.

²⁷ Philippe Zard, « Fantômes de judaïsme. Spectres juifs chez Georges Perec et Patrick Modiano », *Pardès*, n.45, 2009, p. 123-135, p. 129.

²⁸ Elisabeth Molkou, *Identités juives et autofiction*, cit., p. 132.

²⁹ Robert Ouaknine, « S comme Sépharade. "Autojudéographie" », cit.

³⁰ Thomas Nolden « Autojudéographie ». *Réjudaïsation and Autobiographical Writing in France since 1968*, dans Christoph Miething (dir.), *Zeitgenössische Jüdische Autobiographie*, Max Niemeyer Verlag, « Romania Judaica », Tübingen, 2003, p. 95-108, p. 95 [les jeunes générations d'écrivains juifs français se livrent à l'élaboration de stratégies pour raconter la vie juive à la suite de l'expérience de Vichy et de l'exode juif du Maghreb].

Au-delà des écritures issues de la vague d'immigration sépharade, ces jeunes écrivains juifs qui s'engagent dans une réappropriation de leur judéité par l'écriture, appartiennent tous aux générations d'après la Shoah. C'est par exemple le cas de Georges Perec. En 1975 il écrit son texte aux traits autobiographiques, *W ou le souvenir d'enfance*, qui témoigne d'une émergence dans son œuvre du discours mémoriel sur la Shoah et d'une prise de conscience quant au rapport entre son histoire personnelle d'orphelin et « l'Histoire avec sa grande hache ». ³¹ C'est aussi le cas de Patrick Modiano, qui publie en 1977 son *Livret de famille* où se mêlent le fictionnel et le biographique, comme dans le texte de Perec.

La prise de parole des générations d'après dans les années 1970 semble donc se manifester par des écritures qui empruntent au biographique pour se réapproprier une judéité déficitaire, une « mémoire trouée », selon la définition d'Henri Raczymow, un autre écrivain né après, qui s'exprime ainsi : « j'avais à *dire le rien*. [...] ce rien que j'avais à dire, à écrire, à explorer, à élaborer en phrases, en séquences, en livres, que j'avais à dire comme un rien positif, c'était ma propre judéité ». ³² La judéité est associée à un vide, mais c'est un vide qui, paradoxalement, doit être dit. L'écriture tend ainsi vers la prétérition, vers la tentative de mettre en scène une mémoire absente de la Shoah, sans en combler les trous, mais de manière à « la présenter, justement, comme absente ». ³³

La vision proposée par Henri Raczymow de sa propre judéité post-génocidaire coïncide avec celle qu'exprime Perec. Ce dernier s'interroge sur ses origines à travers deux projets qui caractérisent la fin de sa vie : celui du documentaire sur Ellis Island et l'immigration aux États Unis auquel il travaille avec Robert Bober (*Récits d'Ellis Island*), et celui de *L'Arbre*, ouvrage portant sur ses racines familiales en Pologne, dont le projet demeure inabouti. Invité lui aussi à répondre à Luc Rosenzweig, il définit ainsi sa judéité :

Je ne sais pas précisément ce que c'est être juif, ce que ça me fait d'être juif. C'est une évidence médiocre, une marque, mais une marque qui ne me rattache à rien de précis, à rien de concret : ce n'est pas un signe d'appartenance, ce n'est pas lié à une croyance, à une religion, à une pratique, à une culture, à un folklore, à une histoire, à un destin, à une langue. Ce serait plutôt une absence, une question, une mise en question, un flottement, une inquiétude, une certitude inquiète derrière 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 qu'à l'exil. ³⁴

³¹ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 17.

³² Henri Raczymow, « La mémoire trouée », *Pardès*, n.3, 1986, p. 177-182, p. 177, italiques dans le texte.

³³ *Ibid.*, p. 181.

³⁴ Georges Perec, « E comme Émigration, Ellis Island. Description d'un projet », dans Luc Rosenzweig (dir.) *Catalogue pour des Juifs de maintenant*, cit., p. 51-54, p. 53. Un texte presque identique est présent dans Georges Perec, *Ellis Island*, Paris, P.O.L., 1995, p. 58.

Le vide d'une origine déficitaire est ici ramené à ses raisons historiques. Même si Perec semble reprendre une vision victimaire et en négatif de la judéité, le seul fait qu'il s'y interroge témoigne d'une volonté de donner une forme à cette identité fuyante, de lui trouver un fondement même si c'est à partir d'un vide.

Dans quelles formes littéraires est-il donc possible pour ces écrivains d'exprimer un manque, celui de la judéité, et un vide, celui de la Shoah, qui paradoxalement ne peuvent se dire, mais doivent impérativement être dits ? Comme nous l'avons vu, le formalisme qui a dominé les années 1950 et 1960 n'est pas apte à recueillir ces interrogations identitaires et historiques. Cependant, grâce à l'inventivité d'un écrivain juif de la génération 1.5, une forme littéraire émerge qui, sans renier les recherches formalistes, ouvre une voie à l'intime : c'est l'autofiction, néologisme qui apparaît en 1977 en quatrième de couverture du livre *Fils* de Serge Doubrovsky.

2. L'autofiction : l'entreprise doubrovskienne et ses racines historiques

L'autofiction semble se configurer, en premier lieu, comme un défi théorique, relevé par Doubrovsky à la lecture du *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, comme en témoigne cette lettre, citée par Lejeune :

Je me souviens, en lisant dans Poétique votre étude parue alors, avoir coché le passage... J'étais alors en pleine rédaction et cela m'avait concerné, atteint au plus vif. Même à présent, je ne suis pas sûr du statut théorique de mon entreprise, ce n'est pas à moi d'en décider, mais j'ai voulu remplir très profondément cette « case » que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudainement lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire, sinon à l'aveuglette, du moins dans une demi-obscurité.³⁵

Lejeune dresse en effet, dans son étude théorique sur l'autobiographie parue en 1975, une table des combinaisons possibles entre différents pactes narratifs et la coïncidence ou non coïncidence du nom du personnage autodiégétique avec celui de l'auteur.³⁶ Dans cette table il laisse deux cases aveugles, qui correspondent à des types de récits qui selon lui ne peuvent pas exister : un récit dont le pacte narratif serait autobiographique, mais le nom du personnage

³⁵ Philippe Lejeune, « Autofiction & Cie. Pièce en cinq actes », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie, Cahiers du RITM*, n. 6, 1993, p. 5-9, p. 6, italiques dans le texte.

³⁶ Cf. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, cit., p. 28.

autodiégétique serait différent de celui de l'auteur ; un récit où le pacte serait romanesque, mais le nom du personnage autodiégétique coïnciderait avec celui de l'auteur. C'est justement cette dernière case que Serge Doubrovsky croit remplir avec *Fils*, qu'il est en train d'écrire quand il lit l'étude de Lejeune.

Pourquoi ne s'agirait-il pas d'une autobiographie ? Voilà ce que Doubrovsky écrit dans la désormais célèbre quatrième de couverture de *Fils* :

*Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.*³⁷

Doubrovsky donne ici plusieurs raisons pour lesquelles il ne peut pas se réclamer d'une entreprise autobiographique. En premier lieu, l'autobiographie serait réservée aux « importants de ce monde » et, comme il s'en explique dans un article de 1980, « l'«homme quelconque» que je suis doit, pour capter le lecteur rétif, lui refiler sa vie réelle sous les espèces plus prestigieuses d'une existence imaginaire. Les humbles, qui n'ont pas droit à l'histoire, ont droit au roman ». ³⁸ Il semble donc ici que Doubrovsky ne convoque la fiction que pour légitimer son texte, parce que, comme l'affirme Genette, « la fictionalité [...] fonctionne toujours en régime constitutif », c'est-à-dire qu'« une œuvre [...] de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur », ³⁹ au contraire des œuvres de diction en prose, dont les autobiographies. En réalité, *Fils* aurait peu à voir avec la fiction :

Non seulement auteur et personnage ont la même identité, mais le narrateur également : dans ce texte, *je*, c'est encore *moi*. En bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie ; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés. La part d'invention dite romanesque se réduit à fournir le cadre et les circonstances d'une pseudo-journée, qui serve de fourre-tout à la mémoire.⁴⁰

³⁷ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001 [1977], p. 10, italiques dans le texte.

³⁸ Id., « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *L'Esprit Créateur*, vol. XX, n.3, automne 1980, p. 87-97, p. 90.

³⁹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, cit., p. 88.

⁴⁰ Serge Doubrovsky, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », cit., p. 89.

Cependant, l'autofiction doubrovskienne s'éloigne de l'autobiographie classique par le fait qu'il ne s'agit pas d'un récit rétrospectif et parce que le langage est employé d'une façon très expérimentale. En plus, l'idée de se représenter en tant qu'individu doté d'une histoire et d'une identité claires n'était pas envisageable à la lumière de la psychanalyse, qui joue un rôle central dans *Fils* et dans la vie et l'œuvre de Doubrovsky. Comme l'affirme Régine Robin, « une autobiographie en tant que telle était incompatible avec la modernité, l'avant-gardisme postulés par le milieu dans lequel gravitait Doubrovsky, incompatible avec la connaissance et la pratique de la psychanalyse ». ⁴¹

L'autofiction ne serait donc, en ce sens, qu'une autobiographie formaliste, mettant en scène de manière explicite, même au niveau stylistique, l'impossibilité, inscrite dans toute entreprise d'écriture de soi, de dire la vérité sur soi-même et de reconstruire fidèlement le passé. C'est ce qu'affirme Marie Darrieussecq :

La différence fondamentale entre l'autobiographie et l'autofiction est justement que cette dernière va *volontairement* assumer cette impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé de réalité, à l'énoncé biographique, scientifique, historique, clinique [...] ; l'autofiction va volontairement [...] assumer cette impossible *sincérité* ou objectivité, et intégrer la part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient. ⁴²

Enfin, l'autofiction serait aussi, comme le souligne Doubrovsky avec humour, un acte d'onanisme : c'est justement ce caractère autocentré qui a été maintes fois reproché à l'autofiction, tant à ses origines que dans ses évolutions contemporaines.

Cependant, si d'un côté l'entreprise doubrovskienne s'insère dans le cadre théorique que l'on vient d'établir, de l'autre côté, ses racines plongent dans l'Histoire du XX^e siècle, comme le souligne Elizabeth Molkou :

La fréquentation des discours structuraliste et déconstructionniste a sans doute joué un rôle dans cette tentative de déjouer les pièges du champ conventionnel de l'autobiographie. Mais il paraît tout aussi légitime de peser soigneusement le traumatisme presque initial qui a affecté cette écriture. C'est aussi et surtout parce que l'Histoire et le souvenir de la période de l'occupation représentent un moment fondateur du moi que Doubrovsky a été contraint d'emprunter une voix originale dans la mise en scène de soi. ⁴³

⁴¹ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture*, cit., p. 147.

⁴² Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n.107, septembre 1996, p. 369-380, p. 377.

⁴³ Elizabeth Molkou, *Identités juives et autofiction*, cit., p. 140.

L'autofiction serait donc l'écriture d'un survivant, comme le suggère aussi Claude Burgelin : « 1977. Moment inaugural. Le mot d'autofiction vient sous la plume d'un homme dont l'histoire a pour résonances premières et dernières Auschwitz. Avoir échappé au génocide voué à un destin de survivant, à une existence comme autofictive ». ⁴⁴ Et c'est aussi à Doubrovsky d'admettre l'influence du traumatisme initial du génocide sur son activité d'écrivain : « D'avoir été ravalé à la condition de "sous-homme" ("*Untermensch*") a sans doute exacerbé le besoin d'affirmation de soi par la suite, notamment dans l'écriture ». ⁴⁵ Il est donc possible de déplacer le discours critique sur l'autofiction, en passant du plan lexical et générique qui a alimenté le débat théorique à un plan historique et identitaire. C'est ce que fait Patrick Saveau dans sa monographie sur Doubrovsky, en allant chercher dans la guerre et l'Occupation le traumatisme originaire qui fonde toute l'entreprise littéraire de l'auteur : « il est question de voir comment l'expérience vécue pendant ces années noires traverse l'œuvre de part en part, définissant sa conception de la judéité, imprégnant les relations amoureuses, la sexualité, la masculinité, le quotidien du personnage ». ⁴⁶

En effet Doubrovsky a dû, en tant que Juif, se cacher pendant la guerre. De plus, il était trop jeune pour se battre et il en a développé un fort sentiment de culpabilité, qui se lie à la culpabilité du survivant et dont il est longuement question par exemple dans le premier chapitre de *Le Livre brisé* : « Écrire ne m'a jamais délivré. Je n'ai jamais été libéré. Les mots ne sont pas des actes. [...] Cette guerre pas faite, je n'arrête pas de la refaire. [...] J'ai traversé la plus grande guerre de l'Histoire, la seule juste, sans verser une goutte de sang. Ni le mien, ni celui des autres ». ⁴⁷

Les souvenirs des années de l'Occupation surgissent tout au long de l'œuvre doubrovskienne à partir de *La Dispersion*, publié en 1969, et se lient, surtout dans ce premier livre, qui ne relève pas encore de l'autofiction, à la découverte d'une judéité en négatif, attribuée par les bourreaux : « Vous m'avez mis dessus ce titre : *Juif*. Je n'y ai rien compris, de l'art abstrait, du non-figuratif. Un casse-tête ». ⁴⁸ Cette judéité liée à la persécution laisse une marque profonde dans le juif athée qu'est Doubrovsky, comme il le souligne dans la préface au livre de Patrick Saveau :

⁴⁴ Claude Burgelin, « Pour l'autofiction », cit., p. 15.

⁴⁵ Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, p. 188. Le livre contient dans une annexe un entretien de l'auteur avec Serge Doubrovsky.

⁴⁶ Patrick Saveau, *Serge Doubrovsky ou l'écriture d'une survie*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2011, p. 17.

⁴⁷ Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, cit., p. 27.

⁴⁸ Serge Doubrovsky, *La Dispersion*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015, avec une préface inédite de Laurent Douzou [Mercure de France, 1969], p. 240.

Depuis les décrets du *Journal officiel* de Vichy en octobre 40 jusqu'à la dernière déportation de Drancy vers Auschwitz en juillet 44, lettres rouges sur ma carte d'identité, noires sur mon insigne jaune, JUIF, on a voulu, par ce stigmat, me vouer chaque jour à la rafle et à la mort. Et bien, oui, JUIF je suis, et fier de l'être. J'appartiens à cette lignée, poursuivie et persécutée à travers deux mille ans d'histoire.⁴⁹

Ensuite, si dans *Fils* la question de la judéité est apparemment moins centrale, les traces d'un travail sur une mémoire de la Shoah sont bien présentes :

Serai le dernier survivant de la Seconde Guerre mondiale. Jamais faite. Ancien combattant imaginaire. Décoré à l'ordre de l'Étoile Jaune. Ultime témoin. De ce que j'aurai 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. Si on feuillette encore mes livres. En l'an 2000. S'ouvriront au même endroit. Je commence à la page 40. Mon histoire débute là, finit là.⁵⁰

Nous retrouvons dans ces lignes les propos d'Henri Raczymow sur la « mémoire trouée ». Serge Doubrovsky est un témoin de ce qu'il n'a pas vu, se sent dépositaire de la mémoire des camps, même s'il n'y a pas été. Ce statut de témoin paradoxal le marque pour toujours et marque aussi son écriture, comme il ne cesse de le répéter à longueur d'entretiens, y compris dans celui avec Isabelle Grell pour la parution de *Le Monstre*, l'avant-texte de *Fils* :

Mon histoire se passait de 40 à 45. *C'est mon histoire*. Elle traverse forcément mon livre ; elle y est essentielle à mon projet. Mon écriture est l'écriture d'une survie. Cela ne m'a jamais abandonné. [...] À travers moi et mon histoire je parlais de ce que Perec appelait « l'Histoire avec sa grande Hache ».⁵¹

La référence à Perec situe le discours doubrovskien dans la lignée des écritures de l'après-Shoah.

⁴⁹ Patrick Saveau, *Serge Doubrovsky ou l'écriture d'une survie*, cit., p. 10.

⁵⁰ Serge Doubrovsky, *Fils*, cit., p. 348-349.

⁵¹ « *Le Monstre*. Entretien de Serge Doubrovsky et d'Isabelle Grell (décembre 2013), dans Serge Doubrovsky, *Le Monstre*, Paris, Grasset, 2014, p. 15-25, p. 20. Cf. aussi parmi les entretiens plus récents sur la judéité de Doubrovsky et l'importance de la période de la guerre dans sa vie Nurit Levy, « Serge Doubrovsky et la "question juive" », entretien du 24 octobre 2013, dans Maxime Decout et Nelly Wolf (dir.), *Dossier : écrivains juifs de langue française*, cit., p. 83-100.

De quelle façon la forme de l'autofiction serait-elle une conséquence de cette expérience historique de Doubrovsky et de son appartenance à la génération d'après ? En premier lieu l'autofiction pourrait être la forme littéraire dans laquelle se déclinerait le témoignage chez un survivant qui n'a pas vécu l'expérience directe de la Shoah. L'autofiction serait ainsi un témoignage paradoxal, ou, peut-être, un témoignage ayant pris conscience de son impossibilité à dire la vérité. L'autobiographie doit toujours pactiser avec la fiction, d'autant plus quand son devoir est celui de rendre présente une mémoire absente. C'est ce que suggère Doubrovsky dans un entretien : « Disons que c'est une variante « post-moderne » de l'autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire ». ⁵²

De plus, l'autofiction serait une forme littéraire apte à accueillir les questionnements des générations d'après parce que, tout en proposant une vision déstructurée du sujet, elle lui redonne quand même une consistance, qui lui avait été niée par le génocide, et une place dans le panorama littéraire. Si le sujet post-génocidaire ne peut plus se dire sur le registre de la certitude ou de la plénitude identitaire, il peut cependant trouver des formes hybrides pour se reconfigurer. L'autofiction se poserait ainsi comme une forme de résistance au vide identitaire, dont, en même temps, elle porterait les marques. C'est la thèse soutenue par Marc Weitzmann, qui répond ainsi aux reproches de narcissisme faits aux auteurs d'autofictions :

On pourrait [...] se demander dans quelle mesure, loin d'être une assomption de l'ego [...], l'autofiction ne fut pas au XX^e siècle une bouée à laquelle on se raccrochait du fait d'un effondrement narcissique : c'est parce qu'il y a eu menace de dévastation radicale du sujet [...] qu'il y a eu recours à cette monstruosité hybride qu'est l'autofiction, laquelle, loin d'être un repli sur soi, fut bel et bien un combat indissociable de l'histoire d'un siècle qui fut le premier à se donner pour but explicite [...] l'abolition définitive de la liberté individuelle. ⁵³

L'autofiction redonnerait ainsi au sujet une place dans la littérature et dans l'Histoire. L'écriture de soi aurait aussi, selon Claude Burgelin, un rôle éthique, celui de remettre en question l'Histoire par la mise en question du sujet : « Quand l'écriture de soi se confronte à ce qu'impose l'Histoire (comme fait, comme méthode, comme récit), elle devient alors moins

⁵² Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, cit., p. 212.

⁵³ Marc Weitzmann, « L'Hypothèse de soi », cit., p. 49.

quête troublée ou impudique de Narcisse – ce dont on l'accuse si souvent, si hâtivement, qu'œuvre de moraliste ». ⁵⁴

L'autofiction se fait donc le lieu de reconfiguration du sujet post-génocidaire. L'étymologie du mot le fait entendre, dans sa double composition : l'autofiction serait la fiction de l'auto, c'est-à-dire une forme de création de soi, si l'on entend fiction comme *fictio*, substantif dérivé du verbe *finco*, dont le premier sens est « façonner », « créer », « donner une forme ». Pour cela, l'autofiction ne peut qu'être la forme d'élection pour des écrivains dont la judéité relève presque toujours d'un passé à demi effacé, d'une transmission déficitaire, si ce n'est d'un manque et d'une absence : elle leur permet en effet de donner une forme à leur judéité par l'écriture, de rendre présente une identité absente. Écrire sur soi, sur sa propre histoire et sur l'Histoire, serait d'une certaine façon un moyen de se réapproprier la judéité, de redevenir Juif, comme l'affirme l'historien Pierre Vidal-Naquet dans la préface à la première édition de son ouvrage *Les Juifs, la mémoire, le présent* : « Assez paradoxalement, je dirais volontiers que c'est moins parce que je suis Juif que j'ai écrit ces pages que l'inverse : c'est en écrivant ce livre, et quelques autres travaux, que je suis devenu Juif, Juif de volonté si l'on veut, ou Juif de réflexion ». ⁵⁵ La judéité semble ici le résultat d'un auto-engendrement.

Cependant, comme le fait remarquer toujours Marc Weitzmann, l'étymologie latine de fiction ne suggère pas seulement l'idée de façonner, mais aussi celle de « feindre » (d'où la signification que nous attribuons habituellement au mot français) et de « supposer ». ⁵⁶ L'autofiction est donc une forme hybride, indécidable, entre fiction et vérité, une hypothèse sur soi-même sans cesse renouvelable, parcourue par des failles fondatrices. Elle constitue aussi pour ces raisons une forme narrative apte à accueillir les questionnements de nombreux écrivains juifs de l'après-guerre dont l'identité est elle-même double, indécidable, dans un entre-deux perpétuel.

La symbolique de la cassure est par exemple très présente dans *Fils* de Doubrovsky et souvent reliée à l'image de la circoncision, qui revient à plusieurs reprises dans le texte. L'auteur semble confondre cette marque de son origine juive avec une marque imposée par les nazis, celle de l'étoile jaune : « 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 ». ⁵⁷ La judéité surgit ici, dans un tourbillon de jeux de

⁵⁴ Claude Burgelin, « Écriture de soi, écriture de l'Histoire : esquisses autour d'un conflit », dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Paris, In press, 1997, p. 97-106, p. 105-106.

⁵⁵ Pierre Vidal-Naquet, *Les Juifs, la mémoire, le présent*, Paris, Librairie François Maspero, 1981, p. 11-12.

⁵⁶ Marc Weitzmann, « L'Hypothèse de soi », cit., p. 49 : « Le terme essentiel ici n'est pas « auto » mais « fiction », entendu en son sens latin. *Fictio* c'est « façonner », [...] mais c'est aussi « feindre » et surtout « supposer ».

⁵⁷ Serge Doubrovsky, *Fils*, cit., p. 324.

mots, comme une identité en négatif, attribuée par l'extérieur avec l'étoile jaune. La circoncision constitue elle aussi un danger, parce qu'elle est un signal de la judéité, qui devait être cachée : « Failli me coûter la vie. Manque de peau, au gland. Manque de pot, au camp. Réchappé de justesse ».⁵⁸

Signe de l'alliance du peuple juif avec Dieu, chez Doubrovsky la circoncision se fait symbole originaire d'une identité et d'une vie coupée en deux. Il est juif et français, mais pendant l'Occupation le « et » ne va pas de soi. Il est français, mais enseigne aux États-Unis. Il a un double prénom, Julien-Serge. La judéité serait donc l'avatar principal de toute forme d'entre-deux. Origine imprimée dans la chair, elle n'est qu'une marque négative et finit par signaler une identité qui n'est plus ni religieuse ni culturelle pour Doubrovsky. Paradoxalement, il ne parle même pas sa langue maternelle, le yiddish, la langue dans laquelle sa mère lui adressait des mots de tendresse :

Ma mère ne m'appelait pas « mon chéri », « mon amour », elle me disait : *schatzele, goldike, poupele*. Je ne parle pas le yiddish mais c'est ma langue, dans laquelle paradoxalement je ne peux pas me nommer. Ce rapport à la judéité prise comme la fidélité à une certaine civilisation historique, sans du tout en épouser les croyances et les habitudes de vie (il n'y a pas de *shabbat* pour moi), est profond. Je suis Juif. Là vous trouvez de nouveau cette séparation récurrente dans tous les autres aspects de ma vie. Et je ne suis pas un « juif imaginaire » selon la belle expression de Finkielkraut, parce que j'ai quand même porté l'étoile jaune pendant deux ans et j'ai dû me cacher pendant un an. J'ai failli mourir d'être Juif.⁵⁹

Doubrovsky souligne ici son rapport profond à ses origines et, en même temps, la nature trouble de ce rapport, qui aurait pu lui coûter la vie et qui le définit sans définir ses pratiques quotidiennes. Dans son caractère double et dans ses contradictions, la judéité symbolise toute forme de cassure pour Doubrovsky. En ce sens, elle pourrait être à la base même de son invention lexicale, de la forme littéraire hybride de l'autofiction.

L'on retrouve chez le philosophe Jacques Derrida des jeux de mots semblables, le même rapport à la circoncision comme signe, matrice originaire, mais aussi cassure traumatique et une vision de la judéité comme marque en creux qui le définit paradoxalement, dans l'absence d'une langue, d'une religion, de pratiques juives. Dans *Circonfession*, il écrit : « *la circoncision reste le fil qui me fait ici écrire, même si ce qui y tient ne tient qu'à un fil et menace de se*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁹ Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, cit., p. 196-197, italiques dans le texte.

perdre ». ⁶⁰ Juif sans judaïsme, Derrida demeure lié par un fil à ses origines qui semblent marquer profondément son écriture philosophico/littéraire : ne parlant pas non plus sa langue maternelle, il lui faut réinventer la langue française et la plier à ses exigences de quête d'un sens caché ou nouveau. ⁶¹ C'est une écriture parcourue par une mouvance autobiographique, ou, pour mieux dire, otobiographique ⁶² : son œuvre serait un « opus autobiothanatohétérographique » ⁶³ ininterrompu.

3. L'autofiction : une forme d'écriture juive ?

Chez de nombreux autres écrivains des générations après la Shoah, l'analogie entre des formes hybrides d'écriture de soi et la judéité est frappante. ⁶⁴ Nous avons déjà signalé le cas de Perec, mais nous pourrions mentionner également Raymond Federman. Il élabore une théorie et une pratique littéraire qui est très semblable à celle de l'autofiction doubrovskienne : la « surfiction ». Spécialiste, en tant qu'universitaire, des avant-gardes, il propose l'idée d'une littérature qui représenterait la réalité en la fictionnalisant de manière expérimentale : « Tout comme les surréalistes appelaient SURREALITE l'expérience humaine qui fonctionne au niveau de l'inconscient, j'appelle SURFICTION l'activité créatrice qui révèle le côté fictif de la vie ». ⁶⁵

⁶⁰ Jacques Derrida, *Circonfession*, 38, dans Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, « Les contemporains », 1991, p. 188, italiques dans le texte.

⁶¹ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 14-15, italiques dans le texte : « c'est au bord du français, uniquement, ni en lui ni hors de lui, sur la ligne introuvable de sa côte que, depuis toujours, à demeure, je me demande si on peut aimer, jouir, prier, crever de douleur ou crever tout court dans une autre langue [...]. Mais avant tout et de surcroît, voici le double tranchant d'une lame aiguë que je voulais te confier presque sans mot dire, je souffre et je jouis de ceci que je te dis dans notre langue dite commune : "Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne" ».

⁶² Cf. Id., *Otobiographies*, Paris, Galilée, 2005.

⁶³ Id., *Circonfession*, cit., 40, p. 198.

⁶⁴ Aurélia Kalisky souligne cette analogie chez les enfants survivants, tels Doubrovsky et Perec, ainsi que dans d'autres domaines linguistico-littéraires, en avançant l'« hypothèse de l'existence d'une poétique de l'enfance traquée non seulement au-delà du strict critère autobiographique, mais en tant que poétique conditionnée par le tremblement des pactes autobiographique et testimonial, voire par leur dépassement », cf. Aurélia Kalisky, « Quand tremblent les pactes. Poétique(s) de l'enfance traquée », *L'enfant terrible de la littérature. Autobiographies d'enfants cachés*, études recueillies par Adolphe Nysenholc, Didier Devillez Éditeur, Institut d'Études du Judaïsme, Bruxelles, 2011, p. 233-309, p. 286. Toujours dans le domaine de la littérature comparée, dans une perspective plus générale, Catherine Coquio remarque que le brouillage générique est consubstantiel à tout récit testimonial et qu'il s'opère dans tous les récits sur les génocides (Shoah, Rwanda, Arménie, etc.) : « L'extrême négativité du vécu et la complexité de l'entreprise d'identification à laquelle il donne lieu font utiliser certains procédés modernistes, comme l'intégration de documents ou de fragments de témoignage dans un texte fictionnel [...], ou le mélange ironique de documents apocryphes et authentiques », cf. *La littérature en suspens*, cit., p. 195-196.

⁶⁵ Raymond Federman, *Surfiction*, Marseille, Le Mot et le reste, 2006, p. 10-11, majuscules dans le texte.

Si au niveau théorique la définition du concept demeure très ouverte et un peu floue, ses racines biographiques et historiques s'avèrent bien plus claires. Federman propose en effet une analyse de sa propre œuvre littéraire où il affirme, en utilisant la troisième personne :

L'aspect fondamental, le thème central de sa fiction, c'est l'ABSENCE. [...] Oui, ce qu'il faut capter dans la fiction de Federman, c'est ce qui manque, ce qui a été occulté délibérément ou inconsciemment. Non pas parce que ce qui manque ne pourrait être dit ni raconté (ainsi l'impossibilité de dire l'Holocauste qui informe la vie et l'œuvre de Federman et à laquelle il se réfère dans un de ses romans comme à l'impardonnable énormité du XX^e siècle), mais parce qu'il écrit avant tout pour démontrer l'impossibilité et la nécessité de l'acte d'écriture à l'ère postmoderne/post-holocauste. Il semble suggérer qu'on ne peut écrire dans le contexte moral, social, psychologique actuel qu'à condition de mentir (c'est-à-dire combler les trous), car si on ne peut mentir (comblé les trous), on est voué à la mort (en tant qu'écrivain).⁶⁶

Federman, dont la famille a été déportée et exterminée, avait été caché par sa mère dans un débarras sur le palier et a ainsi pu survivre au génocide. Cette histoire fondatrice marque pour toujours son écriture, qui essaie justement de dire l'absence et le vide que la Shoah a laissé dans la vie de l'auteur. La seule façon de dire la Shoah pour un survivant qui, cependant, n'a pas fait l'expérience des camps, serait de la raconter en partie par la fiction, de mentir, d'une certaine façon, de combler les trous d'un récit qui est constitutivement morcelé.

L'autofiction, dans son mélange de quête et de reconfiguration identitaire, d'entreprise mémorielle et de création fictionnelle, ne serait donc au final que la forme la plus apte à accueillir les interrogations des générations d'après. Mais s'agirait-il d'une véritable forme d'écriture juive ? C'est la question que se pose Régine Robin, romancière juive de la génération 1.5 qui a elle aussi eu recours à l'autofiction dans ses œuvres littéraires.⁶⁷ Dans son ouvrage consacré aux pratiques de brouillage narratif entre autobiographie et fiction, Robin remarque que la majorité des écrivains concernés par son étude sont des écrivains juifs et souligne le fait que « dans les tissages noués autour de l'identité narrative, en effet, il y a quelque chose qui touche à l'identité juive, à cette judéité qui habite et vient hanter la plupart des auteurs de [s]on ouvrage ». ⁶⁸

Comme nous l'avons déjà souligné, l'autofiction en tant que forme d'écriture qui fait de l'entre-deux et de l'indécidable ses éléments constitutifs, est proche des dynamiques qui

⁶⁶ *Ibid.*, p. 120-121.

⁶⁷ Cf. sur Régine Robin en tant qu'auteur d'autofictions Elizabeth Molkou, *Identités juives et autofiction*, cit., p. 175-196.

⁶⁸ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture*, cit., p. 29.

meuvent la judéité contemporaine et la mémoire post-génocidaire. Cependant, il faut se garder d'essentialiser ce rapport entre judéité et autofiction, qui reste ouverte à toute tentative d'expérimentation, comme le montre Robin en revenant sur le problème :

Que les principaux auteurs retenus dans mon corpus soient juifs et inscrivent avec plus ou moins d'insistance leur sentiment d'appartenance à la judéité ne me paraît pas fondamental. Quelque chose tire l'autobiographie contemporaine vers l'autofiction, d'Alain Robbe-Grillet à Nathalie Sarraute, de Roland Barthes à Annie Ernaux, de Patrick Modiano à Henry Roth [...]. L'identité juive 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...⁶⁹

La judéité vient donc « poser et renforcer » une problématique identitaire qui est le point nodal de beaucoup d'écritures contemporaines. C'est comme si, autour du noyau sensible de la judéité, dans un siècle marqué par la Shoah, se catalysaient de nouvelles formes de récit, dont les enjeux liés à l'errance et à l'instabilité identitaire seraient partagés par un large nombre d'écrivains.

Jacques Lecarme remarque lui aussi la présence d'un vaste nombre d'écrivains juifs parmi les auteurs d'autofiction, tant en France qu'aux États-Unis :

J'ai mis longtemps à m'aviser que la plupart de ces autofictions venaient de l'horizon juif, français et new-yorkais, mais aussi maghrébin. Je n'y ai pas attaché d'importance, parce que dans ma génération et dans mon milieu on m'a appris à considérer comme obscène ou indécente la question de savoir si un être humain était juif ou non, croyant ou libre penseur, catholique ou protestant.⁷⁰

Lecarme cependant ne développe pas ce constat et se limite à une analyse de l'usage de la forme autofictionnelle chez certains écrivains, tels Patrick Modiano et Marc Weitzmann, sur laquelle nous reviendrons. Lecarme semble ne pas vouloir s'aventurer à théoriser un rapport entre judéité et autofiction : « Si l'autofiction a assurément un lien avec la problématique d'une identité juive (en particulier dans sa branche new-yorkaise), il n'est pas dans nos compétences de définir la nature d'un lien, qui est peut-être une simple concomitance ».⁷¹

⁶⁹ *Ibid.*, p. 30. Il faut remarquer, dans ce long passage où Robin s'attache à vouloir montrer l'ouverture de la forme autofictionnelle, que beaucoup des écrivains cités ont toutefois des origines juives.

⁷⁰ Jacques Lecarme, « Autobiographie/Roman/Aufiction », dans Christoph Miething (dir.), *Zeitgenössische Jüdische Autobiographie*, p. 35-42, p. 37.

⁷¹ *Ibid.*, p. 38.

Nous avons essayé de montrer comment le lien entre judéité et autofiction ne relève pas d'une simple concomitance. En premier lieu, c'est un écrivain juif, marqué du sceau de la Shoah, témoin paradoxal, qui a inventé le mot. Certes, il n'a pas inventé la chose :⁷² si on arrive à repenser le concept en l'élargissant, comme l'a fait Vincent Colonna, pour y faire rentrer toute tentative de « fictionnalisation de soi » en littérature,⁷³ on touche à un très vaste ensemble d'ouvrages.

De plus, la forme autofictionnelle a connu une vaste fortune et plusieurs détournements après l'invention doubrovskienne du mot, comme le souligne par exemple Elizabeth Molkou : « si la paternité du terme lui revient indiscutablement, force est de reconnaître que l'autofiction a depuis connu un destin qui lui a complètement échappé pour emprunter des chemins multiples et contradictoires ».⁷⁴ Au cours des dernières décennies, la multiplication d'œuvres autofictionnelles, dont la qualité n'est pas toujours homogène, a contribué à rendre encore plus floue la portée théorique du concept doubrovskien, qui semble ainsi englober tout élément autobiographique dans un contexte romanesque : comme l'affirme Dominique Viart, « bien des tenants actuels de l'autofiction n'ont retenu de la démarche de Doubrovsky que la formule “mon roman, c'est ma vie” ».⁷⁵

Il est tout de même indiscutable que dans cette forme d'autobiographie hybride, trouée, aux multiples déclinaisons, se sont exprimés de nombreux écrivains juifs de la génération d'après. Ils semblent y trouver un moyen de mettre en scène leur quête identitaire que les écritures formalistes ne pouvaient accueillir. Ils peuvent y dire l'horreur du génocide, qu'ils n'ont pas vécu directement mais dont ils éprouvent les retentissements : la fiction leur permet de combler les trous d'un récit aux nuances autobiographiques, un récit impossible à dire mais qui doit être dit. L'autofiction semble surgir justement, chez Doubrovsky, mais aussi, dans une forme différente, chez Perec, comme une réponse à cette aporie constitutive de tout récit sur les camps. C'est ce que remarque encore Dominique Viart : « il est important de souligner que c'est justement de cette difficulté qu'émerge la notion d'“autofiction”, avant de s'étendre à tout récit de soi ».⁷⁶ De façon similaire, Isabelle Enderlein affirme : « Par le télescopage qu'elle permet entre l'échappatoire fictionnelle et le besoin de la narration sur soi, l'autofiction

⁷² Alex Hugues, « Entretien avec Serge Doubrovsky, à l'occasion de la parution de *Laissé pour conte* en janvier 1999 », *French studies*, 2 mai 2003.

⁷³ Cf. Vincent Colonna, *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, thèse soutenue à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) sous la direction de Gérard Genette, 1989, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>.

⁷⁴ Elizabeth Molkou, *Identités juives et autofiction*, cit., p. 26.

⁷⁵ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, cit., p. 33.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 185.

constituerait une réponse potentielle à l'insupportable dilemme que rencontrent les survivants des camps et exprimé par Elie Wiesel, "se taire est interdit, parler est impossible" ». ⁷⁷

Cependant, l'autofiction ne serait pas une forme d'écriture juive : elle est une forme tellement ouverte, mobile et difficile à définir qu'elle se prête à toutes les expérimentations. S'il est dangereux d'essentialiser l'identité juive, s'il est difficile de définir l'autofiction, il est impossible de poser, entre ces deux éléments, un lien constitutif. Pour trouver des exemples d'écritures à l'intérieur desquelles la judéité agit avec des spécificités formelles qui les définissent de façon originale, il faut se tourner vers les esthétiques d'un nombre restreint d'écrivains qui entreprennent une recherche littéraire personnelle et singulière. Ce sont les cas d'Edmond Jabès, de Claude Vigée et de Georges Perec.

Nous pourrions en effet retrouver dans le travail de Perec sur le signe alphabétique la trace d'un travail cabalistique sur la langue française, à partir du lipogramme de *La Disparition*, en passant par la lettre *gimel* de l'alphabet hébreu, au chapitre IV de *W ou le souvenir d'enfance*, ⁷⁸ et par les signes W et X au chapitre XV, ⁷⁹ pour arriver à la figure du Golem évoquée dans *Ellis Island*.⁸⁰ Le « e » absent dans *La Disparition* se retrouve dans la dédicace de *W*, « pour E », c'est-à-dire « eux », les disparus : le travail oulipien du roman de 1969 peut être ainsi lu à la lumière de l'Histoire. C'est aussi le « e » de la « mère », cette mère morte dans les camps, et c'est aussi le « e » de la translittération « Emeth » du mot hébreu signifiant « vérité », marqué sur le front du Golem, comme le souligne Maxime Decout.⁸¹ Dans ces résonances sémantiques de la lettre et du mot, Perec semble se rapprocher, par l'écriture, de sa judéité perdue. Il semble pouvoir plier la forme du texte pour dire en creux le vide de ses origines.

Claude Vigée essaie de trouver une forme littéraire qui soit, en elle-même, l'expression de la judéité : c'est le *judan*. Il s'agit d'une alternance entre poème, roman, journal, essai, le tout entremêlé de manière presque indiscernable. Le *judan* devrait réintégrer, dans son caractère hybride, le texte de la tradition juive, la Torah. Il s'oppose ainsi au roman, qui, selon Vigée, ne

⁷⁷ Isabelle Enderlein, *Visages de l'homme – Territoires de la judéité*, cit., p. 109.

⁷⁸ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, cit., p. 26-28.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 110 : « le V dédoublé constitue la figure de base et dont les enchevêtrements multiples tracent les symboles majeurs de l'histoire de mon enfance : deux V accolés par leurs pointes dessinent un X ». Si le W fait allusion à l'entrecroisement entre le V de la rue Vilin et le V de Villard-de-Lans, la rue de l'enfance et le lieu où Perec a été caché pendant la guerre, mais aussi à l'allégorie concentrationnaire de l'île de W, le X est le symbole de l'anéantissement dont surgissent ensuite la croix gammée, etc. Sur ce passage célèbre du texte perezquien cf. par exemple Annelies Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow*, cit., p. 230-233, le paragraphe « Le X et le W. Noms de pays : le nom ».

⁸⁰ Georges Perec, *Ellis Island*, cit., p. 49 : « Dans la légende du Golem, il est raconté qu'il suffit d'écrire un mot, *Emeth*, sur le front de la statue d'argile pour qu'elle s'anime et vous obéisse, et d'en effacer une lettre, la première, pour qu'elle retombe en poussière ». Le mot *Emeth* signifie en effet « vérité », alors que le mot « *Meth* » signifie « il est mort ».

⁸¹ Cf. Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 238. Voir également notre chapitre sur le nom propre. Sur les multiples significations de la figure du Golem et sur ses résonances littéraires voir aussi Régine Robin, *Le Golem de l'écriture*, cit., p. 39 sq.

serait qu'une « structure occidentale participant du projet de maîtrise du temps et de l'espace circulaire, caractéristique de l'esprit technique d'Athènes et du légalisme de Rome ». ⁸² Encore une fois, ce sont de raisons autobiographiques qui poussent Vigée vers cette forme d'écriture trouée et morcelée, comme l'affirme Monique Jutrin :

En fait la conception de *judan* comme structure fondamentale de ses livres s'est imposée à lui durant son exil aux États-Unis pendant la guerre. Il ne pouvait continuer à écrire en s'inscrivant dans les catégories littéraires existantes, en usant des genres traditionnels, alors que l'expérience qu'il venait de vivre avait bouleversé sa vie et sa vision du monde. ⁸³

L'expérience bouleversante de la Deuxième Guerre Mondiale pousse Vigée vers la redécouverte de sa judéité. Non seulement il étudie l'hébreu et il déménage en Israël, mais il formule une véritable poétique juive, qui donne lieu à une littérature « de l'ouverture à la promesse de l'à-venir » : ⁸⁴ « être juif / ou poète / c'est tout un », il affirme en effet dans *Délivrance du souffle*. ⁸⁵

Jabès essaie également de réintégrer la tradition biblique dans son texte. C'est ce que fait aussi Albert Cohen, sans aboutir à une forme qui s'éloigne du romanesque classique, alors que dans *Le Livre des questions*, l'entreprise de Jabès est justement celle de faire coïncider judéité et écriture. Cette entreprise plonge ses racines, comme dans le cas de Vigée, dans l'autobiographie : l'exil de l'Égypte en 1957 marque profondément Jabès. Son écriture devient ainsi une écriture de l'exil, du désert, de l'errance, de la souffrance :

sais-je, dans mon exil, ce qui m'a poussé en arrière, à travers les larmes et le temps, jusqu'aux sources du désert où se sont risqués mes ancêtres ? Rien, apparemment, au seuil de la page ouverte, que cette blessure retrouvée d'une race issue du livre dont l'ordre et le désordre sont chemins de souffrance ; rien que cette douleur dont le passé et la continuité se confondent avec ceux de l'écriture. ⁸⁶

⁸² Claude Vigée, *L'Extase et l'errance*, Paris, Grasset, 1982, p. 32.

⁸³ Monique Jutrin, « Juifs poètes de langue française : affirmation d'une identité », dans *Les Intellectuels français et Israël*, cit., p. 57-64, p. 63.

⁸⁴ Claude Vigée, « Le poète juif combat l'obsession du définitif », dans dossier *Les juifs et la littérature*, *Le Magazine littéraire*, cit., p. 68-71, p. 70. Dans l'allusion à l'« à-venir » nous retrouvons la pensée du messianisme de Jacques Derrida.

⁸⁵ Id., *Délivrance du souffle* (1977), dans *Mon heure sur la terre. Poésies (1936-2008)*, Paris, Galaade, 2008, p. 479.

⁸⁶ Edmond Jabès, *Le Livre des questions*, cit., p. 29-30. Nous retrouvons dans cette phrase un usage du mot « race » qui ne relève pas d'un discours antisémite.

Jabès redécouvre le rapport du Juif au Livre et essaie de le mettre en scène par son écriture, une écriture fragmentaire dans laquelle la poésie se mêle à la réflexion, dans laquelle les voix se multiplient comme dans les textes rabbiniques. L'écriture est ainsi indissociable de la judéité, comme l'affirme Yukel dans *Le Livre des questions* : « Je vous ai parlé de la difficulté d'être Juif, qui se confond avec la difficulté d'écrire ; car le judaïsme et l'écriture ne sont qu'une même attente, un même espoir, une même usure ».⁸⁷

L'écriture juive semble ainsi ne pas exister dans une seule forme, mais plutôt se manifester dans les entreprises singulières de certains auteurs et se lier toujours à des instances biographiques individuelles. Même chez des auteurs contemporains tels Camille de Toledo ou, dans un autre contexte linguistique, Daniel Mendelsohn, nous assistons à des tentatives formelles de reproduire les textes de la tradition religieuse juive. En particulier, dans *Vies potentielles*, le texte principal alterne avec des « Exégèses » comme dans le *midrash*, et avec des « Genèses » en prose poétique écrites en italiques ;⁸⁸ dans *Les Disparus*, le récit de l'auteur s'entremêle avec des courts textes en italiques qui le relient aux différentes *parashot*.⁸⁹ Cependant ces recherches stylistiques et structurelles ne se présentent pas comme une poésie juive, ou dans une moindre mesure. Elles demeurent donc principalement liées à des recherches individuelles.⁹⁰

L'on peut certes retrouver, autour des années 1960, une coïncidence entre judéité et écriture dans la pensée de Derrida, qui consacre justement un chapitre de *L'Écriture et la différence* à Edmond Jabès, ainsi que dans celle de Levinas, Lyotard et Blanchot. Cependant, le risque de systématiser au niveau théorique ce lien entre le Juif et l'écrivain est celui de perdre les nuances de recherches littéraires qui demeurent souvent strictement personnelles.⁹¹ Un fil subtil réunit peut-être sur le plan formel ces écritures de la judéité, de Perec à Jabès, de Modiano à Doubrovsky, à savoir le refus d'une forme classique et le choix de l'hybride et du fragmentaire. Toutefois, ces choix expressifs concernent un nombre considérable d'auteurs de

⁸⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁸⁸ Camille de Toledo, *Vies potentielles*, Paris, Seuil, « Points », 2014 [« La Librairie du XXI^e siècle », 2011].

⁸⁹ Daniel Mendelsohn, *Les Disparus*, Paris, J'ai lu, 2010 [2006 ; Flammarion, 2007].

⁹⁰ C'est le cas des essais de Camille de Toledo. Par exemple, la judéité est au centre des réflexions menées dans *Le Hêtre et le bouleau* (Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2009). L'auteur propose de dépasser la destruction qui a caractérisé le XX^e siècle sans cependant l'oublier, en repensant l'Europe à la lumière du multilinguisme et du multiculturalisme. Si cet essai semble se poser de façon programmatique, le lien entre les projets littéraires de l'auteur et sa propre judéité est moins dû à une dimension communautaire qu'une poésie individuelle qui dérive de son histoire d'orphelin et d'héritier de siècles de souffrance. Sur l'entreprise autobiographique de Camille de Toledo cf. Claude Burgelin, « Les Orphelins ne pleurent pas / Le soir, ils creusent », dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écritures de soi, Écritures des limites*, Paris, Hermann, 2014, p. 231-244.

⁹¹ Voir sur ces questions le chapitre 5 de l'ouvrage de Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 207-246. Il affirme en conclusion : « il n'est [...] pas question de nier l'impact décisif de la judéité dans la conception de l'écriture après-guerre, mais il s'agit aussi d'être attentifs aux excès qui voudraient affirmer une coalescence complète entre judéité et écriture » (p. 244).

l'après-guerre. Comme l'affirme Maxime Decout, même chez les auteurs juifs « il serait excessif de dire que c'est la judéité qui, en elle seule, commande cette écriture du fragment. Plus vraisemblablement la judéité confirme cette écriture, lui fait écho, lui donne consistance ».⁹²

Nous pouvons raisonner de manière analogue sur le rapport entre judéité et autofiction. Chez Doubrovsky, l'autofiction en tant que recherche formelle individuelle et personnelle est liée à la quête d'une judéité déficitaire que l'écriture hybride dit dans son morcellement constitutif. Cependant, si on sort de l'entreprise doubrovskienne et de ses spécificités, l'autofiction se prête à de multiples déclinaisons littéraires qui ont souvent peu à voir avec une recherche de la judéité : l'autofiction demeure une forme ouverte et changeante.

Nous avançons néanmoins l'hypothèse que, chez les auteurs juifs, la forme autofictionnelle entre en résonance avec des interrogations identitaires qui en amplifient le caractère hybride et indécidable, et vice-versa, dans un échange porteur d'enjeux multiples. Nous nous proposons d'analyser, dans les chapitres suivants, des exemples de ces entreprises littéraires qui font résonner la forme autofictionnelle par une quête de la judéité toujours singulière. Si chez Doubrovsky l'identité juive semble fonder l'invention de l'autofiction, et qu'en même temps l'autofiction semble reconfigurer cette identité, chez d'autres auteurs les rapports entre les deux éléments peuvent se poser de manière différente et être spécifiquement liés à leur propre esthétique.

En premier lieu, nous montrerons comment le dispositif autofictionnel entre en jeu dans *Livret de famille* de Patrick Modiano, de manière significative en 1977, soit l'année de la parution de *Fils*. Ensuite, nous analyserons *Un pedigree* (2005), l'autobiographie tardive de l'auteur, pour montrer les évolutions de son auto-perception en tant que Juif. Puis, l'analyse de *Chaos* de Marc Weitzmann, publié vingt ans après *Fils*, nous permettra d'aborder les mutations contemporaines de l'autofiction. Sur cette forme littéraire, dans la mesure où elle mêle la fiction à la vérité autobiographique, pèsent désormais les risques du négationnisme : en conflit avec son cousin Doubrovsky, Weitzmann s'empare de l'autofiction en la détournant. Il joue constamment sur le dédoublement et la substitution, pour montrer la fragilité de toute forme d'identité contemporaine, en insistant en particulier sur les difficultés liées à une judéité hantée par une mémoire du passé dont il semble cependant impossible d'hériter.

Il s'agira donc de montrer, à partir de ces cas spécifiques, comment l'autofiction permet de reconfigurer les rapports entre biographique et judéité à l'âge contemporain. Cette forme

⁹² *Ibid.*, p. 233.

hybride permet d'accueillir l'héritage du génocide et, en même temps, de nouvelles interrogations identitaires, répondant à des enjeux biographiques et historiques.

Chapitre 7. Avatars changeants de l'autojudéographie chez Patrick Modiano et Marc Weitzmann.

1. *Livret de famille*, 1977 : le temps de l'autofiction et l'écriture d'une judéité déficitaire

Livret de famille est un texte emblématique des rapports entre dimension historique, dimension autobiographique et judéité au tournant des années 1970-1980. Publié la même année que *Fils* de Doubrovsky, il témoigne de la tentative personnelle de Modiano de s'approprier la forme de l'autofiction. Il s'agit en effet du premier livre de l'auteur qui ne soit pas doté, dans sa première édition, en 1977, d'étiquette générique. Sur la couverture de l'édition « blanche », *La Place de l'étoile*, *La Ronde de nuit* et *Villa Triste* affichaient le mot « roman », et *Les Boulevards de ceinture* celui de « récit ». ¹ De plus, comme l'a montré Johnnie Gratton, les paratextes de *Livret de famille* contribuent à donner l'impression d'un récit à la forme indécidable. ² Modiano « fait éclater » le modèle administratif du livret en mêlant à l'« autobiographie la plus précise » des « souvenirs imaginaires » ³ qui, cependant, ont « un caractère de vérité quelquefois plus convaincante que la réalité », selon les précisions assez contradictoires ajoutées dans l'édition « Folio » de 1981. ⁴ La quatrième de couverture de cette deuxième édition revient sur le modèle du livret et associe l'auteur à « son père », à « sa mère » et à « son propre foyer », ⁵ et met ainsi en évidence la dimension autobiographique du texte.

Si les paratextes finissent par pencher du côté de l'autobiographie, les ambiguïtés restent tout de même nombreuses, à partir du modèle du livret de famille, « contesté par le premier paratexte, à suivre selon le deuxième ». ⁶ D'autant plus que, dès le premier chapitre, le titre du livre est repris, dans une mise en abyme qui ne peut que susciter l'attention du lecteur :

¹ Cette indication générique pousse dès le début le lecteur vers une lecture qui tienne compte des possibles éléments non fictionnels du texte, tout comme la phrase apposée en tête du livre, après la notice biobibliographique concernant l'auteur, dans l'édition Folio de 1978 : « Les personnages et les situations contenus dans ce livre n'ont aucun rapport avec la réalité ». Comme l'affirme Philippe Lejeune, des formules de ce type encouragent ce qu'elles voudraient décourager, c'est-à-dire une lecture qui chercherait du vrai sous la fiction : « Pour le lecteur, le vrai sens du message, c'est son présupposé : « vous allez croire que c'est vrai ». Le sens apparent : « mais vous aurez tort », est exprimé de manière trop tranchée pour qu'on le prenne au sérieux. On en conclut que même si ce n'est pas tout à fait vrai... il y a du vrai », cf. Philippe Lejeune, *Moi aussi*, cit., p. 51.

² Cf. Johnnie Gratton, « *Livret de famille* (1977) : jeux et enjeux du récit incertain », dans Anne-Yvonne Julien (dir.), *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, cit., p. 147-164, qui, entre autres choses, analyse les différences entre les paratextes des deux éditions du livre, l'édition blanche de 1977 et l'édition « Folio » de 1981.

³ Patrick Modiano, *Livret de famille*, Paris, Gallimard, 1977, quatrième de couverture.

⁴ Id., *Livret de famille*, Paris, Gallimard, « Folio », 1981, prière d'insérer, p. 5.

⁵ *Ibid.*, quatrième de couverture.

⁶ Johnnie Gratton, « *Livret de famille* (1977) », p. 151.

Je descendis les escaliers de l'hôpital en feuilletant un petit cahier à couverture de cuir rouge, le : « Livret de Famille ». Ce titre m'inspirait un intérêt respectueux comme celui que j'éprouve pour tous les papiers officiels, diplômes, actes notariés, arbres généalogiques, cadastres, parchemins, pedigrees... [...] On avait laissé en blanc les lignes correspondant à « fils de », pour ne pas entrer dans les méandres de mon état civil. J'ignore en effet où je suis né et quels noms, au juste, portaient mes parents lors de ma naissance.⁷

Le livre de Modiano, intitulé justement « Livret de famille » mérite-t-il également un intérêt respectueux ? Ce livre serait-il un document ? D'un côté, le texte semble nous l'indiquer. De l'autre, il y a un « blanc » concernant la filiation et le livret mentionné dans le passage du texte n'entre pas dans les « méandres de l'état civil » du narrateur, alors que tous les récits de *Livret de famille* ne font que suivre justement ces méandres, avec l'aide de la fiction. Les « j'ignore », chez Modiano, ne sont que les déclencheurs d'une quête paradoxale pour essayer de donner une présence à l'absence, dans un macro-mécanisme rhétorique de prétériorité. Les indications relatives à la réception du texte ne font donc que s'enchevêtrer et se superposer, sans réduire l'ambiguïté du pacte narratif.

Cette ambiguïté, qui, au moins de façon générale, serait constitutive de toute l'œuvre de Modiano, perce souvent dans ses entretiens dans lesquelles il met tour à tour l'accent sur l'inspiration autobiographique de ses textes ou sur leur dimension imaginaire. En voici deux exemples. En 1973, en répondant à Jean-Louis de Rambures qui affirme que, dans les romans de Modiano, il y aurait « une part d'autobiographie indéniable », l'auteur semble se retrancher derrière les pouvoirs de la transposition romanesque :

Oui. Mais elle est entièrement métamorphosée par l'imagination. Présenter les choses telles qu'elles se passent dans la réalité, cela m'a toujours paru peu romanesque. Pour que ça le devienne, il faut déformer, concentrer, aller chercher tous les détails significatifs à travers l'écume de ce qui s'est passé et puis les amplifier de façon démesurée.⁸

Au contraire, en 2001, il semble plutôt souligner l'importance du vrai et de l'intime par rapport au romanesque :

Je mets dans mes livres des éléments de ma vie, je suis toujours mal à l'aise dans le roman proprement dit. C'est une sorte de carcan. J'essaie toujours de trouver une façon plus directe

⁷ Patrick Modiano, *Livret de famille*, Paris, Gallimard, « Folio », 1981 [1977], p. 12

⁸ « Patrick Modiano. Apprendre à mentir », 23 mai 1973, dans Jean Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978, p. 126-131, p. 130.

d'écrire, plus intime. Pas l'autobiographie, car c'est toujours un peu artificiel, il y a toujours un effet littéraire. L'autobiographie interdit à l'imaginaire de se développer, elle condamne à des poses paralysantes. Il faut trouver la bonne distance. L'autofiction est une sorte de compromis, plus proche de la vérité, plus honnête finalement, sans l'illusion autobiographique.⁹

Ce genre de déclarations de l'auteur, très nombreuses tout au long de sa carrière, ont conduit le critique Thierry Laurent à conclure que toute l'œuvre de Modiano, de 1968 jusqu'en 1996, relèverait de l'autofiction. Laurent emprunte ainsi une définition très large de l'autofiction, très proche de celle du roman autobiographique ou de l'autobiographie romancée, selon les dosages de réalité et de fiction qui constituent le texte. Modiano conclurait avec son public, pour chacun de ses livres, un « pacte d'autofiction » : « aveu qu'une réalité vécue ou observée nourrit constamment l'inspiration, mais pour être ensuite diluée ou travestie ». ¹⁰

Qu'en est-il de l'autofiction doubrovskienne, qui prévoit un pacte romanesque et une identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste ? Les textes de Modiano ne correspondent presque jamais à ces critères. Jacques Lecarme fait entrer dans les récits autofictionnels au sens large tous les textes de Modiano privés d'une étiquette générique : *Livret de famille*, *De si braves garçons*, *Remise de peine*, *Fleurs de ruine*.¹¹ L'une des normes doubrovskiennes est déjà enfreinte parce que, comme il l'affirme : « en général, [...] une autofiction est sous-titrée roman ». ¹² Cependant, comme nous l'avons vu, l'indicateur générique n'empêche pas à un livre comme *Fils* d'être largement autobiographique, même si la structure de l'autobiographie est éclatée à cause de l'absence d'un récit rétrospectif et chronologiquement ordonné. Lecarme souligne aussi que le sous-titre « roman » peut être remplacé par de nombreuses « formules de substitution : la dédicace, le prière d'insérer, la quatrième de couverture peuvent introduire l'idée de roman ou de fiction ». ¹³ Ce serait le cas des paratextes de *Livret de famille*, qui, dans leur ambiguïté, introduisent aussi la dimension de l'invention.

Quant au critère onomastique, les choses ne sont pas moins compliquées dans l'œuvre de Modiano. Si Lecarme compte *Fleurs de ruine* parmi les autofictions, Dervila Cooke l'exclut de cette catégorie en raison de l'absence du nom de l'auteur dans le texte : la présence des noms du père et du frère (Albert et Rudy) ne serait pas suffisante, selon le critique, pour qu'un lecteur

⁹ Patrick Modiano, « La consigne des enfants perdus », entretien avec Antoine de Gaudemar, *Libération*, 26 avril 2001, p. 1-2, p. 2.

¹⁰ Thierry Laurent, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, Presses Universitaire de Lyon, 1997, p. 41.

¹¹ Cf. Jacques Lecarme, Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 274.

¹² *Ibid.*, p. 276.

¹³ *Ibid.*

qui ne sache rien de la vie et de l'œuvre de Modiano puisse reconnaître clairement l'aspect autofictionnel du texte.¹⁴ Dans le cas de *Livret de famille*, « the most autofictional of Modiano's four autofictions », ¹⁵ le nom propre apparaît plusieurs fois dans le texte, mais de manière moins claire et insistante que chez Doubrovsky.

Seulement le chapitre II de *Livret de famille* mentionne le nom et le prénom de l'auteur à quelques pages de distance : le narrateur est appelé soit « M. Modiano » soit « Patrick ». ¹⁶ Le lecteur doit réunir ces informations et prendre conscience du renvoi référentiel. Ensuite, le nom propre est présent dans d'autres chapitres du livre sous des formes différentes : « Patrick », dans le chapitre VII et XI (p. 109, p. 156-158) ; avec l'initiale P. dans l'acte de baptême au chapitre VIII (p. 113) ; dans le chapitre X, le personnage romain du Gros appelle le narrateur « Poker », parce que son « nom était le même que celui d'une marque de cartes avec lesquelles toute l'Italie jouait au poker » (p. 147) ; ¹⁷ « M. P. Modiano » au chapitre XII (p. 178) ; enfin un homonyme du narrateur se trouve dans un taxi avec lui dans le dernier récit (p. 214). ¹⁸ Ce nom propre morcelé et fragmenté, qui émaille le texte tel un clin d'œil au lecteur, semble suggérer que l'identité de l'auteur est diluée et filtrée dans tous les récits, comme le suggèrent également d'autres indicateurs, tels sa date de naissance ou sa taille qui atteint presque les deux mètres.

Cependant, le lecteur, tout en faisant le lien entre ces allusions plus ou moins cachées, ne peut que continuer de se méfier des identifications trop nettes. Le nom propre serait ainsi un indicateur autofictionnel, mais de manière différente que chez Doubrovsky. Alors que chez Modiano le nom de l'auteur ne surgit justement que par allusions, chez Doubrovsky le nom fait l'objet d'accumulations ludiques, par lesquelles il ne cesse de résonner. ¹⁹

¹⁴ Cf. Dervila Cooke, *Present Pasts*, cit., p. 91. Le critique se concentre tout au long de son essai sur la distinction dans la réception des textes de Modiano entre le lecteur d'un seul livre (« yardstick reader ») et le lecteur de plusieurs livres (« multiple-text reader ») : ces différents types de réception changeraient la perception du rôle des éléments autobiographiques dans les textes.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 30 et p. 32. Nous ajouterons à ces considérations l'idée d'une structure circulaire du texte : le chapitre XV serait le prolongement naturel du premier, par le biais de la présence de la petite Zénaïde. Ces deux chapitres pourraient donc, en réalité, ne constituer qu'un seul récit. C'est peut-être pour cette raison que la quatrième de couverture de l'édition Folio parle de quatorze récits et non de quinze. Le dernier chapitre ne serait, au final, qu'un moyen de « boucler la boucle ».

¹⁷ Dans le chapitre VII, qui concerne le tournage d'un film, une partie de poker pourrait constituer une autre allusion cachée au nom de l'auteur, cf. Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 106.

¹⁸ Dervila Cooke remarque à propos de cette homonymie : « the presence of another Patrick echoing the narrator also calls more subtle resonances into play, stressing the fact that the narrator is a double for yet another Patrick – the author » [la présence d'un autre Patrick qui fait écho au narrateur met en jeu des résonances plus subtiles, et insiste sur le fait que le narrateur est un double pour encore un autre Patrick, l'auteur] (Dervila Cooke, *Present Pasts*, cit., p. 99. Les jeux d'allusions métatextuelles avec le lecteur sont presque infinis dans le livre.

¹⁹ Cf. Serge Doubrovsky, *Fils*, cit., p. 82 : « DOUBROVSKY. Que dix lettres. Prière respecter. Chacun ses goûts. Quand on m'épelle à l'envers, ça me retourne. Quand on m'estropie, ça me blesse. Mon nom m'a assez coûté. M'en fait baver. J'y tiens. A failli me faire passer à la casserole. On me met à toutes les sauces. Doubrovski, Dpubrowski, Doubrowsky, Doubrouski. N'importe quoi, n'importe ky. Monsieur k. Du kif, i ou y. W-v ou w-c. ». Il y aurait des similitudes entre les deux auteurs en ce qui concerne la forme double du prénom, qui signifierait une scission identitaire, tant pour Julien-Serge Doubrovsky (cf. *Fils*, cit., p. 71 : « Inséparables,

Modiano ne semble pas théoriser une nouvelle forme littéraire, alors que Doubrovsky, en remplissant la case vide laissée par Lejeune, se fait d'une certaine façon poéticien. Modiano, à la différence de Doubrovsky, n'a jamais entrepris une psychanalyse. Il s'en explique dans un entretien :

il y a des choses qui reviennent, de façon obsessionnelle. Ça m'angoisse un peu. Un psychanalyste trouverait sans doute là matière à interprétation... En ce qui me concerne, je ne veux pas trop creuser. [...] Pour moi, ce serait comme une intrusion. Une radiographie de mon inconscient dont j'aurais peur qu'elle mette tout à plat. Que ça m'assèche, que ça brise l'équilibre un peu fragile dans lequel se passe l'écriture pour moi. Donc, non, je n'ai jamais été tenté par la cure analytique.

20

Malgré ces différences, l'entreprise de Modiano et celle de Doubrovsky répondent de manière personnelle, selon des parcours littéraires séparés, à des enjeux parallèles. Dans les deux cas, l'autofiction est un choix formel lié au besoin de se dire hors du cadre de l'autobiographie classique, qui ne saurait accueillir un récit troué et morcelé. La forme adoptée par Modiano dans *Livret de famille*, une forme non chronologique, éclatée, semble être une conséquence de cette impossibilité de se dire dans la complétude.

Composé de quinze chapitres qui constituent autant de récits apparemment disjoints les uns des autres, *Livret de famille* pourrait presque se rapprocher d'un recueil de nouvelles, au statut plus ou moins autobiographique. L'ordre chronologique n'est pas respecté : le premier chapitre met en scène la naissance de la fille de l'auteur dont l'on déduit l'année (1974) du fait que le bébé a un an dans le dernier chapitre qui se déroule en 1975.²¹ Dans l'espace compris entre ces deux récits qui confèrent au texte une circularité presque parfaite, de nombreux sauts temporels sont à l'œuvre.²² On passe de la première guerre mondiale du chapitre III, qui parle de la grand-mère du narrateur, à la seconde guerre du chapitre IV, consacré aux débuts de la

agglutinés. Lui et moi. JULIEN-SERGE) que pour Jean Patrick Modiano. Dans le chapitre I de *Livret de famille* il y a des allusions aux « prénoms » (p. 12 et p. 23) de Modiano, mais « Jean » est absent de ce livre autofictionnel, alors qu'il est le prénom de nombreux narrateurs des romans de l'auteur. Nous reviendrons sur ces questions onomastiques dans les chapitres suivants.

²⁰ Patrick Modiano, « J'aurais pu croire que la boucle était bouclée, mais... », cit., p. 43.

²¹ Cf. Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 212 : « Deux heures de l'après-midi, le lundi premier décembre mil neuf cent soixante-quinze ». Le narrateur a « trente ans et quatre mois » (p. 211), ce qui nous renvoie à la naissance de l'auteur en 1945.

²² Cf. sur la structure du texte, qui n'aurait rien du hasard, Colin William Nettelbeck, Pénélope Anne Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité. Écrire l'entretiens*, Lettres Modernes Minard, 1986, chapitre VI, « Les "papiers" de l'écrivain. *Livret de famille* », p. 79-92. La longueur et le ton des différents chapitres donneraient lieu à une sorte de partition musicale, cf. p. 87 et p. 90.

carrière de la mère à Anvers ; à partir des années soixante, dans lesquelles se déroule la vie du jeune narrateur, des nombreuses références sont faites à la période de l'Occupation.

Cependant, les renvois multiples d'un chapitre à l'autre et à d'autres textes de Modiano, permettent d'apercevoir un fil subtil qui relierait entre eux les récits du livre. Ils auraient tous d'une certaine façon affaire à la vie de l'auteur composant son *Livret de famille*. Le modèle du document institutionnel serait ainsi en même temps opératoire et détourné, comme l'indiquent les paratextes, par les multiples trucages identitaires mis en acte. En particulier, au fil des pages émerge une figure paternelle à la fois fuyante et omniprésente, emblème de la judéité de l'auteur : l'obsession pour le temps de l'Occupation acquiert ainsi un ton plus personnel et intime que dans les premiers romans de Modiano.

Alors qu'une partie du *Livret* est consacrée à la mère du narrateur, comme c'est le cas pour le document, la biographie du père ne fait pas l'objet d'une section dédiée. Certes, il est l'un des protagonistes du chapitre V, où il est appelé Aldo, comme le père de l'auteur,²³ mais nous n'apprenons pas beaucoup de choses sur sa vie et ses origines. Dans le chapitre IX, la narration évoque son arrestation par la Gestapo en 1942, mais très brièvement. Enfin, le père réapparaît dans les souvenirs du narrateur adulte qui visite son ancien appartement du quai de Conti, dans le chapitre XIV. Cet apparent demi-silence sur la figure paternelle est contrebalancé par les nombreuses figures de substitution qui surgissent dans plusieurs chapitres.

Dans le chapitre II, le personnage d'Henri Marignan pourrait n'être en réalité qu'« une des multiples incarnations »,²⁴ du père du narrateur. Ce personnage rêve de repartir en Chine où il avait passé une longue période dans sa jeunesse et fait de Patrick le complice de sa mission. Il s'agit de l'une des multiples références à l'Orient dans le texte. Cet Orient où se projettent les fantaisies du narrateur est hautement symbolique, il incarne le paradis perdu à retrouver, lieu des origines et d'un enracinement impossible à atteindre ailleurs : « C'était l'autre bout du monde. Je me persuadais que là se trouveraient mes racines, mon foyer, mon terroir, toutes ces choses qui me manquaient ».²⁵ Le narrateur serait donc un apatride, un déraciné à la recherche d'un foyer qu'il ne voit que dans un Orient idéalisé. Cependant, il n'y a aucune allusion directe à sa judéité.

Le personnage de Marignan, vidé de consistance réelle, semble être l'incarnation fictive non seulement du père de Modiano, mais aussi, de manière allusive, de deux autres figures tutélaires pour l'auteur : André Malraux et Maurice Sachs.²⁶ En effet, ce Marignan qui avait

²³ Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 13.

²⁴ *Ibid.*, p. 28.

²⁵ *Ibid.*, p. 41.

²⁶ Denis Cosnard souligne aussi dans son essai, parmi les multiples renvois intra et extratextuels qu'il a pu dénicher, le fait qu'au chapitre IX l'auteur évoque l'arrestation de son père en 1942 dans un restaurant de la rue

publié un livre de souvenirs de la Chine impériale des années 1930 intitulé « *Shanghai Perdu* », pourrait être la transfiguration de l'auteur de *La Condition humaine*,²⁷ qui a été l'un de témoins de mariage de Modiano et de Dominique Zehrfuss. Ensuite, la disparition de Marignan « pour l'état civil, à Berlin, en avril 1945 »²⁸ fait penser à Maurice Sachs qui ne serait pas mort mais aurait changé d'identité,²⁹ comme dans *La Place de l'étoile*.³⁰

Une autre allusion à Sachs est présente dans le chapitre V, où le narrateur et son père sont invités dans un domaine de campagne pour une partie de chasse et leur hôte donne à lire au protagoniste un livre qui s'intitule *La Chasse à courre*, comme un livre autobiographique de Sachs.³¹ Sachs revient de manière obsédante dans l'œuvre de Modiano : il apparaît comme un substitut du père, étant lui aussi un juif collaborationniste. De surcroît, il avait habité avant la famille Modiano au 15 quai de Conti, comme l'atteste l'auteur dans *Dora Bruder*.³²

Le premier substitut du père que le lecteur rencontre dans le texte est cependant Koromindé, un ancien ami d'Alberto « Aldo » Modiano. Ce serait le Jean Koporindé d'*Un pedigree*,³³ selon un jeu de masquage onomastique qui nous rappelle encore une fois la nature ambiguë du pacte de lecture de *Livret de famille*. Ce personnage accompagne le narrateur enregistrer la naissance de sa première fille à la mairie, lui adressant « un regard très doux, presque paternel ».³⁴ Dans le chapitre VIII, l'acteur Bruce Tellegen remercie le narrateur en l'appelant « my son »³⁵ et le réalisateur Georges Rollner lui tapote « le crâne d'une main paternelle ».³⁶ Enfin, le Gros, dans le chapitre X, voudrait adopter le narrateur.³⁷

Marignan (*Livret de famille*, cit., p. 127), ce qui ferait écho au pseudo-père Marignan du chapitre II, cf. Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, p. 143.

²⁷ André Malraux, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 1933. Modiano dans sa jeunesse a travaillé longtemps sur ce roman pour une adaptation cinématographique, cf. « Patrick Modiano : "Grand écrivain, c'est bizarre comme concept" », entretien de Sylvain Bourmeau, *Les Inrocks*, octobre 2007, en ligne <http://www.lesinrocks.com/2014/10/09/actualite/modiano-grand-ecrivain-bizarre-11528940/> : « Par l'intermédiaire d'une secrétaire que je connaissais, j'ai travaillé pour la société de production de Carlo Ponti, il fallait écrire des résumés de romans. Il voulait notamment adapter *La Condition humaine* de Malraux. J'ai passé des mois à faire des résumés des personnages ».

²⁸ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit. p. 30.

²⁹ Il aurait écrit des contes pour enfants sous pseudonyme, cf. *Ibid.*, p. 32.

³⁰ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, Paris, Gallimard, « Folio », 1975 [1968], p. 26 : « il sort de sa poche un vieux passeport et nous le tend. Je lis avec stupéfaction le nom de Maurice Sachs. [...] Il nous raconte ses mésaventures depuis 1945, date de sa prétendue disparition ».

³¹ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 74. En plus, comme le souligne Denis Cosnard, Modiano reproduit son apte de baptême au chapitre VIII de *Livret de famille*, de même que Sachs dans son autre livre autobiographique, *Le Sabbat*. Ce livre fait partie des lectures juvéniles Modiano, comme il l'affirme dans *Un pedigree*, cit., p. 67.

³² Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999 [1997], p. 98-99.

³³ Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 17

³⁴ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 24.

³⁵ *Ibid.*, p. 106

³⁶ *Ibid.*, p. 108.

³⁷ *Ibid.*, p. 151 : « Poker, vous êtes un gentil garçon. J'ai envie de vous adopter. Qu'en pensez-vous ? ».

D'autres figures paternelles sont le russe Bourlagoff qui, au chapitre VI, meurt assis à une table de café, juste à côté du narrateur, et Harry Dressel, dont le narrateur s'engage à écrire la biographie.³⁸ Ces deux derniers personnages apparemment fictionnels³⁹ font toutefois partie du livret de famille de l'écrivain. Les récits les concernant sont en effet très denses en allusions, non seulement à la figure paternelle en elle-même, mais aussi aux difficultés de lui donner une forme et à tout l'univers de significations qu'elle implique aux yeux de Modiano.

Dans le cas de Bourlagoff, suite à sa mort inattendue, le narrateur doit donner sa version des faits à la police : « 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 ».⁴⁰ Cette phrase laisse entrevoir le statut du témoin paradoxal appartenant à la génération d'après : il faut être témoin de ce qu'on n'a pas vu. Et comment devenir ce témoin paradoxal ? Au début, le narrateur examine les papiers d'identité du mort et essaie de repérer le plus d'informations possibles sur lui. Mais, quand il se remet en marche dans Paris, le paysage est enveloppé d'un brouillard dense et d'une « nappe de silence »,⁴¹ qui semblent symboliser les difficultés d'enquête.

Finalement, il est impossible de reconstruire la vie de cet homme à peine croisé. Il vaut mieux essayer d'imaginer ses itinéraires dans Paris, ou son enfance en Russie : la date de naissance ne suffit pas à évoquer ses premières années et le narrateur doit ainsi adopter d'autres moyens de les mettre en scène. Il s'adresse donc à Bourlagoff avec un « tu » qui engage aussi le narrataire à se sentir, d'une certaine façon, mis en jeu. Outre ce changement de mode narratif, le narrateur se fait aussi le père du petit Bourlagoff qui repose dans une nursery à la couleur bleu ciel exactement comme Zénaïde au chapitre I.⁴² « Tu dormais, ta petite main dépassant du berceau. Il paraît qu'aujourd'hui, tu as fait une longue promenade jusqu'au jardin de Tauride et que tu as diné de bon appétit. C'est M^{lle} Coudreuse qui me l'a dit. Ce soir, nous rentrons à la maison, ta mère et moi ».⁴³ La seule façon de reconstruire la biographie de Bourlagoff serait non seulement de l'imaginer, mais de l'engendrer par l'écriture.

Même dans le cas de Dressel, le narrateur se trouve face à une entreprise biographique. Il essaie toujours, au début, de reconstruire cette biographie de manière classique, à partir de

³⁸ Cf. pour les figures paternelles dans *Livret de famille* aussi Dervila Cooke, *Present Pasts*, cit., p. 105-106.

³⁹ En réalité, Harry Dressel aurait existé, comme l'atteste Denis Cosnard, même s'il aurait acquis des traits liés à la biographie de Modiano : « S'inspirant d'un personnage réel, Patrick Modiano a ainsi recréé un Dressel qui réunit nombre des traits de sa propre histoire familiale », cf. *Dans la peau de Patrick Modiano*, cit., p. 106. Harry Dressel était aussi un personnage qui apparaissait dans *Villa Triste*, le roman qui précède *Livret de famille* (cf. Patrick Modiano, *Villa triste*, Paris, Gallimard, « Folio », 2012 [1975], p. 45 et p. 48) et un Bourlagoff surgit rapidement au fil des pages de *L'Horizon*, cf. Patrick Modiano, *L'Horizon*, Paris, Gallimard, 2010, p. 62-63.

⁴⁰ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 89.

⁴¹ *Ibid.*, p. 92.

⁴² *Ibid.*, p. 92 et p. 11.

⁴³ *Ibid.*

l'enfance de Dressel et des souvenirs que celui-ci avait confiés à sa fille : « LA VIE D'HARRY DRESSEL [...]. Il fallait commencer par le début, lui demander quels souvenirs elle avait conservés de son père, tout ce qu'elle savait de son enfance à lui et de sa jeunesse ».⁴⁴ Cependant, le narrateur doit bientôt constater : « Malgré les notes que je rassemblais, je ne parvenais pas à combler les lacunes de cette vie ».⁴⁵ Il essaie d'interroger une personne qui se souvient de Dressel et de réunir les « preuves matérielles »⁴⁶ de son passage sur terre, sans jamais obtenir de succès satisfaisant. Finalement, ayant constaté l'inaboutissement de cette « enquête »,⁴⁷ il change de stratégie d'écriture :

Peu à peu, je commençais à rédiger mon livre, par fragments. J'avais décidé du titre définitif : « Les vies d'Harry Dressel », ce que m'avait dit Jansenne m'incitant en effet à penser que Dressel avait eu plusieurs vies parallèles. Je n'en possédais pas la preuve et mon dossier était bien mince, mais je comptais laisser aller mon imagination. Elle m'aiderait à retrouver le vrai Dressel. Il suffisait de rêver sur les deux ou trois éléments dont je disposais comme l'archéologue qui, en présence d'une statue aux trois quarts mutilée, la recompose intégralement dans sa tête.⁴⁸

Le narrateur est enfin « obligé de deviner » la vie de Dressel,⁴⁹ faute de pouvoir en reconstruire l'histoire complète.

Dans les deux cas, celui de Bourlagoff et celui de Dressel, le lecteur est donc face à des allusions métatextuelles multiples. Le récit par fragments entrepris par le narrateur-biographe de Dressel, en délaissant le récit chronologique, correspond de manière parfaite à la structure de *Livret de famille* qui ne fait pas allusion à la vie de l'auteur comme un tout unique, mais à ses vies multiples, entre réalité et fiction, passé et présent. De plus, le choix d'évoquer une personne par l'imagination, de lui donner forme par l'écriture dans une sorte d'engendrement biographique, comme le fait le narrateur dans le cas de Bourlagoff, est justement celui qu'opère Modiano dans *Livret de famille* pour faire entrevoir son propre père par l'intermédiaire de personnages inventés. D'ailleurs, déjà dans *Les Boulevards de ceinture*, la figure paternelle est une figure insaisissable qu'il faut essayer de déchiffrer à travers le portrait de son milieu : « 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 ».⁵⁰ Comme dans la biographie de

⁴⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 178.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 186.

⁵⁰ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, cit., p. 77.

Dressel et comme dans tous les récits de *Livret de famille*, l'invention paraît être la seule solution à même de combler les blancs d'un récit troué et morcelé. Le père, qui semble presque être absent du texte, devient ainsi une présence constante, cachée dans les traces éparses que nous offre le narrateur.

Le père de l'auteur est en effet évoqué par d'autres nombreuses références souterraines. Par exemple, comme le fait remarquer aussi Dervila Cooke,⁵¹ Denise Dressel offre au narrateur l'*Histoire naturelle* de Buffon et les *Mémoires* de Bülow. On trouve, dans le chapitre XIV, au cours de l'évocation de l'appartement du quai de Conti, un buste de Buffon sur la cheminée du bureau du père, et le père lui-même en train de lire les *Mémoires* de Bülow pendant l'Occupation. Non seulement ces deux livres relient le père au fils, mais ils incarnent aussi deux genres littéraires que l'auteur n'arrive pas à pratiquer. Écrivain ancré à la ville, il ne pourra jamais être un « un Buffon des arbres et des fleurs » comme le désirerait le narrateur du dernier roman de Modiano.⁵² Et il n'est pas capable d'écrire de véritables mémoires, comme le suggèrent les métarécits de Dressel et de Bourlagoff et comme Modiano le souligne lui-même dans un entretien :

L'entreprise autobiographique m'a toujours paru une sorte de leurre. Sauf si elle a une dimension poétique comme Nabokov a pu le faire dans *Autres rivages*, par exemple. Mais je trouve que le ton autobiographique a quelque chose d'artificiel car il implique toujours une mise en scène. Ma démarche ne consiste pas à écrire pour essayer de me connaître moi-même. Je ne fais pas de l'introspection. C'est plutôt avec les pauvres éléments du hasard qui sont les miens – ma naissance après la guerre, les parents que j'ai eus... –, essayer de trouver un peu de magnétisme à des éléments qui sont en eux-mêmes sans grand intérêt. Je tente de les réfracter à travers une sorte d'imaginaire.⁵³

Ces phrases rappellent la poétique adoptée par Modiano dans la création de *Livret de famille*, qui consistait à rassembler des pièces éparses, des « vies parallèles »⁵⁴ comme dans le cas de Dressel – avec un clin d'œil à Plutarque ? –, et des éléments du hasard qui ont été déterminants pour sa vie, tout en travestissant ces matériaux par l'imaginaire.

Le chapitre sur Dressel serait en ce sens un condensé de la poétique de l'auteur, un exemple de sa manière d'écrire. En effet, le récit se clôt sur cette phrase : « J'avais dix-sept ans

⁵¹ Cf. Dervila Cooke, *Present Pasts*, cit., p. 106.

⁵² Patrick Modiano, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, Paris, Gallimard, 2014, p. 25.

⁵³ Patrick Modiano, « Revenir sur le passé, c'est toujours comme retourner sur les lieux d'un crime », entretien de François Busnel, *Lire*, n. 430, novembre 2014, p. 53-59, p. 57.

⁵⁴ Cf. la longue citation de *Livret de famille* qui précède, p. 185.

et il ne me restait plus qu'à devenir un écrivain français ». ⁵⁵ Modiano évoque ainsi l'image du jeune écrivain qu'il a été, en soulignant par l'adjectif « français » son appartenance à un champ littéraire spécifique. De plus, la poétique de Modiano ne serait pas loin de celle énoncée par le narrateur, mêlant l'imagination aux aléas du souvenir. La fille de Dressel croit en la force du souvenir, au point d'affirmer que, dans le square où elle jouait avec son père, « le tas de sable n'avait pas changé », ⁵⁶ alors que le sable est l'élément changeant par excellence. À l'opposé, un témoin interrogé par le narrateur nie non seulement la véridicité du récit de Denise, mais aussi tout lien de filiation entre celle-ci et Dressel. La vérité n'existerait qu'au milieu : le narrateur raconte l'histoire de cet homme mystérieux non pas tant à partir de sources fiables, mais plutôt en s'inspirant de la littérature, de Dickens à Francis Carco, avant d'y insuffler son histoire personnelle. ⁵⁷ Ce savant mélange de vérité et de fiction, d'autobiographie et de sources littéraires, est à la base de l'écriture de Modiano, notamment dans les passages qui concernent la figure fuyante de son père.

Deux autres petits détails sont reliés aux parents de l'auteur dans les récits concernant Dressel et Bourlagoff. En premier lieu, Dressel serait mort dans un endroit très semblable à « "Tara" d'*Autant en emporte le vent* ». ⁵⁸ Ce film a été déjà évoqué à deux reprises dans *Livret de famille* : dans le premier chapitre, Koromindé évoque la ressemblance entre Aldo Modiano et Rhet Butler en mentionnant le film, alors que dans le chapitre IV, la mère « ressemble à Vivien Leigh », qui était justement la protagoniste d'*Autant en emporte le vent*. ⁵⁹ Deuxièmement, la nounou française du petit russe Bourlagoff est une Mademoiselle Coudreuse : Denise Coudreuse est un personnage central de *Rue des boutiques obscures*. ⁶⁰ D'origine flamande, comme la mère de l'auteur, elle part à Megève avec le protagoniste, probablement juif, et disparaît dans la tentative de franchir la frontière avec la Suisse. L'analogie avec les parents du narrateur de *Livret de famille*, qui se sont mariés à Megève, ⁶¹ est frappante, et nombreuses sont plus généralement les connexions entre les deux livres. ⁶²

⁵⁵ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 190.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 187 : « J'avais écrit près de cinquante pages sur les premières années de Dressel, période de sa vie dont j'ignorais tout. J'en avais fait une sorte de David Copperfield et je mêlais adroitement quelques passages de Dickens à ma prose. Les années d'adolescence à Amsterdam baignaient dans une « atmosphère » qui devait beaucoup au regretté Francis Carco. Mais à partir du moment où Dressel commençait sa carrière artistique au Casino de Paris, et rencontrait la mère de Denise, elle-même cavalière au Tabarin, je trouvais un ton plus personnel ».

⁵⁸ *Ibid.*, p. 188.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 16 et p. 50.

⁶⁰ Dervila Cooke fait par ailleurs remarquer le lien entre Denise Dressel de *Livret de famille* et Denise Coudreuse dans *Rue des Boutiques Obscures*, cf. Dervila Cooke, *Present Past*, p. 110.

⁶¹ Cf. l'acte de mariage au début de *Livret de famille*, p. 12.

⁶² Cf. par exemple le fait que le Gros, au chapitre X de *Livret de famille*, se déroulant à Rome, donne rendez-vous au narrateur « devant un petit bar de la rue des Boutiques Obscures », p. 148.

Enfin, tant Bourlagoff que Dressel sont liés à l'Orient, le lieu de l'ailleurs par excellence dans la totalité de *Livret de famille*. En particulier, Dressel a disparu en Égypte en 1952, l'année du renversement du roi Farouk, auquel il est fait allusion aux chapitres IX et X.⁶³ Le narrateur, en racontant la fin de la vie de Dressel, affirme : « Entre Le Caire et Alexandrie, j'étais chez moi ».⁶⁴ Le grand-père paternel de Modiano est en effet un juif d'origine italienne qui a quitté Salonique pour s'installer à Alexandrie, et plus tard en France,⁶⁵ où naît le père de l'auteur. L'Orient est ainsi le lieu des origines juives, d'une judéité héritée par voie paternelle, mais dont les traces sont presque effacées. Comme pour la figure fuyante d'Alberto Modiano, la judéité ne se manifeste que par allusions cachées, dans une trame qui sous-tend tout le texte sans jamais être évidente. L'Orient représente cet héritage à jamais perdu, mais qui demeure fascinant et presque obsédant pour l'auteur. Le chapitre XIII de *Livret de famille* nous présente le voyage du narrateur en Tunisie avant son mariage, et sa nostalgie pour la mer Méditerranée qui serait aussi une mère-patrie :

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.⁶⁶

Ce « nous » ne peut bien sûr faire allusion qu'à l'auteur et à sa femme, d'origine juive tunisienne. Mais il pourrait aussi comprendre une collectivité bien plus vaste, c'est-à-dire tous les Juifs de la Diaspora ayant quitté depuis longtemps leur foyer, qui demeure ainsi mythique.

D'autres allusions plus ou moins voilées sont faites au peuple juif et à la judéité. Au début du chapitre VI, il est indiqué que nous sommes en 1973 et que « la guerre avait repris, au Proche Orient, contre les Juifs ».⁶⁷ Cette formule est tout à fait inhabituelle pour définir la guerre du Kippour : en effet la guerre ne concerne pas, au moins de manière directe, le peuple Juif dans son ensemble. C'est comme si Modiano voulait souligner de cette façon sa participation émotive aux événements qui se déroulent en Israël, selon une vision du sionisme apparemment

⁶³ Cf. Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit. : au chapitre IX le personnage de Badrawi a quitté l'Égypte « après la chute du roi Farouk », p. 120 ; au chapitre X le personnage du Gros ne serait autre que le roi Farouk lui-même, en exil en Italie, comme il est possible de le déduire par les détails biographiques du film qu'il montre au narrateur, p. 152-153.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁶⁵ Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p.12-13. Cf. aussi « Mon grand-père est né », cit. Par ailleurs, dans ce texte autobiographique, Modiano parle de sa grand-mère Henriette Lévy, dont il nous fournit beaucoup plus de détails que dans le très bref chapitre III de *Livret de famille*.

⁶⁶ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 194.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 86.

fort changée par rapport à celle véhiculée par *La Place de l'étoile* en 1968 et par les entretiens de l'auteur jusqu'en 1972.⁶⁸

Puis, dans le chapitre VII, le réalisateur Rollner semble vouloir tourner son film dans le seul but d'y placer une phrase : « On peut être juif et être un as de l'aviation, monsieur... ». ⁶⁹ Le domaine de l'aviation est ensuite évoqué dans le chapitre XIV à travers la ressemblance du père, sur une photo, à l'américain Howard Hughes.⁷⁰ Cependant, le personnage de Rollner, un Juif qui s'est engagé dans la R.A.F. pendant la guerre,⁷¹ semble plutôt évoquer l'écrivain Romain Gary. Celui-ci s'ajoute ainsi à la liste des figures tutélaires pour Modiano.⁷² À la fin du chapitre, Rollner dit au narrateur, en parlant de ses présumés liens de parenté avec le producteur du film : « Nous sommes tous parents entre nous... Le cinéma est une grande famille ». ⁷³ Si on sort cette phrase du contexte cinématographique, lié à la biographie de l'auteur en raison du travail de comédienne de sa mère, on retrouve un « nous » qui pourrait rapprocher le narrateur de Rollner grâce à leur judéité commune. La judéité surgit ainsi par allusions obliques qui ne concernent jamais le narrateur/auteur de manière directe, mais qui constituent un réseau complexe à reconstruire par le lecteur.

Dans le chapitre IV, il est question du producteur juif du film dans lequel joue la mère du narrateur. Celui-ci croit en la neutralité belge jusqu'au moment de l'invasion allemande en 1940.⁷⁴ De façon similaire, dans le chapitre IX, le narrateur va chercher en Suisse l'oubli du passé, cette sensation qu'il nomme « la Suisse du cœur » :⁷⁵ « Tout était neutre. Ni le temps, ni la souffrance avaient posé leur lèpre ici ». ⁷⁶ Cependant, la mémoire de l'Occupation et de la possible déportation de son père continue de le hanter, comme si c'était la judéité elle-même qui le hantait. Le désir de neutralité correspond, par son étymologie, à la perte d'identité : le fait de vouloir être *ne-uter*, ni l'un, ni l'autre, correspond à s'annihiler et à se mêler dans la foule indistincte. Cela semble impossible pour le Juif, qui a été persécuté en raison de cette

⁶⁸ Cf. par exemple « Rencontre avec un jeune romancier : Patrick Modiano », propos recueillis par Jean-C. Texier, *La Croix*, 9/10 novembre 1969, p. 8 : « Je ne suis pas hostile à Israël, ce serait monstrueux. Je suis triste. Tout ce qui faisait la grandeur juive a disparu là-bas. C'est une nation qui doit s'organiser militairement. C'est la fin d'un génie d'inquiétude. Israël me fait aussi plaisir, car il prouve que dès que les Juifs ne sont plus persécutés, ils sont capables d'être tout ce qu'on les croyait incapables de devenir : militaristes, traditionalistes, racistes ». Nous allons reprendre et commenter ces propos dans les chapitres suivants.

⁶⁹ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 99, p. 109.

⁷⁰ Cf. *Ibid.*, p. 207.

⁷¹ Cf. *Ibid.*, p. 99.

⁷² Gary a aussi plusieurs fois changé de nom de plume, alors que le père de l'auteur a adopté plusieurs pseudonymes pour des raisons différentes. Gary avait adressé à Modiano une lettre d'éloges pour la victoire du Goncourt avec *Rue des Boutiques Obscures*, cf. Maryline Heck et Raphaëlle Guidée (dir.), *Modiano, Cahier de L'Herne*, cit., p. 206.

⁷³ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 108.

⁷⁴ Cf. *Ibid.*, p. 53 : « Je n'aurais jamais pu penser qu'ils ne respecteraient pas la neutralité belge... ».

⁷⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 119.

identité ineffaçable. La judéité qui transparait dans *Livret de famille* est une judéité du non-dit, une judéité résiduelle qui ne peut cependant être effacée.

La Suisse du cœur où se cache l'ancien criminel de guerre D. « connaît donc aussitôt un épaissement de sa sémantique : si l'expression désigne d'abord un hospice pour les mémoires fiévreuses et lancinantes, elle signifie maintenant en direction d'un lieu de cachette pour criminels de guerre, un lieu où c'est le monde qui oublie son crime ». ⁷⁷ Entre les lignes, la Shoah semble faire surface en étant associée à l'Occupation et à la figure du père : cela expliquerait le fait que la judéité ne soit réduite qu'à une entité fuyante et indéterminée. Comment dire sa judéité après la catastrophe est la question qui sous-tend *Livret de famille*.

Les références cachées à la Shoah sont nombreuses dans le texte, même s'il n'en est question de façon explicite que dans les dernières lignes du livre où le narrateur évoque sa naissance en 1945 et ce qui se passait en cette année clé : « à Paris, les rescapés des camps attendaient en pyjama rayé, sous les lustres de l'hôtel Lutétia ». ⁷⁸ Vient ensuite l'allusion à la déportation à laquelle son père et une amie à lui ont échappé de justesse, sans que cependant les camps de concentration soient nommés : « Ils ignorent ce à quoi ils ont échappé. Après le dépôt, c'est Drancy ou Compiègne. Ensuite, les convois des déportés ». ⁷⁹ Le verbe "ignorer" est encore une fois le déclencheur d'une prétérition, qui, par les noms des camps d'internement français, laisse entrevoir l'image à demi cachée, refoulée et mise en scène en même temps, du génocide.

S'ajoute à cela le cas d'un parent de la grand-mère, ce James Lévy, dont le nom de famille connote une judéité qui n'est cependant pas explicitée, et qui disparaît pendant la Première guerre mondiale : « On est venu le chercher un jour et personne ne l'a jamais plus revu ». ⁸⁰ Cette phrase laconique fait tout de suite penser à la déportation et à la Seconde guerre mondiale, au lieu de la Première. La judéité et le fantasme de la déportation surgissent aussi tout au long de l'épisode de la chasse à courre en Sologne, qui ne serait que l'allégorie d'une cauchemardesque chasse aux Juifs en Pologne, comme le montre la fin du récit : « bien qu'on se trouvât au cœur de la France, en Sologne, ce serait comme à Varsovie ». ⁸¹

⁷⁷ Maxime Decout, « Modiano et le Juif de peu », cit., p. 105.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 214. Modiano, dans la lettre qu'il envoie à Thierry Laurent après avoir lu son essai sur l'autofiction dans son œuvre, lui écrit que ce qui lui tient à cœur, à la fin de *Livret de famille*, ce n'est pas tant la question de sa « sœur Corinne », c'est-à-dire Corinne Luchaire, à laquelle il se sent lié pour maintes raisons, mais surtout la phrase sur les rescapés des camps : « vous comprendrez que pour moi, ce qui importe vraiment, c'est la dernière phrase du paragraphe : "Et à Paris, les rescapés des camps, attendaient en pyjama rayé, sous les lustres de l'hôtel Lutétia" », cf. Thierry Laurent, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, p. 6.

⁷⁹ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 128.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁸¹ *Ibid.*, p. 85.

Dans ce cinquième récit de *Livret de famille*, la judéité et la menace de l'extermination sous-tendent tout le texte, mais ne sont encore une fois jamais explicites, selon une poétique du non-dit ou de l'allusion plus ou moins directe qui est constitutive de l'œuvre de Modiano. Dominique Viart définit ces allusions comme des « micro-perturbations textuelles qui contribuent à mettre en œuvre un texte second, souterrain ». ⁸² La thématique de la Shoah se manifeste en creux dès le début du cinquième chapitre de *Livret de famille*, à travers l'image de la pluie qui « éraflait » la vitre noire du train ou des « pastilles rondes et vertes » qui évoquent le Zyklon B. ⁸³

Ensuite, la Sologne déploie tout son potentiel sonore et finit par évoquer la Pologne : par la description glauque du « sport *effrayant* » ⁸⁴ de la chasse à courre, Modiano fait ainsi surgir le théâtre principal de l'extermination des Juifs, c'est-à-dire le territoire polonais et plus généralement celui de toute l'Europe de l'Est. Les images qui font allusion à la Shoah sont très nombreuses, si on emprunte cette clé de lecture. Par exemple, la nausée du narrateur à l'idée de goûter au gibier s'associe à l'idée du Juif gibier des nazis dans la chasse à l'homme pendant l'Occupation. Le mot « gibier » revient en effet dans un passage d'*Un pedigree* concernant le père de Modiano, qui pendant l'Occupation devait éprouver « 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 ». ⁸⁵ L'auteur exprime ainsi le paradoxe d'une judéité qui ne définit son père qu'en négatif, en tant que victime, alors que lui-même ne saurait pas dire en quoi elle consiste.

Ou encore, les chiens qui devraient participer à la chasse à courre se trouvent dans un « enclos grillagé ». ⁸⁶ Cette image ne suffirait pas à évoquer les camps de concentration si beaucoup d'autres indices n'y contribuaient. Par exemple, les chiens aboient violemment contre le narrateur, qui affirme : « ce n'était pas de leur faute et je leur pardonnais d'avance ». ⁸⁷ Les chiens ne sont pas véritablement méchants, ils ne sont que des victimes et pour cela méritent de l'indulgence. Cette phrase évoque le pardon que Modiano n'arrive pas, jusqu'à l'écriture de *Dora Bruder*, à concéder à son père, juif collaborateur mais aussi juif victime.

De plus, l'association chiens/Juifs revient au cours de *Livret de famille* dans l'épisode de Dressel. Le narrateur, en quête d'information sur le chien de Dressel, se retrouve dans un chenil, où le directeur conserve les pedigrees et les photos de tous les animaux qu'il a vendus.

⁸² Dominique Viart, *L'impossible narration de l'histoire*, cit., p. 58.

⁸³ Patrick Modiano, *Livret de famille*, p. 58.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 75, italiques dans le texte. L'idée du « sport effrayant » évoque la Shoah aussi par analogie avec *W ou le souvenir d'enfance* de Perec.

⁸⁵ Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 32.

⁸⁶ Patrick Modiano, *Livret de famille*, p. 78.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 79.

Son désir le plus grand serait celui de collecter tous les documents sur les chiens disparus, car « son tourment à lui c'était de penser à tous ces milliers et ces milliers de chiens morts dans l'anonymat total et sans qu'ils eussent laissé la moindre trace ». ⁸⁸ L'analogie avec le *Mémorial* de Klarsfeld et avec l'entreprise que Modiano finira par mener à bien avec *Dora Bruder* est évidente : il s'agit de collecter les moindres traces des disparus pendant la Shoah. Déjà dans *La Place de l'étoile* « la litanie pour les morts d'Auschwitz rappelait les fourrières où l'on avait conduit six millions de chiens ». ⁸⁹ Dans toute l'œuvre de Modiano, l'analogie entre les Juifs et les chiens ou d'autres animaux ⁹⁰ manifeste leur condition de victime. ⁹¹

Ces renvois intra et extratextuels très discrets, qui tissent un réseau de références cachées, rompent le *continuum* du tissu narratif et ouvrent des portes sur des narrations plus intimes. Pour ce faire, de nombreuses petites allusions métanarratives suggèrent une sorte de « mode d'emploi » dans la lecture du *Livret de famille* : comme l'affirme Dominique Viart, « l'écrivain paraît nous inviter à lire ses textes comme des textes cryptés, qui toujours renvoient à autre chose que leur histoire apparente ». ⁹² Dans plusieurs passages du texte, il est question d'une loupe, comme s'il était demandé au lecteur d'être attentif aux détails et de se faire d'une certaine façon enquêteur. Dans le chapitre VII, le narrateur a besoin d'une loupe pour lire le roman dont il va tirer le scénario du film ; ⁹³ puis, dans le chapitre XII sur Dressel qui est saturé d'indications sur la poétique de Modiano, le narrateur observe des documents à la loupe et dresse ensuite des listes de témoins qui auraient pu connaître Dressel, ⁹⁴ suggérant ainsi une autre pratique textuelle récurrente dans l'œuvre de Modiano, à savoir celle de la liste ; enfin, dans le chapitre XIV le narrateur observe à la loupe une photo de ses parents du temps de l'Occupation, ⁹⁵ comme si l'étude attentive de l'image pouvait lui permettre de remonter le temps pour retrouver la période d'avant sa naissance.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 185.

⁸⁹ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 158.

⁹⁰ Cf. par exemple la plaquette *Dieu prend-t-il soin des bœufs* publiée avec des illustrations de Gérard Garouste aux éditions de l'Acacia en 2003, dans lequel le protagoniste est un chien noir qui essaie de sauver un bœuf destiné à l'abattoir : l'analogie avec les Juifs « menés à l'abattoir » est évidente, cf. Alan Morris, « Texte à images, images de textes : *Dieu prend-il soin des bœufs ?* de Patrick Modiano et Gérard Garouste », *French Cultural Studies*, novembre 2012, n. 23, p. 319-328. Cf. encore le troisième récit dans *Des inconnues*, ou un passage d'*Un Pedigree* (p. 97) où ce sont les chevaux qui semblent évoquer les Juifs dans les camps et beaucoup d'autres exemples répertoriés par Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, cit., p. 245-250.

⁹¹ Cf. sur l'image des chiens associée à la Shoah voir aussi Dominique Viart, « Des mondes de chiens : littérature et cynisme totalitaire », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol.16, n. 5, décembre 2012, p. 673-684, qui remarque, dans le contexte de la littérature contemporaine, « le recours préférentiel à cet animal, le chien, pour traiter des tragédies du vingtième siècle hors de tout témoignage historique direct », p. 674.

⁹² Dominique Viart, « L'impossible narration de l'Histoire », cit., p. 54.

⁹³ Patrick Modiano, *Livret de famille*, p. 98.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 183.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 206-7.

De nombreuses allusions sont faites à la fragmentation du texte et aux liens fragiles qui en unissent les différentes parties. Dans le chapitre XIV, le narrateur observe les lambeaux de papier peint de son ancien appartement, qui étaient, dans le passé, cachés par des boiseries : « j'ai pensé que si je grattais ces lambeaux de toile de Jouy, je découvrirais de minuscules parcelles d'un tissu encore plus ancien ». ⁹⁶ L'auteur semble inviter à ne pas s'arrêter aux apparences et à examiner attentivement les différents niveaux du texte. ⁹⁷ Le narrateur lui-même explore ainsi le passé, comme il le dévoile quelques lignes après : « comme les couches successives de papier peint et de tissus qui recouvrent les murs, cet appartement m'évoquait des souvenirs plus lointains, les quelques années qui comptent tant pour moi, bien qu'elles aient précédé ma naissance ». ⁹⁸ Ce sont justement les stratifications qui intéressent l'auteur, beaucoup plus que la linéarité d'un récit ayant un début et une fin.

Par conséquent, faute de linéarité, le récit est fragile et fragmenté, comme la ceinture portée par Flo Nardus, une amie des parents du narrateur qui lui fait sentir, lors de leur rencontre, « la douce et furtive présence de [s]on père et de [s]a mère ». ⁹⁹ Cette ceinture est « composée de morceaux de verres orange et d'éclats de miroirs retenus par des fils d'argent ». ¹⁰⁰ Les morceaux de verres ne font qu'évoquer le récit en morceaux de Modiano et les miroirs correspondraient à tous les jeux sur les identités qui semblent se réfracter et se multiplier tout au long du texte. Des détails sont fournis sur la production de ces pièces d'artisanat de la part de Flo : « elle taillait les morceaux de verre, les ressemblait, les attachait les uns aux autres avec un fil métallique ». ¹⁰¹ C'est exactement le mécanisme adopté par Modiano dans la composition de son texte : il éparpille des éléments biographiques, apparemment fragmentés, et les relie par un fil subtil que le lecteur doit essayer de retrouver.

Toutes ces techniques narratives n'ont finalement qu'un objectif : essayer de donner une forme à un passé enfoui et mal éclairci qui n'en est pas pour autant moins obsédant, tâcher de mettre en scène une mémoire trouée, un héritage déficitaire. La judéité, identité vidée d'histoire familiale et de pratiques culturelles mais qui ne cesse cependant de définir en creux l'auteur et beaucoup de ses personnages, est au cœur de ces mécanismes textuels et de ces interrogations biographiques. L'autofiction ne serait que la forme la plus apte à accueillir ces questionnements. Les traces éparses concernant la vie de Modiano sont ainsi rassemblées dans le texte, mais il lui

⁹⁶ *Ibid.*, p. 198.

⁹⁷ Selon Dervila Cooke la toile de Jouy évoquerait aussi le village de Jouy-en-Josas où l'auteur passa une partie de son enfance et qui est brièvement évoqué dans *Livret de famille* au chapitre VIII (p. 111), cf. Dervila Cooke, *Present Pasts*, cit., p. 106.

⁹⁸ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 199-200.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 204.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 206.

est impossible de le faire suivant le modèle autobiographique classique, à cause des blancs et des trous qui caractérisent son histoire, tant dans sa dimension personnelle que collective. C'est là qu'intervient la fiction, non seulement en tant que construction textuelle qui donne forme aux bouts de mémoire éparpillés, mais aussi en tant qu'élan imaginaire qui permet de combler les trous d'un récit hésitant et de travestir l'intime, moins pour le cacher que pour lui donner une résonance amplifiée : comme l'affirme Bruno Blanckeman, « la fiction ne désigne pas pour lui [Modiano] une fantaisie arbitraire de l'imagination, mais un principe de connaissance supérieur, qui permet d'aller au-delà des évidences et des automatismes de la réalité quotidienne ». ¹⁰² Inventer ne serait qu'une autre façon de trouver, comme le montre son étymologie latine (du verbe *invenire*) : retrouver les traces de quelque chose qui était déjà là mais qui nécessitait d'être montrée sous un angle différent.

Les renvois métatextuels ininterrompus qui émaillent *Livret de famille* font résonner les *leitmotive* du texte grâce à leur présence insistante qui invite à explorer les différentes couches narratives. *Livret de famille* est une autofiction en tant que forme littéraire constitutivement indécidable, car elle implique que le lecteur participe activement, non pas tant pour discerner le vrai du faux que pour accepter et mettre en acte dans sa lecture ce jeu continu sur les identités, toujours multiples.

Ce système d'échos internes rappelle la structure de *W ou le souvenir d'enfance*, comme le fait remarquer Denis Cosnard. ¹⁰³ Ce n'est effet que dans les liens entre l'autobiographie et l'allégorie concentrationnaire de W, entre les chapitres en italiques et ceux en romain, que peut se dire l'essence du livre de Perec, comme l'affirme la quatrième de couverture :

Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés ; il pourrait presque sembler qu'ils n'ont rien en commun, mais ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection. ¹⁰⁴

¹⁰² Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 39.

¹⁰³ Cf. Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, cit., chap. 16, p. 141-147, où le critique montre ce qu'il appelle des « rimes » à l'intérieur de *Livret de famille*, entre un paragraphe et l'autre, ce qui n'est pas sans évoquer les liens entre l'allégorie de l'île de W et l'autobiographie chez Perec et en particulier les sutures souterraines remarquées par Bernard Magné (« Les sutures dans *W ou le souvenir d'enfance* », *Cahiers Georges Perec*, n.2, 1998, p. 39-55).

¹⁰⁴ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, cit., quatrième de couverture.

L'autobiographie de Perec débute paradoxalement sur une phrase affirmant « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance »,¹⁰⁵ dans une macro-prétérition qui fonde toute une poétique, comme chez Modiano et chez Raczymow. Ce non-dit qui hante le texte ne peut être explicité que par l'intermédiaire de la fiction, par l'allégorie de l'île de W : dans les relations entre les deux récits peut surgir l'événement fondateur pour Perec, longtemps refoulé, c'est-à-dire la mort de sa mère dans les camps et la perte, par conséquent, de tout héritage juif qui ne soit lié à une négativité constitutive.

De façon différente, mais dans une mouvance esthétique analogue, Modiano pousse son lecteur à faire le lien entre les fragments épars de son *Livret de famille* pour faire surgir ce qui a été déterminant pour lui. Si, chez Perec, il s'agit d'évoquer quelque chose qui relève de sa première enfance, un souvenir longtemps enfoui dans le brouillard, chez Modiano il s'agit d'événements qui datent d'avant sa naissance : c'est toute la différence entre la deuxième génération et la génération 1.5, qui demeure une génération de témoins. *Livret de famille* serait ainsi une œuvre de la post-mémoire : le traumatisme de la Shoah, qui précède la naissance de Modiano, ne peut que se dire en creux. Modiano se veut témoin paradoxal de ce qu'il n'a pas vécu, mais ce récit impossible à dire est parsemé de blancs. Ses recherches sur la période de l'Occupation doivent nourrir l'écriture littéraire avec l'aide de l'imagination, sans laquelle les événements bruts n'arriveraient à prendre forme ni à s'incarner dans des personnages dotés de sentiments.

C'est ce qui nous est suggéré, encore une fois, dans le chapitre XIV de *Livret de famille*. Le narrateur interroge Flo Nardus en tant que témoin de l'époque où ses parents s'étaient connus, mais n'arrive pas à rendre vivant ce passé lointain : « nous étions là, à parler d'un passé qui nous avait réunis mais qui était si lointain qu'il perdait toute réalité ».¹⁰⁶ Il se met alors à évoquer les sentiments qui devaient être ceux de son père pendant les années noires : « mon père ressentait une vague inquiétude, j'imagine. La peur le gagnait ».¹⁰⁷ « J'imagine », dit Modiano : l'acte d'imaginer, de mettre en images ce qui ne devrait relever que d'une simple conjecture, permet ici au narrateur de redonner vie à ce passé perdu, de rétablir une relation entre père et fils, et de se réapproprier un héritage qui ne saurait être que déficitaire. Modiano revendique ce pouvoir d'imagination dans un entretien de 2009 : « Je pense que ce qui est onirique peut parfois plus se rapprocher de la réalité. L'imaginaire peut dire quelque chose du réel. Aussi parce qu'on peut arriver, par l'écriture, à une sorte d'intuition de ce que pouvait être

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁶ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 205.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 208.

le réel. Malgré toute l'horreur, cette époque de l'Occupation avait d'ailleurs quelque chose d'irréel ».¹⁰⁸

Cet art de l'imagination, qui permettrait de combler les vides d'un passé perdu, correspond au « don de voyance »¹⁰⁹ auquel Modiano fait appel pour reconstruire la vie de Dora Bruder, quand l'enquête historique se révèle déficitaire. Pour suppléer aux blancs de son entreprise biographique, Modiano a ainsi recours non seulement à l'imagination romanesque, mais aussi à une démarche empathique qui lui permet, par un transfert autobiographique, d'avoir au moins une intuition de ce qu'avaient pu être les sentiments de Dora.

Ce mélange de biographique et d'imaginaire fonderait toute l'œuvre de Modiano et, en ce sens, les propos de Thierry Laurent pourraient être valables. Cependant, ce n'est que dans *Livret de famille* que Modiano met en acte, pour la première fois dans son œuvre, un jeu de travestissement sur le « je » de l'auteur si attentivement construit. La structure éclatée de *Livret de famille* fait résonner les éléments autobiographiques en donnant consistance aux vides qui caractérisent l'histoire de Modiano. C'est seulement le climat littéraire du tournant des années 1970-1980 qui permet le surgissement de ces questionnements intimes dans une forme apte à accueillir leurs échos paradoxaux. Alors qu'à la fin des années 1960 Modiano ne peut que crier son histoire dans un contexte qui semble être sourd à toute interrogation identitaire, comme il le fait dans *La Place de l'étoile*, dans les années 1970, il peut choisir un ton plus apaisé et sonder les méandres du « je ».

La judéité surgit dans ces détours narratifs comme l'emblème de ce qui semble être absent du texte mais qui se dit en creux, par les liens souterrains qui s'établissent tout au long du livre. En ce sens, *Livret de famille* représenterait, dans son microcosme, tout l'univers de l'œuvre de Modiano, dans lequel la présence de la judéité, apparemment inconstante et éparpillée, serait en réalité centrale. Dans ce livre, Modiano se réapproprie un héritage déficitaire et se rapproche d'une figure paternelle fuyante et problématique, mais sans expliciter encore de façon directe le vide principal qui fonde sa quête, celui de la Shoah. Par rapport à *La Place de l'étoile*, la judéité ne se dit plus dans l'excès et dans l'accumulation, mais sur un ton plus autobiographique qui en souligne la présence-absence dans la vie de l'auteur. Ce n'est que dans *Dora Bruder* que Modiano aborde ses interrogations identitaires par une voie autre, lui permettant, à travers la figure de la jeune fille déportée, de venir à bout d'une judéité déficitaire et d'un rapport de filiation problématique.

¹⁰⁸ Patrick Modiano, « J'aurais pu croire que la boucle était bouclée, mais... », cit., p. 42.

¹⁰⁹ Id., *Dora Bruder*, cit., p. 52.

2. Un pedigree : le réseau autobiographique dans l'écriture de la judéité

Les biographèmes de Modiano ne cessent de ressurgir tout au long de son œuvre par des allusions plus ou moins voilées. Souvent, ce n'est que par la lumière réfractée entre les différents livres de l'auteur qu'il est possible de saisir les échos de ces *leitmotive* qui semblent avoir des référents extratextuels. D'un livre à l'autre, des épisodes semblent revenir et se répondre incessamment. Le lecteur pourrait voir dans ce ressassement le point de départ d'une perlaboration visant à porter à la lumière des souvenirs marquants et partiellement refoulés. La citation de René Char placée en exergue de *Livret de famille* est emblématique de l'importance du travail sur le souvenir pour Modiano : « Vivre, c'est s'obstiner à achever un souvenir ». Le double sens du verbe « achever » permet de mettre en évidence l'ambivalence des mécanismes mémoriels, qui peuvent soit essayer de combler les vides d'un souvenir à demi-effacé, soit abolir toute trace de mémoire et retomber dans l'oubli. Ce sont surtout des souvenirs d'enfance et de jeunesse qui parcourent toute l'œuvre de l'auteur.

Si le lecteur a tendance à rechercher dans les textes de Modiano des éléments autobiographiques, c'est aussi à cause du régime narratif qu'il adopte presque toujours : un récit homodiégétique dans lequel la focalisation se concentre sur le « je ». Cette présence constante, d'un récit à l'autre, d'un « je » souvent doté d'attributs physiques et d'une caractérisation psychologique récurrents, ne fait qu'encourager une lecture autobiographique de l'œuvre de Modiano. Ce « je » ne serait qu'une façon pour l'auteur de montrer une partie de lui-même tout en se cachant derrière les rouages de la narration romanesque :

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.¹¹⁰

Toutefois, ce n'est qu'avec la parution d'*Un pedigree*, en 2005, que les lecteurs de Modiano peuvent vérifier les sources biographiques de certains éléments récurrents dans son œuvre. Ce petit livre est en effet l'autobiographie de l'auteur. Pourtant, dans cet exercice de dévoilement auquel il décide une fois pour toutes de se livrer, nous percevons les difficultés qu'il éprouve pour se dire, hors de tout travestissement romanesque. La genèse de l'ouvrage fut

¹¹⁰ Patrick Modiano, « La consigne des enfants perdus », cit., p. 1.

en effet tourmentée. Il est le fruit d'un travail de soustraction, comme si Modiano avait dû élaguer les souvenirs pour n'en restituer que les aspects les plus factuels et les moins intimes :

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.¹¹¹

Il est en effet possible de repérer les traces du travail de Modiano sur le matériau de base d'*Un pedigree* à la lecture d'un petit ouvrage paru trois ans avant et intitulé *Éphéméride*, qui mêle souvenirs personnels et recherches entreprises pour éclairer les activités de son père.¹¹² Ce texte ressemble en miniature, par sa structure, à *Livret de famille*.¹¹³ Les souvenirs surgissent de manière fragmentaire, séparés par des blancs textuels, comme s'il s'agissait de chapitres séparés. Ils ne sont pas ordonnés chronologiquement, mais semblent suivre les tours et détours de l'évocation mémorielle. Cependant, le premier et le dernier récit se répondent, le premier précédant de très peu le dernier, dans une sorte de circularité qui a pour effet de refermer le texte sur lui-même et de l'arrêter au moment de l'écriture. Si le premier chapitre de *Livret de famille* se déroulait en 1974, le dernier en 1975, le livre ayant été publié en 1977, dans *Éphéméride* le premier souvenir date d'« hier »¹¹⁴ et le dernier d'« aujourd'hui ».¹¹⁵

Dans *Un pedigree*, Modiano reprend quelques-uns des souvenirs présents dans *Éphéméride*, mais il essaie de se forcer dans la voie chronologique de l'autobiographie classique, comme il l'affirme au début du livre : « Je tente, à défaut d'autres repères, de suivre l'ordre chronologique ».¹¹⁶ Cependant, un élément frappant dans cette autobiographie est

¹¹¹ « Patrick Modiano : "Grand écrivain, c'est bizarre comme concept" », cit.

¹¹² Denis Cosnard a montré comment ce texte ne serait à son tour qu'une version augmentée de celle éditée par Gallimard et « Le Monde », en supplément du numéro du 30 juin 2001, cf. Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, cit., p. 255.

¹¹³ Denis Cosnard souligne plutôt la ressemblance de la structure d'*Éphéméride* avec celle d'un autre livre de Modiano, *Fleurs de ruine* (1991), cf. Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, cit., p. 255.

¹¹⁴ Patrick Modiano, *Éphéméride*, cit., p. 9.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹¹⁶ Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 8.

qu'elle s'interrompt, si l'on exclut quelques prolepses,¹¹⁷ lors des débuts littéraires de l'auteur, quand il apprend, en 1967, que son premier livre a été accepté. Tout se passe comme si, avec l'entrée en littérature, une autre vie avait commencé pour l'auteur, une vie dont il ne souhaite pas donner les détails, parce que c'est dans l'écriture qu'elle trouve un sens et une direction, comme l'affirme Claude Burgelin : « À partir du moment où il est devenu écrivain, il n'y a plus rien à raconter. [...] Des parents sont trouvés : l'éditeur Gallimard. La littérature. Modiano a racine et assise ».¹¹⁸

Modiano semble nous suggérer que ce n'est qu'avec l'écriture littéraire que commence sa véritable vie : « J'avais pris le large avant que le ponton vermoulu ne s'écroule. Il était temps ».¹¹⁹ Ce n'est sans doute pas un hasard si le mot « temps » clôt *Un pedigree*, alors qu'il avait ouvert le premier livre de Modiano, *La Place de l'étoile* : « C'était le temps où je dissipais mon héritage vénézuélien ».¹²⁰ Modiano tisse ainsi un lien souterrain entre la fin d'une vie qui n'était pas la sienne et ses débuts littéraires, et ce, dans le sillage de Proust dont la *Recherche* commence et finit avec le mot « temps ». Modiano reprendrait aussi à son compte une phrase proustienne capitale : « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature ».¹²¹ La vraie vie de Modiano n'aurait en effet commencé que lors de ses débuts littéraires.

L'évocation des souvenirs d'enfance et de jeunesse, dans *Un pedigree*, n'aurait finalement d'autre but que d'établir un constat concernant une vie qui n'appartiendrait pas vraiment à Modiano, comme il l'explique dans le texte :

J'écris ces pages, comme on rédige un constat ou un curriculum vitae, à titre documentaire et sans doute pour en finir avec une vie qui n'était pas la mienne. Il ne s'agit que d'une simple pellicule

¹¹⁷ Cf. par exemple les détails concernant la mère qui, en 1970, lui fait vendre un stylo gagné lors d'un prix littéraire, cf. *ibid.*, p. 91, ou ceux concernant les activités économiques du père, dont l'auteur nous dit avoir appris quelque chose par des fiches, des lettres ou des rapports financiers, entre 1972 et 1976, cf. *ibid.*, p. 94-96.

¹¹⁸ Claude Burgelin, « Modiano et ses "Je" », dans Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, *Autofiction(s)*, cit., p. 207-222, p. 215.

¹¹⁹ Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 127. Sur le rôle du champ sémantique des ponts dans l'œuvre de Modiano cf. Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., p. 155-156.

¹²⁰ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, Paris, Gallimard, « Folio », 1975 [1968], p. 13. Sur le début proustien de *La Place de l'étoile* cf. aussi Ora Avni, *D'un passé l'autre. Aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 27. Perec aussi semblerait afficher une filiation proustienne au début de *W*, avec les deux « longtemps » qui scandent le commencement des deux premiers paragraphes, cf. Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, cit., p. 13. Ce serait non seulement l'un des multiples éléments qui rapprochent Modiano et Perec, mais aussi la marque de l'importance du modèle proustien dans les écritures de la judéité problématique, comme nous le verrons aussi dans les chapitres suivants.

¹²¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, *Le Temps retrouvé*, texte présenté par Pierre-Louis Rey et Brian Rogers, établi par Pierre-Edmond Robert et Brian Rogers et annoté par Jacques Robichez et Brian Rogers, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 474.

de faits et gestes. Je n'ai rien à confesser ou à élucider et je n'éprouve aucun goût pour l'introspection et l'examen de conscience.¹²²

Ce passage est dense d'indications métanarratives. De la même manière que dans *Livret de famille*, Modiano fait référence au modèle documentaire dont il essaie en effet d'emprunter, tout au long du texte, la froideur des notations référentielles. Le refus de la confession pourrait d'une certaine façon traduire une volonté de rejeter le modèle offert par l'autobiographie française classique, dont *Les Confessions* de Rousseau sont l'un des chefs-d'œuvre. L'on retrouve également le refus de l'introspection et avec cela de toute démarche psychanalytique.

Un autre modèle documentaire serait ensuite celui du pedigree, qui donne le titre au livre et qui est également évoqué dans la liste de documents au début de *Livret de famille* : Modiano veut ici restituer sa généalogie, ce qui a déterminé sa vie sans qu'il n'y puisse rien. Nous trouvons aussi une référence aux chiens, animaux qui peuplent toute l'œuvre de l'auteur.¹²³ Si dans *Livret de famille* les chiens s'associaient déjà aux Juifs victimes de la Shoah, dans l'autobiographie de l'auteur le titre évoque l'idée de pureté de la race, qui est plus recevable si on parle de chiens que si l'on parle d'hommes. Cependant, si Modiano essaie de construire son pedigree à travers la littérature c'est parce qu'il n'en a pas : il n'est pas un chien de race, mais un bâtard. Modiano revendique ainsi en quelque sorte sa bâtardise : son identité juive n'est pas pure, mais partielle, fragmentée et déficitaire.

Le titre du livre est évoqué par analogie dans les premières pages, avec le suicide du chien de la jeune mère de l'auteur. Si on peine à croire à la véracité de cette histoire, on peut voir comment le chien, auquel Modiano s'identifie, n'est autre que la métaphore très explicite de son rapport avec sa mère, qui l'a toujours délaissé :

C'était une jolie fille au cœur sec. Son fiancé lui avait offert un chow-chow mais elle ne s'occupait pas de lui et le confiait à différentes personnes, comme elle le fera plus tard avec moi. Le chow-chow s'était suicidé en se jetant par la fenêtre. Ce chien figure sur deux ou trois photos et je dois avouer qu'il me touche infiniment et que je me sens très proche de lui.¹²⁴

¹²² Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 44-45.

¹²³ Cf. sur les images de chiens dans l'œuvre de Modiano en plus des références déjà citées pour *Livret de famille*, Laurent Demanze, « Portrait de l'artiste en dogue mélancolique », dans *Patrick Modiano*, numéro spécial de la revue *Europe*, cit., p. 154-160, qui affirme : « tout ensemble figure autobiographique et modèle épistémologique, le chien fait [...] également signe vers des enjeux éthiques et esthétiques : dire une souffrance sans mots et inventer une écriture qui tente de s'aventurer en deçà du langage », p. 155. Cf. aussi « L'Éternel retour dans l'œuvre de Patrick Modiano, *Portrait of the Artist as a young dog* », dans Roger-Yves Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Cécile Défaud, 2009, p. 87-98.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 9. Cf. aussi sur le rapport de Modiano à sa mère et l'évocation de l'image du chien un autre passage du texte, p. 90 : « Parfois, comme un chien sans pedigree et qui a été trop livré à lui-même, j'éprouve la tentation

Cependant, comme le remarque Denis Cosnard, ce titre apparemment si éloigné de la littérature et fort ironique renvoie aussi, d'un autre côté, à l'un des écrivains phares pour Modiano : « Pedigree est aussi un recueil de souvenirs de Simenon [...]. En reprenant ce titre pour sa propre autobiographie, il choisit de s'inscrire dans une lignée littéraire. Voilà pour la seconde vie, la seule qui compte, celle qui commence par un livre ». ¹²⁵

Finalement, le modèle du pedigree n'est pas vraiment opératoire : certes, le livre commence par la généalogie de Modiano, avec des informations sur sa mère et ses grands-parents maternels, pour ensuite passer au père et aux autres grands-parents ; cependant, nous pouvons tout de suite nous rendre compte du fait que ces informations sont très pauvres en détails. Comme dans *Livret de famille*, le texte doit se faire à partir d'un manque de racines et l'auteur doit essayer de combler les trous d'une filiation déficitaire :

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 ballottés, 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. ¹²⁶

Modiano serait finalement un chien errant sans aucun pedigree, condamné à rechercher les restes à demi-effacés d'un passé à jamais révolu. Cette insistance sur les mots « empreintes » et « balises » nous fait penser encore une fois à une poétique de la trace, à une écriture qui fonde sa potentialité créatrice à partir d'un vide originaire.

La poétique de Modiano se rapproche encore une fois de celle de Perec, dont l'œuvre traverse par échos celle de Modiano. Dans un passage d'*Un pedigree*, il est question par exemple des années de la guerre d'Algérie et des plastiquages de certains magasins ou restaurants par l'OAS : « Quelque temps plus tard, ils ont plastiqué le Koutoubia. Un soir à Saint-Germain-des-Prés – ou à Alger ? – on venait de plastiquer le magasin du chemisier Jack Romoli ». ¹²⁷ Cette allusion fugace pourrait renvoyer au souvenir présent dans la liste établie par Perec dans *Je me souviens* et classé au numéro 283 : « Je me souviens des plasticages dont à la fin de la guerre d'Algérie fut plusieurs fois victime un tailleur du boulevard Saint-Germain,

puérile d'écrire noir sur blanc et en détail ce qu'elle m'a fait subir, à cause de sa dureté et de son inconséquence ».

¹²⁵ Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, cit., p. 258.

¹²⁶ Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 11.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 62.

Jack Romoli ». ¹²⁸ L'écho du modèle perecquien est présent dans la structure même d'*Un pedigree*, qui finit par se limiter souvent à la juxtaposition des souvenirs, sans aucun tissu macro-syntaxique les reliant entre eux. D'autant plus que Modiano n'a de cesse d'utiliser, lui aussi, la formule « Je me souviens » dans tous ses livres, même pour des détails minimaux, comme si toute l'assurance et la véridicité étaient contenues dans le sujet et le verbe, quel que soit l'objet en question. ¹²⁹

En passant de l'autofiction à l'autobiographie, Modiano doit donc faire face aux mêmes impasses constitutives : sa vie se fonde sur un passé trouble et difficile à éclaircir. Paradoxalement, dans *Un pedigree*, où le pacte autobiographique est très explicite et l'intention documentaire plusieurs fois énoncée, il se retient plus que dans l'autofiction de donner des informations aux lecteurs. Par exemple, à propos de la première arrestation du père, il parle de son amie Hela H., alors que dans *Livret de famille* il insère le nom complet : Hella (avec deux « l ») Hartwich. De plus, d'autres détails ont changé : si dans *Livret de famille* l'amie d'Albert Modiano s'échappait avec lui du commissariat, ¹³⁰ dans *Un pedigree* elle est libérée le jour suivant du Dépôt, sans doute grâce à l'intervention de l'un de ses amis. ¹³¹ S'agirait-il d'une allusion au rôle d'Eddy Pagnon, l'un des chefs de la Gestapo française auquel le père de l'auteur était lié et dont il est question pour la première fois de manière explicite dans *Remise de peine* ? ¹³² C'est l'hypothèse formulée par Denis Cosnard. ¹³³

Cependant, la véritable différence entre l'entreprise autofictionnelle et l'entreprise autobiographique réside dans le fait que Modiano semble s'interdire tout élan imaginaire, ce qui contribue au style sec d'inventaire de faits et de dates qui caractérise *Un pedigree*. Voici en effet ce que Modiano affirme par rapport aux sentiments de son père pendant l'Occupation :

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 et j'ai toujours été gêné de rompre les silences même quand ils vous font du mal. ¹³⁴

¹²⁸ Georges Perec, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978, p. 74.

¹²⁹ Cf. par exemple Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 27, où la formule est employée pour évoquer le seul moment où son père lui avait parlé de la période de l'Occupation. Elle vient donc dans ce passage ajouter à ce témoignage décharné l'autorité du témoin paradoxal qui est Modiano et qui met en scène ainsi, dans un mécanisme de mise en abyme, le souvenir d'un souvenir.

¹³⁰ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 127.

¹³¹ Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 15-16.

¹³² Patrick Modiano, *Remise de peine*, cit., p. 83-88.

¹³³ Cf. Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, cit., p. 79.

¹³⁴ Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 31-32.

D'un côté, ce passage semble fort éloigné de celui du chapitre XIV de *Livret de famille* où le narrateur ouvre par un « j'imagine » l'évocation de la peur que son père avait dû ressentir en tant que juif traqué.¹³⁵ De l'autre côté, même dans *Un pedigree*, Modiano laisse la place à l'imagination, grâce, encore une fois, au mécanisme de la prétérition : une hypothèse est formulée sous forme de question, et tout de suite niée par une expression de pudeur qui nous dit cependant comment les silences paternels ont trouvé une place concrète, même en négatif, dans l'écriture du fils.

Ce blanc constitutif de l'écriture de Modiano ne serait autre que celui de la Shoah et de la menace de la déportation vers les camps de mort qui pèse sur son père, sans que cela ne soit jamais dit. Albert Modiano est resté silencieux sur ce sujet et pour son fils, né après, ce vide est à la fois fondateur et obsédant, et constitue un tabou : c'est en effet une catastrophe dont il n'a de mémoire ni directe ni transmise. Même dans *Un pedigree*, l'évocation de la Shoah ne surgit que par de petites références plus ou moins cachées, comme dans *Livret de famille* et dans presque tous les textes de l'auteur, si l'on exclut *La Place de l'étoile* et *Dora Bruder*. C'est par exemple le cas des rendez-vous entre père et fils dans le hall de l'hôtel Lutétia, où avaient été accueillis les survivants de retour des camps,¹³⁶ ou du service militaire, refusé par le jeune Modiano à cause de la peur de se « retrouver prisonnier d'une caserne dans l'Est ».¹³⁷

Cependant, c'est dans *Un pedigree* que cet imaginaire génocidaire obsédant est enfin expliqué. Modiano nous révèle en effet : « Un documentaire, *Le procès de Nuremberg*, au cinéma Georges V. Je découvre à treize ans les images des camps d'extermination. Quelque chose a changé pour moi ce jour-là. Et mon père, que pensait-il ? Nous n'en avons jamais parlé ensemble, même à la sortie du cinéma ».¹³⁸ L'auteur nous offre ainsi la clé pour interpréter la présence de la Shoah dans son œuvre. C'est, d'un côté, la révélation d'une expérience fondatrice, par ce « Je découvre » au présent, comme si cette découverte des images des camps ne cessait d'agir dans l'écriture de Modiano. De l'autre côté, le silence du père laisse penser au fils que ces images sont liées à un traumatisme qui demeure indicible. Pas d'héritage, pas de transmission : l'auteur ne peut que jouer à son tour sur le silence et sur les allusions cachées

¹³⁵ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 208, cf. *supra*.

¹³⁶ Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 119. Cf. aussi Id., *Villa triste*, cit., p.67 : en parlant du dernier rendez-vous avec son père, le narrateur se demande s'il s'était déroulé « dans le hall du Windsor-Reynolds ou dans celui du Lutétia ».

¹³⁷ *Ibid.*, p. 123. Dans *Éphéméride* la référence est rendue encore plus explicite par la présence du mot « départ » : « Puis ce serait le départ pour une autre caserne, vers l'Est », cf. Patrick Modiano, *Éphéméride*, cit., p. 14.

¹³⁸ Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 57.

pour dire cet événement fondateur, appartenant à un passé à jamais révolu, qui ne cesse cependant de hanter le présent.

Un pedigree ne nous offre pas seulement cette clé de lecture de l'œuvre de Modiano nous permettant d'interpréter toutes les images de la Shoah présentes dans ses textes précédents. Les détails autobiographiques égrenés tout au long du livre sont en effet, en premier lieu, des indices exégétiques, qui permettent d'éclairer sous un jour nouveau les mécanismes de l'écriture de l'auteur. C'est en cela que ce texte, rédigé en forme de constat apparemment stérile, trouve tout son sens et son importance, comme l'auteur l'affirme lui-même : « *Un pedigree* [...] n'a d'ailleurs d'intérêt selon moi que par renvoi aux autres livres ». ¹³⁹

Un pedigree permet donc de saisir certains des enjeux centraux de l'écriture de Modiano, et de retrouver ainsi dans des événements de sa biographie les clés de lecture de plusieurs noyaux thématiques et tendances stylistiques. En premier lieu, on pourrait citer l'exemple de la mort de son petit frère Rudy, survenue en 1957. Ce n'est qu'avec *Un pedigree* que la mort de Rudy devient explicite et que les allusions dans l'œuvre antérieure peuvent être saisies : « En février 1957, j'ai perdu mon frère ». ¹⁴⁰ Nous comprenons immédiatement qu'il ne s'agit pas de l'un des multiples événements de la vie de l'auteur répertoriés en guise de constat, mais au contraire d'un événement fondateur : « À part mon frère, sa mort, je crois que rien de tout ce que je rapporterai ici ne me concerne en profondeur ». ¹⁴¹

La perte de Rudy semble être l'une des clés principales pour comprendre l'esthétique de Modiano, une esthétique de la quête, du brouillage temporel et identitaire, de la cassure et d'un vide paradoxalement fondateur. Ce vide fondateur se superpose ainsi à celui de la Shoah, et prolonge le même sentiment d'absence irrémédiable ainsi que, peut-être, un sentiment de culpabilité. Comment ne pas penser à la culpabilité multiforme du survivant qui a dû poursuivre Modiano : son père n'avait échappé à la Shoah que grâce à des activités illicites ; lui-même, en tant que « né après », a pu survivre, alors que beaucoup d'autres sont morts encore en 1945 ; ¹⁴² enfin, il a survécu à son frère. La hantise de la figure du double dans les romans de Modiano

¹³⁹ Patrick Modiano, « J'aurais pu croire que la boucle était bouclée, mais... », cit., p. 44.

¹⁴⁰ Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 44. En réalité Modiano datera plus précisément au 29 janvier 1957 la mort de Rudy dans les « Repères biographiques » du Cahier de l'Herne qui lui est consacré, cf. Maryline Heck et Raphaëlle Guidée (dir.), *Modiano, Cahier de L'Herne*, cit., p. 273. C'est dans les entretiens qu'il parlera de la cause de la mort, c'est-à-dire une leucémie, cf. « Patrick Modiano : la tête dans les nuages », entretien par Jérôme Garcin, *Le Nouvel Observateur*, 4 mars 2010, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100304.BIB4810/patrick-modiano-la-tete-dans-les-nuages.html> : « la mort par leucémie de mon frère Rudy, en 1957 ».

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Cf. Patrick Modiano, *Dora Bruder*, cit., p. 98 : « Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance ».

pourrait, d'une certaine façon, être reliée au fait que l'enfant survivant porte en lui l'enfant mort et continue de vivre pour lui.¹⁴³

Un pedigree contribue ainsi à éclaircir rétrospectivement la centralité de la figure de Rudy dans la poétique de Modiano et son lien avec la question de la judéité et de la Shoah. Des échos de la présence du petit frère seraient en effet déjà présents dans *La Place de l'étoile*, le roman du questionnement autour de l'identité juive dont Rudy est le seul dédicataire, sans qu'il ne soit jamais, apparemment, question de lui. Cependant, dans une petite scène se déroulant dans l'appartement du quai Conti, qui incarne l'enfance et constitue peut-être pour cette raison l'un des biographèmes les plus présents dans *La Place de l'étoile*, la narration se fait à la première personne du pluriel :¹⁴⁴ « Notre mère nous attendait, quai Conti. Nous boirions un tilleul menthe en regardant les ombres que projetaient aux murs de notre chambre le bateau-mouche ». ¹⁴⁵ Le « nous » marque tout le début du chapitre IV et les changements de pronoms personnels sont très fréquents dans le texte, dans une sorte de pastiche des techniques narratives des nouveaux romanciers. Cependant, ce « nous » pourrait très bien être une allusion cachée au frère absent, d'autant plus que l'image de l'ombre du bateau-mouche revient dans *Livret de famille* : « Dans cette même chambre, il y a vingt ans, c'étaient les mêmes ombres fugitives et familières qui nous captivaient, mon frère Rudy et moi, quand nous éteignons la lumière au passage de ce même bateau-mouche ». ¹⁴⁶

Dans *Dora Bruder*, la figure de Rudy se superpose à celle de la jeune fille disparue : en effet, comme beaucoup de critiques l'ont remarqué,¹⁴⁷ « Bruder » signifie « frère » en allemand. C'est peut-être cette signification qui a fasciné Modiano, qui n'a de cesse dans son œuvre de jouer avec les noms propres, comme nous le verrons.¹⁴⁸ De plus, avant d'écrire *Dora Bruder*, dans une lettre de 1995 à Serge Klarsfeld, Modiano avait manifesté son intérêt pour deux autres déportés présents dans le *Mémorial des Enfants*, sur lesquels il a pu recueillir quelques informations :

¹⁴³ Cf. l'idée de témoin par procuration, dont les romans d'Henri Raczymow sont un exemple. Dans *Un cri sans voix* (1985), Mathieu écrit à la place de sa sœur Esther, qui a son tour se substituait aux Juifs du ghetto de Varsovie. Ce parasitage des identités trouve une explication autobiographique dans une œuvre récente de l'auteur, *Heinz* (2011). Cf. sur ces questions Froma Zeitlin, « The vicarious witness », cit. ; Annelies Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow*, cit., *passim* ; Ead., « Heinz d'Henri Raczymow. Une écriture du silence », *Cédille*, 2015, n. 5, p. 215-231 ; Nelly Wolf, « Entretien avec Henri Raczymow », cit.

¹⁴⁴ Cf. Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 13, p. 141, p. 164, p. 201.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 141.

¹⁴⁶ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 209.

¹⁴⁷ Voir par exemple entre les premiers Colin Nettelbeck, « Novelists and their Engagement with History: Some Contemporary French Cases », *Australian Journal of French Studies*, vol XXXV, n.2, 1998, p. 243-257, p. 246, qui fait remarquer en plus que l'anagramme de Dora correspond à "adore".

¹⁴⁸ Cf. par exemple la liste manuscrite de noms propres rédigée par l'auteur en guise d'inventaire des personnages réels insérés dans son œuvre, dans Maryline Heck et Raphaëlle Guidée (dir.), *Modiano, Cahier de L'Herne*, cit., p. 81-85.

Il y a des tas de choses dont j'aimerais vous parler concernant le *Mémorial* et le *Mémorial des Enfants*. Mais dans cette lettre, je ne peux m'empêcher d'évoquer deux cas particuliers : les frères Gérard et Jean-Claude Appenheimer, 15 et 17 ans, quand ils sont partis le 30 juin 1944 dans le convoi 76, avec leur mère. Ils étaient de famille riche, élevés dans un hôtel particulier, 156 rue de Longchamp. Ils étaient livrés à eux-mêmes pendant l'Occupation. Je crois que leur mère ne s'occupait pas beaucoup d'eux. Le plus jeune s'est caché à la campagne, en Normandie, dans le plus grand dénuement et là-bas, il rencontre l'écrivain Maurice Sachs et Violette Leduc (dans sa biographie de M. Sachs, Henri Raczymow fait allusion à cela, ainsi que Violette Leduc dans « Trésors à prendre »). Georges Welter dans « de Drancy à Auschwitz » consacre tout un chapitre à ces deux frères. Peut-être vous avez retrouvé une photo d'eux...¹⁴⁹

Cette fascination pour ces deux frères délaissés par leur mère s'explique par des éléments biographiques / de la vie de Modiano. De plus, la référence à Maurice Sachs, figure centrale dans l'imaginaire de Modiano et incarnation de son propre père, comme nous l'avons déjà montré, a sans doute attiré l'auteur vers cette histoire. Mais il a finalement choisi d'écrire sur Dora, en sollicitant ainsi son vécu de manière moins directe.

Le petit frère est donc rendu présent par des appels souterrains, comme dans cette petite phrase insérée à la fin d'un passage évoquant la fugue de Dora et la fugue de Modiano quand il était adolescent : « Les aiguilles de l'horloge au jardin des Tuileries sont immobiles pour toujours ».¹⁵⁰ Cette même horloge aux aiguilles immobiles est présente dans l'évocation des après-midi que Modiano et son frère passaient aux Tuileries, dans *Fleurs de ruine* et *Un pedigree* :¹⁵¹ elle pourrait être le symbole de la mort de Rudy et du temps qui s'est irrémédiablement arrêté avec sa disparition. Rudy serait ainsi un autre disparu qui se cache derrière les disparus dont il est question dans le livre : Dora Bruder et, à travers sa figure emblématique, les Juifs morts dans la Shoah. Maryline Heck en vient à affirmer que l'hommage au petit frère serait fondateur : Modiano aurait eu le « projet d'écrire une autre histoire que celle des Juifs, voire une autre histoire que celle des déportés parisiens. *Dora Bruder* est un livre des morts, dans lequel faire discrètement entrer Rudy, le frère aimé, mort en 1957 ».¹⁵²

Cependant, si les enjeux biographiques sont certainement centraux dans *Dora Bruder*, ils participent à un projet doté d'une visée esthétique universelle. Si certaines références cachées

¹⁴⁹ Lettre de Patrick Modiano à Serge Klarsfeld, 27 mars 1995, dans Maryline Heck et Raphaëlle Guidée (dir.), *Modiano, Cahier de L'Herne*, cit., p. 179.

¹⁵⁰ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, cit., p. 78.

¹⁵¹ Cf. Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, cit., p. 90 ; Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 39.

¹⁵² Maryline Heck, « Serge Klarsfeld / Patrick Modiano : enjeux d'une occultation », dans Maryline Heck et Raphaëlle Guidée (dir.), *Modiano, Cahier de L'Herne*, cit., p. 187-191, p. 190.

dans le texte concernent le petit frère mort, d'autres font résonner des intertextes dont la fonction est de porter l'attention du lecteur sur la complexité de l'entreprise de Modiano, qui revendique sa place dans l'univers littéraire. C'est par exemple le cas de la référence à Perec que fait Modiano dans un entretien :

quand j'ai regardé dans le *Mémorial* de Klarsfeld pour voir si j'y trouvais la trace des parents de Dora Bruder, je me suis aperçu que sa mère s'était retrouvée dans le même convoi que la mère de Perec. [...] Cette coïncidence m'a fait un choc terrible, ça m'a beaucoup troublé.¹⁵³

Cécile Bruder et Cécile Perec, qui est la version française de Cyrla, comme l'affirme Perec dans *W* :¹⁵⁴ la coïncidence est en effet frappante. Est-ce que Modiano aurait choisi de parler de Dora Bruder plutôt que des deux frères Appenheimer, par exemple, pour pouvoir rendre hommage à un écrivain dont il épouse pleinement l'esthétique ? En effet, Modiano n'hésite pas à manifester son admiration pour Perec :

Perec se détachait vraiment dans le paysage littéraire, après la guerre. Les gens qui étaient nés dans les années 1920 n'avaient pas vraiment pu prendre le relais de la grande génération active dans les années 1930. Il y avait bien les gens du Nouveau Roman, nés dans les années 1920, comme Robbe-Grillet, mais après je ne voyais que Perec. Beaucoup de gens autour de moi l'avaient connu, comme le sociologue Henri Lefebvre, Queneau, qui m'avait parlé de lui. Perec m'avait envoyé *Un cabinet d'amateur*, on devait se voir, mais cela ne s'est jamais fait, malheureusement.¹⁵⁵

Comme l'affirme Annelies Schulte Nordholt qui a étudié la relation intertextuelle entre *Dora Bruder* et *W*, dans le cas de Perec autant que dans celui de Modiano, « l'écriture n'est pas ce qui comble le vide, mais plutôt ce qui le figure, ce qui le rend sensible ».¹⁵⁶

En second lieu, dans sa formule inaugurale, *Un pedigree* synthétise le rapport de Modiano au passé et à sa généalogie, comme nous l'avons vu : « 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 ».¹⁵⁷ L'auteur insiste non seulement sur la judéité de son père, mais il met aussi l'accent sur le côté flamand de sa généalogie. Peu de lignes après, dans un autre passage du texte relatant l'enfance de l'auteur entre 1946 et 1947, il écrit : « Mes grands-parents

¹⁵³ Patrick Modiano, « J'aurais pu croire que la boucle était bouclée, mais... », cit., p. 42.

¹⁵⁴ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, cit., p. 45.

¹⁵⁵ Patrick Modiano, « J'aurais pu croire que la boucle était bouclée, mais... », cit., p. 42.

¹⁵⁶ Annelies Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow*, cit., p. 118.

¹⁵⁷ Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 7.

maternels sont venus d'Anvers à Paris pour s'occuper de moi. Je suis toujours avec eux, et je ne comprends que le flamand ».¹⁵⁸ Le flamand serait donc la véritable langue maternelle de l'écrivain. Cette révélation pourrait permettre de comprendre le rapport à la langue française de l'auteur, qui passe d'un usage expressionniste calqué sur l'argot célinien de *La Place de l'étoile* à un style plus épuré à partir de *Villa Triste*, comme si le français devait être l'objet d'une réappropriation, pour en contrôler le ton et le registre : « la phrase classique française me permet de souligner et d'ordonner le côté mélangé, cosmopolite, exotique de mon inspiration ».¹⁵⁹ Il n'y aurait pas de spontanéité, pour Modiano, dans le maniement d'une langue qui ne serait pas à proprement parler la sienne et qui constituerait finalement une sorte d'ancrage à l'incertitude identitaire qui caractérise l'auteur et les personnages de ses romans. De plus, l'héritage flamand est omniprésent dans les textes de Modiano, tel un énième *leitmotiv* dans son œuvre, comme le montre de manière approfondie Denis Cosnard.¹⁶⁰ Par exemple, la mère de Denise Coudreuse dans *Rue des boutiques obscures* a un nom flamand qui est le même que celui du grand-père de l'auteur, comme on le découvre dans *Un pedigree*.¹⁶¹

Un pedigree permet donc au lecteur de Modiano de retrouver dans sa « vie antérieure », c'est-à-dire celle qui a précédé sa venue à l'écriture mais aussi celle d'avant sa naissance, les éléments fondateurs de son esthétique et de tisser des liens entre ses œuvres pour en faire émerger le fond autobiographique qui joue un rôle majeur dans l'évolution de l'écriture de la judéité chez Modiano.

3. Chaos : l'autofiction en héritage controversé

En 1997, vingt ans après la parution de *Fils* (et de *Livret de famille*), la forme de l'autofiction est déclinée de façon originale par un héritier, tant sur le plan théorique que généalogique, de Serge Doubrovsky : il s'agit de Marc Weitzmann, son cousin, qui publie *Chaos*, un deuxième roman assez remarqué.¹⁶² Le dialogue parodique et provocateur que Weitzmann instaure avec Doubrovsky sur le terrain périlleux de l'autofiction a en effet retenu l'attention des théoriciens, sensibles aux moindres évolutions de cette forme littéraire ouverte et changeante.¹⁶³ En particulier, *Chaos* semble remettre en question le droit de l'autofictionneur

¹⁵⁸ Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 32.

¹⁵⁹ Entretien avec Jean-Louis Ezine, cit., p. 22.

¹⁶⁰ Cf. Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, cit., p. 103-109.

¹⁶¹ Cf. Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, Paris, Gallimard, « Folio », 2012 [1978], p. 118 et Id., *Un pedigree*, p. 7. Sur cette analogie voir aussi Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., p. 49.

¹⁶² Le mot « roman » est affiché sur la couverture de la première édition de *Chaos*.

¹⁶³ Cf. par exemple Jacques Lecarme, « L'autofiction comme arme de guerre. *Chaos* (Grasset, 1997) de Marc Weitzmann, *Laissé pour conte* (Grasset, 1999) de Serge Doubrovsky », *La Faute à Rousseau*, n. 20, 1999, p. 53-

à s'emparer de la vie des autres pour raconter la sienne, et se présente ainsi sur le plan éthique comme une contestation à *Le Livre brisé* de Doubrovsky.

Lors de la rencontre entre le narrateur et Serge Doubrovsky, qui figure en tant que tel dans le texte, le débat autour de *Le Livre brisé* est tout de suite évoqué par le biais d'une référence à l'émission de Bernard Pivot, *Apostrophes*, à laquelle Doubrovsky participa en 1989 pour lancer le livre qui venait de paraître. Le narrateur critique justement l'« exhibitionnisme » de son cousin à cette occasion.¹⁶⁴ *Le Livre brisé* relate en effet la mort de la deuxième femme de l'écrivain, Ilse, dans des circonstances non élucidées qui font penser au suicide. Dans *Chaos*, le narrateur semble justement accuser Doubrovsky d'avoir causé de la mort de sa femme :

Comme le livre racontait, sans précaution particulière, la déchéance alcoolique d'Ilse au fur et à mesure de leurs dix années de dévastation conjugale, il n'avait fait de doute pour personne que sa lecture fût à l'origine du drame. Serge, en bon époux attentionné, lui avait envoyé très régulièrement les chapitres, un à un, comme autant de coups de poignard, afin qu'elle les lise. Officiellement, lui avait-il expliqué, c'était pour avoir son aval, afin qu'elle exerce, en tant que protagoniste, son droit de censure. Mais la tâche était bien évidemment impossible.¹⁶⁵

Un jugement moral est donc porté sur la personne de Doubrovsky et fait même l'objet d'une question provocatrice de Pivot au début de son émission, concernant justement la responsabilité de l'écrivain dans la mort de sa femme.

Ce jugement moral est repris par le narrateur de *Chaos* et par sa femme :

Marie et moi avons bien sûr jugé toute l'affaire malsaine et absolument scandaleuse. [...] Il avait utilisé un être psychiquement plus fragile que lui, l'avait manipulé, usé, torturé jusqu'à la fin, dans le seul et unique but d'achever son entreprise littéraire. Ce n'était certes pas la conception que nous nous faisons de la littérature.¹⁶⁶

Le discours glisse ainsi du plan de l'éthique individuelle vers celui de l'éthique littéraire : il s'attaque à l'exploitation de la vie privée dans l'écriture. Le texte de Weitzmann semble ainsi remettre en question les travestissements du biographique qui sont à la base de l'entreprise autofictionnelle dans la conception doubrovskienne :

54, repris dans Christoph Miething (éd.), *Zeitgenössische Jüdische Autobiographie*, cit., p. 39-42 ; Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, cit., p. 182-185.

¹⁶⁴ Marc Weitzmann, *Chaos*, cit., p. 79. Cf. « Qu'est-ce qui ne va pas ? », *Apostrophes*, 13 octobre 1989, vidéo disponible sur le site de l'INA, <http://www.ina.fr/video/CPB89010283>.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 140-141.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 144.

C'est qu'à jouer les Faust avec la fiction, à passer de la réalité en contrebande, le roi de l'autobiographie caviardée, inventeur de la nouvelle critique et spécialiste incontesté de la tragédie cornélienne, s'était fait rattraper par la vie qui, sous forme de tragédie, bien réelle cette fois, était venue pulvériser cette existence autofictionnée. [...] Écrivain Barbe-Bleue, empereur de l'égotisme littéraire, le stylo doté d'une telle puissance qu'il en devenait mortel pour celles qui succombaient à son charme : tel était désormais l'étrange statut de mon cousin.¹⁶⁷

Cette remise en question de l'autofiction de la part de Weitzmann, qui convoque Serge Doubrovsky dans le texte en tant que personnage, suscite la réaction indignée de ce dernier, qui diffuse avant la parution de *Chaos* un communiqué où il affirme que « tous les propos qui [lui] sont attribués dans ce roman ont été déformés ou falsifiés » et qu'il « en laisse la triste responsabilité à son auteur ».¹⁶⁸ Doubrovsky rejette paradoxalement les mêmes dispositifs narratifs qu'il utilise dans ses livres lorsqu'ils se mettent en place contre lui. Jacques Lecarme finit par se demander : « Serge Doubrovsky a vivement réagi à la publication de *Chaos*, mais pouvait-il renier ses propres formules sur lui-même, dès lors que se les appropriait textuellement un narrateur hostile ? »¹⁶⁹

Il faut en effet souligner, en premier lieu, comme le font d'ailleurs certains critiques, que Weitzmann, tout en reprenant de manière parodique les textes de Doubrovsky, y fait une référence constante. Par exemple, dans une scène très cocasse lors de la crémation du père du narrateur, le cousin germain de Doubrovsky, l'urne est portée au caveau familial dans le cimetière de Bagneux. Doubrovsky veut en profiter pour visiter la tombe de son père et celle d'Ilse, mais il se perd :

Comme on pouvait s'y attendre, Doubrovsky avait été incapable de retrouver son caveau, et il avait fini par se perdre si complètement entre les tombes, que nous avons dû nous mettre à sa recherche, laquelle s'était encore compliquée du fait de sa surdité. « Serge ! Serge ! ». L'urne de mon père entre les bras, je criais leur double prénom. L'un mort et l'autre sourd, de toute manière, l'appel ne pouvait que rester sans réponse.¹⁷⁰

Au-delà du jeu sur le double, ce « comme on pouvait s'y attendre » pourrait faire référence au sens de l'orientation précaire de Doubrovsky, qui était bien connu dans la famille, mais peut

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 143-144.

¹⁶⁸ « Doubrovsky contre Weitzmann », *Libération*, 28 août 1997, http://next.liberation.fr/livres/1997/08/28/doubrovsky-contre-weitzmann_212289.

¹⁶⁹ Jacques Lecarme, « L'autofiction comme arme de guerre », cit., p. 41.

¹⁷⁰ Marc Weitzmann, *Chaos*, cit., p.87.

aussi être lu comme une référence intertextuelle à *Le Livre Brisé*. En effet, au cours du long chapitre qui suit la mort de sa femme, Doubrovsky parle du cimetière de Bagneux et de sa difficulté à retrouver les tombes des siens : « Dans le labyrinthe des tombeaux, je me perds toujours à Bagneux. J'ai toujours du mal à retrouver les caveaux de famille ». ¹⁷¹

Les pastiches du style doubrovskien sont souvent associés à des citations véritablement tirées de son œuvre. Par conséquent, il est souvent difficile pour le lecteur de discerner les différents types de références. Voici par contre un passage de *Chaos* où le pastiche et la parodie subtile sont assez clairs :

Tout en parlant, il avait déposé sur sa tartine deux tranches épaisses de jambon de Parme.

- Mais oui, bien sûr, je suis juif, reprit-il en enfournant le tout dans sa bouche. En tout cas, on me l'a fait porter, cette étoile... [...] Non, ça c'est... J'ai jamais digéré... Jamais réussi à me sentir entièrement chez moi ici, depuis. Le pays des Droits de l'homme... Quand je parle des Français, je dis « ils ». Peux pas dire « nous ». Ça vient pas. ¹⁷²

Weitzmann semble non seulement pasticher dans ce passage le style oralisant et fragmenté de son cousin, mais aussi parodier la façon dont ce dernier revendique son identité juive tout en dévorant du jambon. Toutefois, ce paradoxe même relève d'une référence à *Le Livre brisé*, où Doubrovsky écrit : « J'ai tellement de fausses positions que je ne peux plus m'y reconnaître. Un juif qui n'a jamais lu en entier la Bible, dont l'aliment favori est le porc ». ¹⁷³

La parodie, dans *Chaos*, ne touche pas seulement Doubrovsky : il est possible de reconnaître dans le personnage de Charassoux, intellectuel de la gauche militante, qui avait travaillé en usine et avait écrit « une trentaine de romans noirs à tendance sociale », ¹⁷⁴ l'écrivain Didier Daeninckx dont le narrateur, par ses délires négationnistes surgis à l'improviste, semble stigmatiser les certitudes idéologiques. Il est difficile de comprendre où se situe l'auteur par rapport à son narrateur, comme nous le verrons. Cependant, nous pouvons avancer l'hypothèse

¹⁷¹ Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, cit., p. 495. Pour cette référence à Doubrovsky, cf. Alex Hugues, « Recycling and repetition in recent french Autofiction : Marc Weitzmann's Doubrovskian Borrowings », *Modern Language Review*, n. 97, 2002, p. 566-576, p. 572-573. Hugues repère beaucoup de passages du texte de Weitzmann où il retrouve des références plus ou moins cachées à l'œuvre de Doubrovsky, et pas seulement à *Le Livre brisé*. En effet, nous avons pu observer par exemple le jeu explicite avec les titres doubrovskiens, comme celui avec *Laissé pour conte/ laissé pour compte* (*Chaos*, p. 78), mais aussi les échos plus subtils dans les titres des chapitres, comme par exemple ce « Monstres » de *Chaos* qui reprend le chapitre « Monstre » de *Fils* de Doubrovsky (cf. Hugues, p. 571-572). *Le Monstre* sera, comme nous l'avons vu, le titre attribué à l'édition de l'avant-texte de fils, ce manuscrit magmatique qui est peut-être celui qui apparaît dans *Chaos*, sur les étagères de Doubrovsky : « j'aperçus un manuscrit dont la jaquette indiquait de manière sibylline : *Serge Doubrovsky – le monstre – "Chair"* ». (*Chaos*, p. 137).

¹⁷² Marc Weitzmann, *Chaos*, cit., p. 134.

¹⁷³ Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, cit., p. 73.

¹⁷⁴ Marc Weitzmann, *Chaos*, cit., p. 217.

que les parodies et les pastiches sont une façon, pour Weitzmann, de chercher pour son roman une place dans le champ littéraire et dans les débats qui l'animent, exactement comme c'était le cas pour le premier roman de Modiano. Il s'agit surtout pour Weitzmann de faire table rase de l'héritage doubrovskien tant sur le plan théorique que familial, non pas pour le renier totalement, mais plutôt pour se l'approprier sur de nouvelles bases.

En effet, si, d'un côté, Weitzmann critique à travers son narrateur la forme de l'autofiction, surtout sur le plan éthique, d'un autre côté, il s'empare de beaucoup de ses mécanismes narratifs en les détournant de manière originale, comme le souligne Dominique Viart : « si le narrateur du livre [...] déclare de faire partie des “détracteurs” de l'autofiction [...], le roman n'est lui-même qu'une subtile variante du “genre” ». ¹⁷⁵ *Chaos* se fonde ainsi sur le choix de prêter le nom et les données biographiques de l'auteur non pas au narrateur, mais à son frère, alors que le prénom du narrateur lui-même n'est jamais mentionné. Le récit tourne autour de la recherche de ce frère disparu, le mouton noir de la famille, qui est absent lors de la mort de son père : le narrateur essaie de retrouver ses traces pour pouvoir avoir accès au maigre héritage qui leur est destiné. La seule chose qu'il découvre, grâce à une ancienne copine du frère, est un tract négationniste, signé justement par Marc Weitzmann. ¹⁷⁶

Au cours de la recherche de son frère, le narrateur finit par demander de l'aide à son collègue Étienne, engagé dans une « association de documentation, de vigilance et de lutte contre le fascisme », ¹⁷⁷ pour obtenir des informations sur les activités des milieux négationnistes. Dans ce chapitre clé, intitulé « Chaos », comme le roman, on assiste aux délires du narrateur, de plus en plus fasciné par la dialectique négationniste. Quand il montre à Étienne et aux autres militants le tract de son frère, ils réagissent violemment. Charassoux lui demande : « ce ne serait pas votre nom ici ? ». ¹⁷⁸ Le chapitre se clôt sur ce suspens et, dans celui qui suit, le narrateur s'approprie les opinions de son frère et les revendique comme si elles étaient les siennes : « Il faut bien le reconnaître, commença quelqu'un qui se trouvait assis sur ma chaise, [...] C'est une véritable religion, maintenant la Shoah. Elle a sa morale et ses lieux de culte, et les nouveaux libertins sont ceux qui refusent d'y croire ». ¹⁷⁹

¹⁷⁵ Dominique Viart, « Dis-moi *qui* te hante : paradoxes du biographique », cit., p. 27.

¹⁷⁶ Cf. Marc Weitzmann, *Chaos*, cit., p. 50, il est pour la première fois question de ce frère mystérieux, « Marc ». Ensuite, p. 66, on apprend qu'il est né en 1959, comme l'auteur. Enfin, p. 71, on retrouve justement le nom complet en tant que signature au fond du tract négationniste : « *Auschwitz, un mythe théologique*, par Marc Weitzmann ».

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 234.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 238.

Qu'est-ce qui pousse le narrateur à prononcer des propos révisionnistes ? Philippe Gasparini parle de narrateur « schizophrène » :¹⁸⁰ en effet, le narrateur n'a de cesse de souligner sa nature double. Il emprunte à Étienne son bureau sous prétexte d'y travailler à un ouvrage universitaire sur Christophe Colomb, qu'en réalité il n'a plus aucune intention d'achever. Cependant, il se livre dans ce bureau à plusieurs rencontres sexuelles avec une brésilienne, malgré de longues années de mariage. À la fin du livre, il se retrouve avec une carrière universitaire et un mariage finis et il affirme, jetant un regard rétrospectif sur lui-même :

Il m'arrive de penser que tout cela est lié, que si mon frère est une énigme pour moi, j'en suis, à mes propres yeux, une autre, et que la solution se trouve ici, autour de moi, dans tout ce que je voudrais, et ne sais pas dire, m'asseyant à cette table, et à peine assis, me relevant, écrivant et déchirant ce que j'ai écrit, affrontant des possibilités de moi-même toutes également vraisemblables et toutes invraisemblables.¹⁸¹

Cette phrase peut offrir une clé de lecture de *Chaos*, surtout si on suit attentivement les autres indices parsemés dans le texte. Il faut en premier lieu penser au fait que dans l'article théorique que Weitzmann publie l'année après *Chaos*, il parle de l'autofiction comme « hypothèse de soi ». Cette formule qui donne le titre à l'article est justement anticipée dans les lignes du roman que nous venons de citer.¹⁸²

Nous suivrons donc les propos de Teresa Solecka qui affirme : « Il faudrait aussi réfléchir un peu si, au lieu de deux frères, il n'y a qu'un Weitzmann. Peut-être que le narrateur et Marc sont le même personnage mais dédoublé, divisé en deux, l'un incarnant le bon côté de sa personnalité, l'autre étant son contraire ».¹⁸³ En effet, si le nom propre de l'auteur, gage d'authenticité tant pour Lejeune que pour Doubrovsky, est prêté à un autre que le narrateur, on ne saura jamais le prénom de ce dernier. C'est son « nom » qu'Étienne et ses amis lisent dans le tract antisémite : il ne pourrait s'agir que du nom de famille, Weitzmann, qui appartient ainsi au narrateur autant qu'à son frère. Toutefois, on sait que le tract est signé et porte non seulement le nom, mais aussi le prénom de son auteur, Marc Weitzmann. Si les militants de l'association de lutte contre l'antisémitisme accusent tout de suite le narrateur, c'est parce qu'il doit bel et bien porter ces nom et prénom. Les travestissements propres à l'autofiction doubrovskienne sont ainsi poussés à l'extrême : le narrateur parle de lui-même comme d'un autre, pour mettre en scène ses multiples identités troublées et brouillées.

¹⁸⁰ Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, cit., p. 182.

¹⁸¹ Marc Weitzmann, *Chaos*, cit., p. 73.

¹⁸² Cf. l'article déjà cité et sur lequel nous reviendrons, Marc Weitzmann, « L'hypothèse de soi », cit.

¹⁸³ Teresa Solecka, « De l'autofiction ? », *Synergies Pologne*, n.4, 2007, p. 107-113.

De nombreux passages du texte peuvent être relus dans le sens d'une double identité qui n'appartiendrait qu'à une seule personne. Par exemple, le narrateur revient souvent sur ses actions passées et semble ne pas y croire :

Je ne vais pas m'échiner à rendre crédible un comportement auquel je n'arrive pas moi-même à croire, quand j'y repense... [...] Tout ce que je puis dire, c'est que la vie n'est pas cohérente, elle n'est pas rationnelle, plus aberrante au contraire que n'importe quelle fiction, elle se révèle aussi chaotique que chacun d'entre nous peut l'être.¹⁸⁴

Le brouillage entre fiction et vérité est donc poussé à un degré encore plus grand que chez Doubrovsky, un brouillage chaotique qui donne le titre au livre.

Finalement, le narrateur ne semble plus chercher son frère hypothétique :

Je ne l'ai jamais retrouvé. Je ne l'ai plus cherché. Assis à la table du salon, où j'écris ces lignes dans l'espoir de capter ne serait-ce qu'un éclat lointain du réel, j'essaie d'imaginer ce qu'il a pu devenir. Parfois, je me dis qu'il a écrit ce qu'il a écrit dans la seule intention de me détruire. Mon frère, cette fiction incarnée.¹⁸⁵

Le frère absent ne serait qu'une fiction et le narrateur finit même par douter de la rencontre avec l'ancienne copine qui lui avait remis le tract négationniste.¹⁸⁶ Il affirme aussi, au cours du livre, avoir « inventé » son aventure extra-conjugale.¹⁸⁷

La seule image du frère disparu se trouve dans l'épilogue du roman, qui se déroule au Brésil, lors du carnaval de Bahia. Le narrateur s'adresse à son frère à l'aide d'un « tu » qui pourrait tout aussi bien être la marque d'un monologue intérieur, et entretient ainsi une ambiguïté constante. Ce pourrait être le narrateur lui-même, qui, ayant mis fin à son ancienne vie, se retrouverait finalement au Brésil, où il coucherait, véritablement cette fois-ci, avec des prostituées brésiliennes.

L'image du carnaval, mais celui de Nice, était déjà rendue présente dans le livre par une affiche de cette fête qui jouxtait celle du maréchal Pétain dans le bureau de l'association d'Étienne : elle avait servi au narrateur pour évoquer la date de naissance de son frère, la même que celle du carnaval de Nice de 1942, le 5 février, soit la date de naissance de l'auteur.¹⁸⁸ Le

¹⁸⁴ Marc Weitzmann, *Chaos*, p. 107.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 254.

¹⁸⁶ Cf. *Ibid.*, p. 255.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 184.

¹⁸⁸ Cf. *Ibid.*, p. 205.

frère mystérieux est ainsi associé au Roi Carnaval qui est brûlé à la fin de la fête. Ce détail pourrait déjà faire penser à une dissolution de la figure du frère à laquelle le narrateur s'identifie, en s'appropriant son négationnisme et en annulant toute distance avec son double.¹⁸⁹

Les dernières phrases du roman vont aussi dans cette direction : « À un continent de distance, moi dans le passé, toi dans l'avenir, nous apprenons lentement à vivre partout de la même manière, sans plus habiter vraiment nulle part. Dans la rue, un Carnaval nous oublie à jamais ».¹⁹⁰ Le « moi » semble être celui dont l'histoire est narrée dans le récit rétrospectif qui constitue la plus grande partie du livre ; le « toi » pourrait donc correspondre au narrateur se projetant dans une nouvelle vie dans cet épilogue aux allures fantastiques. Le livre se clôt sur l'image du Carnaval, symbole du renversement et moment de déguisement, qui représente bien le dédoublement entre le narrateur et son frère, l'auteur et le narrateur, le moi et le toi. Les syntagmes négatifs « nous oublie à jamais » et « nulle part », semblent d'une certaine façon annuler tous les discours qui précèdent, voire presque tout le roman, dans une sorte de prétérition inversée,¹⁹¹ comme si le « je » et le « tu » n'avaient jamais existé.

Le frère absent, ce double caché, n'aurait d'autre fonction que celle de faire éclater l'unité du « je » et de mettre en évidence tous ses possibles retournements identitaires, comme c'est par exemple le cas des frères Zuckerman dans *La Contrevie* de Philip Roth, modèle souvent avoué de Weitzmann, ou aussi du double de l'auteur dans *Opération Shylock*.¹⁹²

On pourrait se demander aussi : que reste-t-il du vrai et du faux ? Le narrateur qui écrit un livre sur Colomb est la même personne qui nie l'existence de la Shoah ? Le titre « *Christoph Colomb, logique de l'inconnu* »³³ n'est pas loin de la tentative des négationnistes de comprendre la Shoah selon une logique mathématique : le chambres à gaz n'auraient pas existé, car le nombre des morts serait trop grand par rapport à leur capacité. Si le texte sur Colomb

¹⁸⁹ Pour une analyse de l'image du Carnaval dans le roman cf. Pascal Torrin, « De la Crypte aux Fantômes – La transmission historique de l'inconscient », dans Paul Geyer et Monika Schmitz – Emans (éds.), *Proteus im spiegel*, Würzburg, Königshausen and Neumann, 2003, p. 555-569, p. 568 où elle parle de tout le roman comme d'un Carnaval : « Bref, c'est Carnaval, lieu du déguisement, de la fête, de la réversibilité, de la mort du Roi (mais comme rituel), du carnage en aval peut-être aussi, comme de la montée au ciel (Carnaval vient du latin « carne (*sic*) levare », ôter la chair) ».

¹⁹⁰ Marc Weitzmann, *Chaos*, cit., p. 266.

¹⁹¹ Cf. aussi la conclusion de *Quand j'étais normal*, cit., p. 237-238, qui semble emprunter le même procédé rhétorique : « J'aimerais me dire qu'écrire m'a permis d'y voir clair, mais, à me relire, j'ai plutôt le sentiment de n'avoir guère fait mieux qu'éclairer des ombres par des ombres, et que je ne sais toujours rien [...] ni de moi, ni de cette histoire qui n'était pas moi, qui n'avait rien à voir avec moi, et que, pourtant, je ne suis pas parvenu à ne pas vivre ». Le sujet essaie d'interpréter l'Histoire et de s'y retrouver lui-même, mais il ne sait rien : à travers le jeu de négations, le lecteur se confronte au paradoxe d'un récit sur le réel, apparemment inutile et qui ne cesse cependant de se dire.

¹⁹² Cf. les mots de Weitzmann lui-même, qui dans *28 raisons de se faire détester*, parle ainsi d'*Opération Shylock* : « Ceci et cela. Réalité et imagination. Juif et non-Juif. Mal radical et banalité. Sionisme et diasporisme. Componction et sarcasme. Dans *Opération Shylock* normalité et indicible dansent ensemble une valse monstrueuse », cit., p. 286. Dans *Chaos*, il essaie justement de mettre en scène des paradoxes et des ambiguïtés similaires, par le biais du dédoublement du « je ».

demeure à jamais inachevé, le tract antisémite est publié et incarne toutes les contradictions du narrateur à travers la figure du frère imaginaire :

Le seul texte qu'il me restait à exhiber en fait d'écriture, c'était celui que je dissimulais dans la doublure de ma veste : le texte du délire, qui me consommait de honte. Ce texte écrit par lui, et non par moi, dans lequel pourtant je ne pouvais pas ne pas voir la matérialisation de mes silences, de mes échecs, de mon insaisissable différence.³⁴

Une association entre les deux sujets se fait aussi, encore une fois, sur le plan du double, parce que les Indes représentaient pour Colomb aussi bien la terre promise imaginée, qu'une terre réelle qui ne correspondait en rien à ses attentes : « Telle était la Terre promise, un nom double, pour définir l'espace écartelé. Un nom qui était devenu, en lui-même, son mensonge ». ³⁵ Le nom des Indes est double comme le nom de ce Marc Weitzmann, qui signe tant le livre *Chaos*, que des tracts antisémites.

Le brouillage d'identités est en effet rendu d'autant plus compliqué par la question du négationnisme. Le narrateur se laisse fasciner par ces discours troubles :

Il y avait quelque chose dans ce qu'avait fait mon frère – je veux dire, dans ce qu'il avait écrit. Quelque chose d'abject. De monstrueux. D'absolument inacceptable et de parfaitement ordurier. Et, pour une raison de moi inconnue cela m'attirait. Cela m'intéressait à un point difficilement descriptible.¹⁹³

Le lecteur finit par ne plus savoir comment se positionner face aux multiples retournements du narrateur, tant sur le plan de l'identité narrative que sur le plan éthique :

Le roman peut se lire comme une démonstration limite de ce que l'autofiction peut produire de pervers et dangereux. Sauf que l'ambiguïté même qui gouverne le tout, depuis les identités jusqu'aux positions éthiques (la fonction idéologique, n'ayant plus de support d'identité stable, ne peut être assurée) empêche de fixer le sens.¹⁹⁴

Les épigraphes peuvent cependant nous offrir une clé de lecture de l'œuvre. La première, la phrase « tu ne croiras pas à ta vie » tirée du Deutéronome, entre en résonance avec le récit de *Chaos* et avec le fait que le narrateur lui-même semble ne pas pouvoir établir la vérité

¹⁹³ *Ibid.*, p. 109.

¹⁹⁴ Dominique Viart, « Dis-moi *qui* te hante : paradoxes du biographique », cit., p. 27.

sur ses actes. Les deux épigraphes suivantes sont deux citations de Primo Levi. La première semble pouvoir éclairer la question du frère du narrateur qui ne serait qu'un double caché à l'intérieur d'une même personne :

Nous sommes faits de Moi et de Ça, de chair et d'esprit, et aussi d'acides nucléiques, de traditions, d'hormones, d'expériences, de traumatismes passés et récents ; aussi sommes-nous condamnés à traîner derrière nous, du berceau à la tombe, un Doppelgänger, un frère muet et sans visage, qui partage pourtant avec nous la responsabilité de nos actes et par conséquent de nos pages.¹⁹⁵

Par cette phrase, au langage partiellement scientifique, l'écrivain-chimiste Levi veut signifier que même s'il voulait écrire de la manière la plus claire possible, il ne pourrait pas exercer un contrôle rationnel total sur son écriture. Weitzmann s'approprie cette phrase, dans ces seuils du texte où l'auteur implicite communique avec le lecteur implicite, pour montrer que le narrateur de *Chaos* serait responsable de ce que lui fait dire son « frère muet », c'est-à-dire de ses propos négationnistes.

La dernière citation, tirée de *La Clé à molette* de Primo Levi, fait encore référence à la question de la responsabilité éthique de l'écrivain :

Aucun câble à haute tension n'est supporté par les pylônes que nous édifions ; s'ils s'écroulent personne ne meurt, et il n'est même pas nécessaire qu'ils résistent au vent. Bref, nous sommes des irresponsables et l'on n'a jamais vu d'écrivain traduit en justice ou aller en prison parce que ses charpentes se sont effondrées.¹⁹⁶

Dans ce passage, Primo Levi confronte le travail de technicien à celui d'écrivain et il semble théoriser l'irresponsabilité de l'écrivain qui ne saurait être « traduit en justice » pour ses écrits, alors que, dans un renversement significatif des mots de Levi, la femme du narrateur voudrait condamner Doubrovsky et son *Livre brisé*.¹⁹⁷ Cependant, Primo Levi croit fortement à la responsabilité civile de l'écrivain, qui doit rendre un « service public », comme il l'affirme

¹⁹⁵ Cf. Primo Levi, « Dello scrivere oscuro », in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, vol. II, p. 681 : « Siamo fatti di Io e di Es, di spirito e di carne, ed inoltre di acidi nucleici, di tradizioni, di ormoni, di esperienze e traumi remoti e prossimi ; perciò siamo condannati a trascinarci dietro, dalla culla alla tomba, un Doppelgänger, un fratello muto e senza volto, che pure è corresponsabile delle nostre azioni, quindi anche delle nostre pagine ».

¹⁹⁶ Cf. Primo Levi, *La chiave a stella*, Torino, Einaudi, 1991 [1978], p. 51 : sui tralicci che costruiamo noi non passano i cavi ad alta tensione, se crollano non muore nessuno, e non devono neppure resistere al vento. Siamo insomma degli irresponsabili, e non si è mai visto che uno scrittore vada sotto processo o finisca in galera perché le sue strutture si sono sfasciate.

¹⁹⁷ Cf. Marc Weitzmann, *Chaos*, p. 144 : « Elle n'était pas loin de penser qu'il aurait fallu traduire mon cousin en justice pour meurtre ». Sur cette analogie entre l'épigraphe et le passage du roman, cf. Alex Hugues, « Recycling and repetition in recent french *Autofiction* : Marc Weitzmann's Doubrovskian Borrowings », cit., p. 570.

dans son essai « De l'écriture obscure ».¹⁹⁸ Weitzmann met ainsi en place un dialogue avec l'œuvre de Primo Levi sur la responsabilité de l'écrivain et sur la possibilité de raconter la vérité. Ce dialogue fait écho à celui avec Doubrovsky et rend encore plus complexe la remise en question de la forme de l'autofiction, parce qu'il convoque les témoignages sur les camps.

En effet, comme nous l'avons vu dans notre sixième chapitre, Weitzmann associe, sur le plan théorique, le discours sur l'autofiction à celui de l'écriture sur la Shoah. Cependant, dans son roman, ces discours sont mis en scène de manière bien plus complexe et intriquée. Dans *Chaos*, le narrateur commence par soustraire à Doubrovsky la paternité de la notion d'autofiction en l'attribuant à Jerzy Kosinski, auteur de *L'Oiseau bariolé*, qui fut publié en 1965 :

Si Doubrovsky avait donné au mot ses lettres de noblesse universitaires, cette manière oblique de parler de soi était déjà en vogue chez nombre d'écrivains juifs, au premier rang desquels – pour ne citer que quelques contemporains – Boris Schreiber en France, Schlomo Mordecai Richler au Canada, dans une mesure plus perverse, aux États-Unis, Philip Roth, ou surtout, Jerzy Kosinski, lequel avait, le premier, employé le mot, pour qualifier son livre, *L'Oiseau bariolé*.¹⁹⁹

Ce passage pose plusieurs problèmes. Le narrateur associe ici erronément l'invention de l'autofiction à Kosinski. Weitzmann reprend cette attribution dans son article de l'année suivante :

Il faut rappeler ici que le concept d'autofiction est né en 1965 sous la plume de Jerzy Kosinski, lors de la publication de son premier livre, *L'Oiseau bariolé*, qui racontait les déboires d'un enfant juif sur les routes de Pologne durant la Shoah. Lors de la sortie du livre aux États-Unis, Elie Wiesel, dans un article resté fameux intitulé « Everybody's victim », sanctifiait le livre comme un témoignage authentique sur l'Holocauste [...]. C'était faux. *L'Oiseau bariolé* était en réalité un texte d'imagination, partiellement né de traumatismes réels, mais dont la quasi-totalité des événements étaient inventée (*sic*), ainsi que s'en expliquait Kosinski lui-même dans un texte qui, pour être publié en même temps, n'en fut pas moins passé sous silence à l'époque, *Notes of the Author*, dans lequel apparaît pour la première fois le terme d'autofiction.²⁰⁰

¹⁹⁸ Cf. Primo Levi, « Dello scrivere oscuro », cit., p. 680 : « scrivere è un servizio pubblico ».

¹⁹⁹ Marc Weitzmann, *Chaos*, cit., p. 84.

²⁰⁰ Marc Weitzmann, « L'hypothèse de soi », cit., p. 50.

Philippe Vilain a ensuite éclairci la question : « Vérification effectuée, le terme “autofiction” n’apparaît pas dans l’article de Jerzy Kosinski, “Notes of the Author on *The Painted Bird*” ». ²⁰¹ Il précise encore : « On constate que Kosinski emploie le terme d’autofiction, avec insistance, seulement à partir de 1986 ». ²⁰²

Pourquoi alors Weitzmann associe Kosinski à l’entreprise doubrovskienne ? Le passage de *Chaos* situe la naissance de l’autofiction dans le milieu des écrivains juifs. Il fait de l’autofiction, selon Philippe Gasparini, « sinon une spécificité juive, du moins une invention juive ». ²⁰³ Dans son article, Weitzmann cite *La Dispersion* de Doubrovsky et rapproche ce texte de *L’Oiseau bariolé* :

Le néologisme fut réinventé quatre ans plus tard en France par Serge Doubrovsky, lors de la publication de son premier opus romanesque, *La Dispersion* [...], et la coïncidence n’a rien d’un hasard, les deux écrivains tournant autour de la même question : dire, ou tenter de dire, ce qui ne peut être dit : soi-même, comme étant le monde, et ce dernier vu comme expérience intransmissible, inconnaissable. La Shoah, en l’occurrence. ²⁰⁴

Dans les deux livres, la forme autofictionnelle permettrait donc de dire ce qui ne peut pas être dit, de mettre en récit l’expérience de la Shoah que les deux auteurs n’ont qu’effleurée.

Dans *Chaos*, cependant, cette association se fait de manière plus trouble. Tout en élargissant le champ des écritures autofictionnelles à des auteurs homosexuels comme Hervé Guibert, le narrateur fait de l’autofiction une expérience des limites et insiste surtout sur la part de mensonge qui lui est propre. Le fait même d’attribuer la paternité du mot à Kosinski, dont le récit n’est pas un témoignage avéré, met l’accent sur la fabrication et la tromperie, comme le souligne le narrateur : « L’aspect le plus transgressif, c’est ce mélange revendiqué de fiction et de réalité. L’autofiction est présentée de manière hybride. Selon ses détracteurs – dont je tiens à souligner que je fais partie –, il s’agit là d’une perversion de la fonction de témoignage ». ²⁰⁵

Ce discours sur l’autofiction comme témoignage mensonger est ainsi mis en parallèle, dans le livre, avec le discours négationniste. Le lien entre autofiction et témoignage des camps est anticipé par l’image des livres sur le bureau de Doubrovsky : les siens, signe de son narcissisme, voisinent avec ceux de Robert Antelme, Jorge Semprún, Élie Wiesel, Primo Levi

²⁰¹ Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, cit., p. 174.

²⁰² *Ibid.*, p. 178.

²⁰³ Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, cit., p. 183.

²⁰⁴ Marc Weitzmann, « L’hypothèse de soi », cit., p. 51.

²⁰⁵ Marc Weitzmann, *Chaos*, p. 85.

et Raul Hilberg.²⁰⁶ Cependant, ce rapprochement se fait bientôt trouble, par exemple lorsque le narrateur qualifie *Le Livre brisé* de « livre conjugué tout entier sur le mode d'un révisionnisme intime ». ²⁰⁷ Le narrateur avance aussi l'hypothèse que, dans ce même livre, le Juif deviendrait, en la personne de Doubrovsky, le bourreau, et l'autrichienne, Ilse, tourmentée par un sens de culpabilité national et familial, la victime plus ou moins consentante.²⁰⁸ Ce renversement des rôles n'est pas sans évoquer le paradoxe du frère/double du narrateur, juif négationniste : « Pourquoi nos apparences s'obstinaient-elles à vouloir nous tromper, la réalité avec la fiction, le Juif dans le rôle du SS, moi dans le rôle de mon frère, et mon frère dans celui du révisionniste ? ». ²⁰⁹

Le discours du narrateur de *Chaos* procède ainsi de paradoxe en paradoxe. En s'intéressant au négationnisme pour retrouver les traces de son frère, il découvre la figure emblématiquement paradoxale de Paul Rassinier : résistant, prisonnier politique à Auschwitz, il avait critiqué, dans son livre *Le Mensonge d'Ulysse* paru en 1948, les mystifications présentes dans les témoignages des camps. C'était cette critique concernant la part de fiction dans la vérité qui l'amena ensuite jusqu'à contester l'existence des chambres à gaz. Le narrateur en arrive ainsi à identifier la critique de Rassinier des témoignages des camps à la sienne propre, celle qu'il dirige contre l'autofiction doubrovskienne :

Oui, j'entendais d'étranges échos dans tout cela. Il était question d'écriture, il était question de mémoire trafiquée, il était question d'identité trouble. [...] Comment avais-je pu ne pas le voir ? C'était le défi que sa femme avait lancé à Doubrovsky – et c'était le mot d'ordre de Rassinier et de tous les révisionnistes : allez plus loin... Un détail a été oublié... Cela ne s'est pas exactement passé de cette manière.²¹⁰

L'association qui se produit ainsi entre les récits des camps et l'autofiction se fait sous le signe de l'ambiguïté, car le narrateur se montre tout aussi critique de la perversion de la fonction de témoignage produite par l'autofiction, que fasciné par les discours négationnistes qui reprochent aux témoins la part de fiction dans leurs récits. Certes, l'ambiguïté réside aussi dans un changement continu de position, parce que le narrateur reproche tantôt à Doubrovsky d'avoir brutalement mis en scène son rapport avec sa femme et d'avoir ainsi exploité sa vraie vie, tantôt

²⁰⁶ Cf. *Ibid.*, p. 137.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 154.

²⁰⁸ Cf. *Ibid.*, p. 150-155.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 155.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 221-222.

d'avoir truqué cette vérité même, comme Kosinski du reste, qui serait le fondateur de cette forme d'écriture.

Tous ces discours assez tordus et contradictoires aboutissent à s'interroger sur la part de fiction dans les récits des camps et à y trouver l'origine même de la forme autofictionnelle. C'est là que Primo Levi réapparaît dans le texte après les épigraphes qui lui consacraient une très large place :

Primo Levi, qui plus que tout autre s'était acharné à faire la lumière sur Auschwitz, même lui avait laissé dans l'ombre de son écriture une part de l'expérience. [...] c'était cela, l'auto-fiction. Ou plus précisément, c'était cela, la part de *fiction* dans *l'auto* : une structure mensongère construite pour donner un sens au chaos. Une entreprise de survie basée sur la mystification, qui n'altérerait pas seulement les faits, mais l'identité de celui qui les énonçait. *Le fictif cautionnera le réel*. Un jeu avec l'échec. Échange de places. Identités truquées. Dire ce qui ne peut pas être dit. Et bien sûr, le prix à payer : vers la fin de sa vie, Levi se plaignait d'avoir à relire ses livres pour se souvenir de ce qu'ils contenaient, ils lui semblaient avoir été écrits par un autre. Un double, un « frère muet ». ²¹¹

Si on lit ce passage sous un certain angle, le narrateur de *Chaos* expose finalement la théorie de Weitzmann lui-même : introduire du fictif dans un récit autobiographique comme celui des camps est la seule façon de donner un sens à l'individu et à l'Histoire. De ce besoin de combler les trous d'un récit impossible à dire, naîtrait l'autofiction.

Cependant, dans *Chaos*, les différents discours se mélangent et se superposent toujours, parce qu'ils sont véhiculés par un narrateur dont l'identité et les positions idéologiques sont elles-mêmes instables et changeantes. Le discours sur le témoignage et sur ses limites fait partiellement écho à des réflexions que Primo Levi lui-même avait développées : par exemple, dans *I sommersi e i salvati*, en revenant sur ses écrits et sa vie un an avant de mourir, il constate que « la memoria umana è uno strumento meraviglioso ma fallace ». ²¹² Toutefois, le rapprochement qui est fait entre le témoignage de Levi et l'autofiction doubrovskienne est réducteur et dangereux.

Le narrateur, tout en analysant le mensonge et la mystification qui structurent les témoignages des camps, et tout en utilisant un langage proche de celui des négationnistes, cite *Le Livre brisé* dont il reprend une phrase en la soulignant par les caractères italiques, comme

²¹¹ *Ibid.*, p. 222-223.

²¹² Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2007 [1986], p. 13, cf. Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Gallimard, « Arcades », 1989, p. 23 : « La mémoire humaine est un instrument merveilleux mais trompeur ».

toujours dans *Chaos* : « *Le fictif cautionnera le réel* ». ²¹³ Dans ce passage Doubrovsky insiste sur le fait qu'il ne peut pas écrire son autobiographie car elle n'intéresserait pas le lecteur, et c'est pour cela qu'il lui donne des allures de roman. Cette démarche se situe bien loin des difficultés des rescapés à témoigner de l'horreur d'Auschwitz. Si on voulait souligner la continuité entre les récits des camps et l'autofiction, il faudrait plutôt insister sur le fait que, comme nous avons essayé de le montrer dans le sixième chapitre, l'autofiction serait une forme de témoignage paradoxal manié surtout par les générations d'après la Shoah ayant pris conscience des limites mêmes de la notion de vérité testimoniale et de son insuffisance pour dire l'horreur. Certes, déjà Primo Levi réfléchissait sur ces limites, mais il serait périlleux de qualifier ses livres d'autofictions, surtout si on fait de l'autofiction, comme le narrateur de *Chaos*, une forme essentiellement ambiguë.

Malgré tous ces retournements, il est possible de trouver dans ce passage l'une des clés du livre. La fiction, au sens de fabriquer et créer, donnerait un sens à l'auto, au récit personnel. *Se questo è un uomo* de Primo Levi est l'un des témoignages les plus connus sur Auschwitz surtout parce que son élaboration littéraire a pu rendre lisible l'expérience des limites qu'est la Shoah. Cela ne veut pas dire que ce qui est raconté est faux, mais que Levi, en écrivant, a fait des choix esthétiques précis, a sélectionné certains épisodes plutôt que d'autres et a choisi de structurer son texte d'une manière qui ne correspond pas simplement à l'ordre chronologique des événements. C'est de ces multiples choix littéraires que dérive la puissance de son œuvre. La mémoire est rendue vivante et ne se réduit pas à un simple document. C'est ce que souligne Mario Barenghi, qui a consacré un essai à la crédibilité de Primo Levi : « *L'equilibrio che contraddistingue il capolavoro leviano è il prodotto di una strategia narrativa che poggia su una precisa economia della memoria* ». ²¹⁴

La fiction serait ainsi le seul moyen « pour donner un sens au chaos ». Le passage concernant Levi reprend le titre du roman et nous le fait mieux comprendre. Le « je » du narrateur est chaotique, tout comme toute expérience biographique et surtout celle des camps. Pour se dire, pour dire ses expériences, il n'y a que la littérature qui puisse mettre en scène les contradictions individuelles et les limites du dicible, représentées au plus haut degré par la Shoah. On pourrait avancer l'hypothèse que ce dernier mot se cache dans le titre qui en est presque l'anagramme, « chaos » se transformant assez facilement en « schoa », qui se prononce

²¹³ Cf. Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, cit., p. 317-318 : « Le fictif cautionnera, chaperonnera le réel ».

²¹⁴ Mario Barenghi, *Perché crediamo a Primo Levi ? Why do we believe Primo Levi ?*, Torino, Einaudi, 2013, p. 27 [L'équilibre qui caractérise le chef d'œuvre de Levi est le produit d'une stratégie littéraire se fondant sur une économie précise de la mémoire].

comme « Shoah ». C'est dans ce drame fondateur que l'entreprise littéraire de Weitzmann trouve son origine.

Chaos explore les interrogations d'un individu troublé dont l'histoire familiale plonge ses racines dans cet événement, et qui essaie de se positionner face à cet héritage en passant aussi par un héritage littéraire, celui qui tourne autour de la notion d'autofiction, mais pas seulement. Il est aussi question d'une judéité trouble et d'une mémoire déficitaire de la Shoah. En effet, comme nous l'avons dit, la famille de Weitzmann a été cachée pendant la guerre, puis au nom de l'assimilation, surtout intellectuelle, a voulu oublier cette période noire de son histoire et de l'Histoire française.

La famille du narrateur lui a légué toutes ces ambiguïtés qui ont façonné une identité trouble. D'un côté, le narrateur n'a hérité que d'une identité juive effacée : « C'est peu dire que nous n'avons pas été élevés dans la conscience d'un quelconque fait juif. Pour nous, cela n'existait tout simplement pas, sinon de manière périphérique ».²¹⁵ D'un autre côté, un passé refoulé hante souterrainement la génération du narrateur : « C'était une histoire qui n'était pas la nôtre, une époque que nous n'avions pas connue, et pourtant ça nous hantait ».²¹⁶

Le problème central pour cette génération devient celui de comment hériter de cette judéité pleine de contradictions, d'un passé tantôt effacé et tantôt obsédant : « Trop de mémoire, ou trop d'oubli : c'était toujours pour les pères que nous agissions ».²¹⁷ Dans *Chaos*, l'héritage familial est remis en question par le fait que Weitzmann fait mourir le père dans le roman, alors que son père est en réalité bien vivant, comme nous l'apprenons aussi bien dans la dédicace finale²¹⁸ que dans le roman suivant de l'auteur, *Mariage mixte*, dans lequel Weitzmann revient longuement sur la question et sur les rapports troubles entre vérité et fiction.

Le besoin de tuer le père pour se construire une identité est ainsi mis en scène dans le texte, sans que cela résolve les contradictions identitaires des fils. Le narrateur et son frère incarnent ainsi d'une génération tiraillée entre l'oubli et la mémoire : le négationnisme auquel le frère aboutit n'est que l'extrême conséquence possible de ce paradoxe existentiel. Par le biais de cette figuration du double, Marc Weitzmann représente ainsi les contradictions de la judéité contemporaine qui pourrait presque finir par renier son histoire : il est en effet difficile pour ces

²¹⁵ *Ibid.*, p. 128.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 152.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 168.

²¹⁸ Cf. *Ibid.*, p. 267 : « Toute ma gratitude et mon affection vont, également, à mon père, qui a dû attendre ce texte avec quelque appréhension – dans l'espoir de ne pas l'avoir déçu ». La dédicace, qui montre l'intérêt de l'auteur pour le jugement du père, entre dans un contraste ironique avec le texte, où le narrateur aussi bien que son frère imaginaire mettent en question tout héritage et toute forme de reconnaissance envers les générations précédentes.

fils de pères silencieux qui n'ont pas mis en récit le traumatisme initial de la Shoah, de faire face à une mémoire qui semble devenir de plus en plus impérative.

La question centrale que pose *Chaos*, celle qui semble résumer les multiples discours qui s'entrecroisent dans le livre, semble être celle de savoir comment hériter d'une identité juive déficitaire et en même temps complexe, d'une Histoire lourde à porter. Ce n'est pas un hasard si, au cours du roman, le narrateur évoque la figure de Télémaque, le fils d'Ulysse.

En premier lieu, l'*Odyssée* permet encore une fois de problématiser les rapports entre vérité et fiction qui sont au centre du roman, surtout en ce qui concerne les accusations faites par les négationnistes aux témoignages des camps. En effet, le premier texte négationniste de Rassinier s'intitule *Le Mensonge d'Ulysse* : il fait ainsi du héros homérique la figure du mensonge de ceux qui, dans leurs récits sur la Shoah, enrichiraient leurs souvenirs par des détails romancés :

Truqueur faussaire, mystificateur : c'était le maître des ruses. L'homme aux mille stratagèmes, celui qui ne parvient finalement à survivre qu'au prix de plus de mensonges encore. Plus de déguisements, un jour roi, un jour mendiant. Celui dont on n'est pas sûr de connaître le vrai visage. La figure d'Ulysse n'était pas choisie au hasard.²¹⁹

Weitzmann évoque non seulement le texte de Rassinier dans *Chaos*, mais aussi dans son recueil d'essais, où il relève justement l'importance du mythe d'Ulysse comme catalyseur des rapports problématiques entre vérité, témoignage et littérature. En commentant le livre de l'historien Florent Bayard, *Comment l'idée vint à Monsieur Rassinier. Naissance du révisionnisme*, paru en 1996 chez Fayard et qui doit être à l'origine de certaines réflexions qui transparaissent dans *Chaos*, Weitzmann en vient à lier Rassinier et Levi à travers la figure d'Ulysse : « Un autre déporté, Primo Levi, s'est référé à Ulysse pour parler des camps ».²²⁰ Weitzmann fait ainsi référence au célèbre chapitre « Il canto di Ulisse » de *Se questo è un uomo*, dans lequel Levi récite à son compagnon de *Lager* Jean Samuel le chant XXVI de l'Enfer de la *Divina Commedia* de Dante. En récitant les célèbres vers : « fatti non foste a viver come bruti / ma per seguir virtute e canoscenza »,²²¹ Levi redonne place aux valeurs de l'intelligence

²¹⁹ *Ibid.*, p. 220. Weitzmann insère dans ce passage une traduction cachée de l'*incipit* de l'*Odyssée*, en particulier de ἄνδρα [...] πολύτροπον, qui veut justement dire « homme aux mille stratagèmes ». Dans le passage suivant, il reprend en effet la traduction de Jaccottet à partir du deuxième vers, comme si le premier vers avait été déjà inscrit dans le texte auparavant.

²²⁰ Marc Weitzmann, *28 raisons de se faire détester*, cit., p. 132.

²²¹ Cf. Dante Alighieri, *Divina commedia, Inferno*, XXVI, vv. 119-120, (édition de référence par Umberto Bosco et Giovanni Reggio) et Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, « Nuovi Coralli », 1971 [1958], p. 143.

humaine et de la mémoire culturelle dans les camps, tout en procédant à une relecture athée de Dante.

Mario Barenghi a consacré le début de son essai *Perché crediamo a Primo Levi ?* aux différences entre les souvenirs de Primo Levi et ceux de Jean Samuel concernant l'épisode narré dans « Il canto di Ulisse ». Cependant, Barenghi souligne l'inutilité de s'interroger sur cet épisode selon des catégories comme celles de vérité et de fiction : « Il racconto ha una "verità" non ridicibile alla mera corrispondenza con fatti tutto sommato banali ». ²²² La vérité du récit de Levi réside dans sa force évocatrice, dans sa puissance éthique et esthétique. Weitzmann lui-même, en parlant de la possibilité que Levi ait pu vraiment réciter les vers de Dante dans les camps, revient sur le problème de la vérité : « Prononcer ces mots au cœur de la barbarie n'était sans doute pas "vrai". Cela n'en permettait pas moins d'aider à se maintenir en vie ». ²²³ La vérité profonde du vécu ne coïncide pas toujours avec le vraisemblable : c'est justement du paradoxe d'exprimer l'indicible que surgit l'écriture testimoniale et c'est dans cette même faille fondatrice que le négationnisme puise ses arguments, comme le démontre le récit de *Chaos*.

En second lieu, l'Odyssée est évoquée et citée dans *Chaos* en tant que référence pour les rapports père-fils. Le frère du narrateur récite en effet certains passages de la partie de l'Odyssée consacrée à la quête de Télémaque, qui essaie de retrouver son père pour le ramener à Ithaque. La figure de Télémaque devient ainsi emblématique d'une génération de fils en quête éperdue de pères absents et qui ne savent de quelle façon hériter du passé :

« Oui, je vais, étranger, te répondre en toute franchise : ma mère dit que je suis bien son fils, mais moi, je n'en sais rien : l'enfant, tout seul, ne reconnaît pas son père... ». Ainsi parle Télémaque au début du livre, lorsqu'il croit qu'Ulysse est mort. Il l'a à peine connu. L'amour qu'il lui porte voisine avec la haine envers ce père absent. ²²⁴

Dans ce passage, le frère du narrateur se produit dans une scène théâtrale, ce qui fait encore une fois de ce double caché une figure du mensonge et du travestissement, comme Ulysse, dans un jeu continu de mise en abyme. De plus, Télémaque parle de son père comme s'il était mort et le narrateur met l'accent sur l'ambivalence des rapports entre fils et père : c'est justement tout ce qui est au cœur du récit de *Chaos*. À travers le personnage de Télémaque et ces vers emblématiques de l'Odyssée, qui reviennent au cours de plusieurs pages comme des refrains, ²²⁵

²²² Mario Barenghi, *Perché crediamo a Primo Levi ?*, cit., p. 17 [Le récit a une "vérité" qui n'est pas réductible à la simple correspondance à des faits somme toute banals].

²²³ Marc Weitzmann, *28 raisons de se faire détester*, cit., p. 132.

²²⁴ Marc Weitzmann, *Chaos*, p. 220, italiques dans le texte cf. Homère, *Odyssée*, livre I, vv. 285-289.

²²⁵ *Ibid.*, p. 220-229.

le narrateur met en scène ses difficultés à retrouver ses racines, à reconnaître ses ancêtres et à fonder ainsi son existence. Le fait de tuer le père ne lui suffit pas.

Dans un ouvrage récent, le psychanalyste lacanien Massimo Recalcati fait justement de la figure de Télémaque l’emblème d’une nouvelle forme d’héritage et de dialectique entre pères et fils : « la figura di Telemaco mi appare un punto-luce. Essa mostra l’impossibilità di separare il movimento dell’ereditare – l’eredità è un movimento singolare e non una acquisizione che avviene per diritto – dal riconoscimento del proprio essere figli ». ²²⁶ Le complexe de Télémaque serait la nouvelle version du complexe d’Œdipe étudié par Freud. Les nouvelles générations n’ont pas besoin de tuer des pères autoritaires, mais de retrouver des pères souvent absents, de reconnaître leur témoignage pour pouvoir avancer :

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 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. ²²⁷

C’est justement autour de la question du témoignage que tourne tout le récit de *Chaos* : le témoignage des camps et le témoignage des parents, dont les fils auraient besoin pour s’approprier enfin leur héritage. L’entreprise de Weitzmann serait de mettre en scène toutes les contradictions d’une génération qui cherche sa voie et sa voix entre la hantise du passé et le besoin d’oublier, entre l’absence de mise en récit de la part des pères et les discours troubles qui remettent en question toute vérité. La Shoah demeure le vide/trop-plein qui fonde le discours sur la judéité contemporaine, mais ce discours ne cesse de dire ses apories constitutives et essaie de trouver, dans des formes narratives hybrides et indécidables, une manière de les mettre en scène dans le texte.

²²⁶ Massimo Recalcati, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 12. [le personnage de Télémaque m’apparaît tel un point de lumière. Il montre l’impossibilité de séparer le mouvement d’hériter (l’héritage est un mouvement singulier et non un acquis qui se produit juridiquement) de la reconnaissance du fait d’être fils].

²²⁷ *Ibid.*, p. 13. [Le Télémaque d’Homère s’attend à voir à l’horizon les voiles glorieuses de la flotte gagnante du père-héros. Pourtant, il pourra revoir son propre père seulement sous les apparences d’un migrant sans patrie. Dans le complexe de Télémaque l’enjeu n’est pas celui de l’exigence de restaurer la souveraineté perdue du père-patron. Le besoin d’une figure paternelle qui traverse le malaise de la jeunesse n’est pas un besoin de pouvoir et de discipline, mais un besoin de témoignage.].

Troisième partie. La judéité entre la norme et la marge : d'une identité assignée à une identité assumée.

Après avoir pris en considération les mises en scène textuelles de la judéité à la lumière du regard autobiographique que les auteurs portent sur leur expérience juive, il est indispensable de montrer comment ce regard sur soi est filtré par les images que renvoie la société. Souvent, le « nom juif »¹ fait l'objet de désignations à la « deuxième personne » :² ce sont les désignations des antisémites, des persécuteurs. Si l'on croit les propos de Sartre, c'est n'est que par eux que le Juif est défini en tant que tel : « aux yeux des autres, quoi qu'il fasse, il est et restera Juif ».³ Cependant, ces yeux des autres qui le regardent et qui, souvent, l'accusent, conduisent le Juif à reconsidérer son image, son regard sur lui-même. C'est ce que montre Albert Memmi qui reprend le discours sartrien d'un point de vue juif sans s'en éloigner : « Je n'ai commencé à prendre conscience de moi-même [...] que par cette accusation. Par ces images du Juif que les autres allaient me proposer, et m'imposer trait par trait. Il a bien fallu que je m'y confronte avant de découvrir qui j'étais véritablement ».⁴ Le « nom juif » demeure à la première personne, mais il s'agit de comprendre comment les désignations à la deuxième personne ou à la troisième personne, c'est-à-dire les idées reçues répandues dans la société, amènent chacun à redéfinir sa judéité.

Il est donc question d'analyser comment la *doxa* du discours antisémite entre en jeu dans les représentations des personnages juifs dans les textes d'Irène Némirovsky, Patrick Modiano et Marc Weitzmann. Le discours antisémite change au gré des différentes époques, mais, dans les textes interrogeant la question de la judéité, il est souvent l'objet d'une appropriation problématique, que celle-ci relève de l'intériorisation ou du rejet. Comme l'affirme Michel Winock, le Juif sert de repoussoir dans la construction d'une identité nationale : « Le Juif est un merveilleux antipode du *Nous* essentiel : par sa religion, sa culture, son histoire, mais aussi par sa présence au sein de la société il apparaît comme celui contre qui l'identité nationale peut se démarquer, se constituer, s'intérioriser ».⁵ Par conséquent, l'identité juive doit se confronter à cette dialectique entre identité et altérité, assimilation et exclusion. Les textes littéraires ne

¹ Cf. Jean-Claude Milner, *Les penchants criminels de l'Europe démocratique*, Lagrasse, Verdier, 2003, Chapitre VI, « Le nom juif », p. 103 sqq.

² Cf. Jean-Claude Milner, *Le Juif de savoir*, Paris, Grasset, « Figures », 2006, p. 140, qui cite l'une des premières phrases entendues par Primo Levi dans les camps : *Du Jude kaputt*. Cf. Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 59.

³ Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, cit., p. 82.

⁴ Albert Memmi, *Portrait d'un Juif*, cit., p. 91.

⁵ Michel Winock, « Émancipation et exclusion. La France et la question juive », in *L'Antisémitisme. Du judaïsme antique, au conflit israélo-arabe, L'Histoire*, numéro spécial, n. 269, octobre 2002, p. 48.

peuvent qu’être sensibles à cette réflexion identitaire tout en la complexifiant encore plus, car il s’agit aussi de tenir compte des mécanismes internes à la narration qui permettent de prendre en charge un discours social tout en déjouant son pouvoir.

La littérature a toujours été un véhicule privilégié du discours antisémite, nous le savons. Mais que se passe-t-il quand l’écrivain lui-même, à cause de ses origines juives, est concerné par ce discours ? Charlotte Wardi, dans son étude sur *Le Juif dans le roman français* entre 1933 et 1948, a préféré exclure cette problématique épineuse, comme nous l’avons souligné au début de notre travail. Cependant, elle ne peut s’empêcher de remarquer, dans ses conclusions, qu’il existe une différence entre « le Juif vu par les autres » et « le Juif vu par lui-même ». ⁶ Dès lors, que penser de la prise en charge du discours antisémite, en tant que discours social, dans les textes d’auteurs d’origine juive ? Le problème est d’autant plus complexe que nous nous intéressons à des narrations romanesques dans lesquelles l’opinion de l’auteur ne se manifeste pas de manière directe. Il s’agira donc d’interroger l’univers des stéréotypes, plutôt que celui des idées reçues :

On dira que l’opinion « Tous les Juifs sont avares et avides au gain » est un lieu commun ou une idée reçue, alors que le stéréotype n’a pas à formuler d’opinion : il consiste en un schème, ou une image, qui attribue un ensemble de traits (avarice, cupidité) à la catégorie des Juifs sans que la « vérité générale » sur laquelle il repose ait à être énoncée sous forme de pensée explicite. ⁷

Les textes que nous étudions convoquent des images du Juif qui sont parfois susceptibles d’évoquer un discours social figé : est-ce qu’il s’agit d’une validation implicite de ce discours ?

Les nuances de cette question, d’autant plus quand on se confronte au domaine littéraire, sont très complexes. Il y a par exemple une distinction à faire entre une image stéréotypée véhiculée par la voix du narrateur, ou insérée dans un discours rapporté. De plus, si, d’un côté, le stéréotype antisémite est stigmatisé à cause de sa dimension discriminatoire, il faut cependant observer qu’il produit des images figées facilement reconnaissables par le corps social et, par conséquent, par le lecteur : « le stéréotype n’existe pas en soi. Il n’apparaît qu’à l’observateur

⁶ Cf. Charlotte Wardi, *Le Juif dans le roman français. 1933-1948*, cit., p. 263 : « Dans l’application de caractères individuels à une collectivité réside une des différences fondamentales entre “Le Juif vu par les autres” et “Le Juif vu par lui-même”. Le héros d’un roman d’Albert Cohen *Mangeclous* est un hâbleur incorrigible. L’auteur n’en déduit nullement que la vantardise caractérise le peuple juif et ne l’explique point par la tradition juive : pourquoi n’y aurait-il pas de Juif bavard et fanfaron ? Un romancier non juif rencontre-t-il un Mangeclous, s’il nourrit de la méfiance à l’égard des Israélites en général, ce travers deviendra une des composantes de la personnalité juive et il cherchera à étayer ses affirmations par des preuves philosophiques et religieuses. Le philosémite craignant l’interprétation qu’on pourrait leur donner évitera de signaler les traits désagréables ».

⁷ Ruth Amosy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, cit., p. 33.

critique ou à l'usager qui reconnaît spontanément les modèles de sa collectivité ».⁸ Le stéréotype est ainsi un code partagé entre auteur implicite et lecteur implicite à l'intérieur du discours narratif. Ensuite, dans tout processus d'interrogation identitaire, le stéréotypage intervient toujours d'une certaine façon, car « la représentation que l'individu se fait de lui-même [...] prend corps dans la façon dont il se présente dans les interactions sociales. Il moule inconsciemment ou délibérément son ethos discursif sur un modèle culturel entériné, se construisant ainsi une identité qui le situe ».⁹

Il est donc question, à la lumière de ces considérations, d'inventorier la présence d'images stéréotypées du Juif dans les descriptions des personnages sans chercher à en dresser un catalogue, mais pour analyser tour à tour le rôle de ces images dans les textes à la lumière du contexte socio-historique de leur production et de leur diffusion, car la vision de la judéité se façonne toujours dans un dialogue constant entre l'instance narrative et d'autres discours extra-littéraires.

Cette mise en scène de la judéité configure souvent une posture d'auteur ambiguë, tant par rapport au champ littéraire dans lequel l'écrivain juif cherche sa place, que par rapport au discours antisémite face auquel il se positionne. Il est donc aussi question de montrer les « zones troubles » de l'appropriation du discours antisémite, les passages les plus problématiques des textes, ou des péritextes et des avant-textes (dans le cas de Némirovsky), qui amènent à réfléchir sur les concepts d'auto-antisémitisme ou de haine de soi juive, mais aussi sur le réinvestissement ironique des stéréotypes.

Si le regard de l'autre contribue souvent à forger l'identité juive et à reconfigurer le regard du Juif sur lui-même, il faut aussi interroger cette logique baptismale sous d'autres angles d'approche que celui du stéréotype. Il s'agira donc d'étudier l'imaginaire du nom propre dans les textes. Non seulement le prénom est souvent attribué selon un rite, que ce soit la circoncision ou le baptême, mais le patronyme, quoique « propre », est toujours un héritage qui provient de quelqu'un d'autre. Finalement, le nom désigne l'identité, tout en ayant été attribué de l'extérieur. Dans le cas des écrivains d'origine juive et des personnages présents dans leurs textes, cette tension entre identité et altérité est très productive au niveau littéraire. Les œuvres étudiées présentent ainsi des noms francisés signifiant une volonté d'assimilation, des jeux sur les pseudonymes, fruit d'un désir de travestissement, ou des noms juifs « parlants » qui annoncent ou dénoncent la judéité des personnages. En effet, comme le remarque Claude Burgelin, le patronyme juif a entraîné « stigmatisations et exclusions » et, même quand

⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁹ Ruth Amossy, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, cit., p. 46.

quelqu'un s'éloignait des traditions juives, « le nom demeurait un poteau indicateur. On y lisait, on en retenait le sous-nom, le même toujours : juif ».¹⁰

Dans les textes des auteurs étudiés, l'identité religieuse est souvent problématisée, entre rejet du judaïsme ou retour à celui-ci. La conversion au catholicisme d'Irène Némirovsky en 1939 a été lue, par certains critiques,¹¹ comme l'une des preuves d'une « haine à soi-même » de l'écrivaine.¹² Plutôt que d'étudier cette conversion du point de vue biographique, il est intéressant de lire dans le roman *Le Maître des âmes*, élaboré avant la conversion, mais aussi dans le livre suivant, *Les Chiens et les Loups*, les reflets d'une inquiétude identitaire, mise en scène à travers les personnages et leurs histoires.

Les scènes de baptême abondent dans l'œuvre de Modiano, à partir du biographème repris dans le chapitre VIII de *Livret de famille*, mais aussi quand l'un de ses héros se voit assigner une identité différente, un nouveau nom, comme si toute allégation identitaire risquait de ne pas être valable. Weitzmann a parlé dans un entretien récent de son milieu familial, détaché de toute pratique religieuse, de son parcours personnel de rapprochement au judaïsme pendant sa jeunesse, et de son nouvel éloignement.¹³ Les protagonistes de ses livres sont emblématiques de ces tours et détours entre une identité assignée et une identité assumée, dans une quête toujours à recommencer.

La judéité fait l'objet de multiples désignations, appropriations, rejets qui entremêlent discours social et discours littéraire. Le « nom juif » se décline à la première personne, mais aussi à la deuxième et à la troisième. Les romans étudiés mettent en scène toutes ces déclinaisons multiples de l'identité juive comme s'il s'agissait toujours, au gré des différentes époques, de la réinterroger et de la redéfinir, entre regard des autres et regard sur soi.

¹⁰ Claude Burgelin, *Les Mal Nommés*, cit., p. 26.

¹¹ Cf. surtout la réception de l'œuvre de Némirovsky aux États-Unis après la parution posthume de *Suite Française* et notamment Ruth Franklin, « Scandale française (*sic*). The Nasty Truth About a New Literary Heroine » *New Republic*, 30 janvier 2008, p. 28-43. Cf. Jonathan Weiss, « La réception des œuvres d'Irène Némirovsky aux États-Unis », dans *Dossier Critique, Roman 20/50*, cit., p. 125-135. Susan Rubin Suleiman finit par se demander si tout le débat ne serait qu'un phénomène purement anglo-américain, cf. *The Némirovsky Question*, cit., p. 13.

¹² Cf. Myriam Anissimov, « Préface » à Irène Némirovsky, *Suite française*, Paris, Gallimard « Folio », 2006 [Denoël 2004], p. 15.

¹³ Isabel Fattal, « Meet Marc Weitzmann », cit. : « Later on, in my 20s and 30s, like a lot of people raised like me, I went through all that – the religion, the Jewish identity and so on – for a while, out of what I saw as a necessity. [...] I should add that I am, to this day, not religious » [Plus tard, au cours de la vingtaine et la trentaine, comme beaucoup de gens élevés comme moi, je suis passé par tout cela – la religion, l'identité juive et ainsi de suite – pendant un certain temps, car j'en avais ressenti le besoin. Je devrais ajouter que depuis cette époque, je ne suis plus religieux].

Chapitre 8. Une désignation par le « tu » : les stéréotypes antisémites, entre appropriation et renversement

1. Le Juif errant et les controverses de l'assimilation

L'image du Juif errant est tellement connue et répandue qu'elle fait désormais office de mythe littéraire, le stéréotype ayant presque intégré le statut de microstructure narrative.¹ Cette figure archétypale a en réalité des origines incertaines, relevant surtout de l'imagination populaire. Elle traverse tout le Moyen-Âge, en tant qu'emblème de « celui qui n'a pas vu ou n'a pas voulu voir, condamnant son peuple à errer éternellement parmi les ombres ».² Dans la Bible, le prénom Ahasvérus apparaît plusieurs fois : il serait implicitement repris par Némirovsky avec le personnage de Dario Asfar.³

Chez Némirovsky, il est possible en effet de retrouver plusieurs avatars de ce mythe outre Dario Asfar dans *Le Maître des âmes* : David Golder, dans le roman éponyme ; Ben Sinner dans *Les Chiens et les Loups*. Dans *La Place de l'étoile* de Modiano, Raphaël Schlemilovitch ne peut qu'incarner aussi cette figure, parmi toutes les identités juives possibles qu'il s'essaie à revêtir. Le mythe du Juif errant parcourt également les textes de Weitzmann, mais de manière plus subtile : il n'y a pas de personnages emblématiques, mais plutôt un discours sur l'identité exilique et diasporique du Juif ; ce discours émerge surtout dans les textes qui suivent son voyage en Israël.

Dario Asfar, « petit Levantin des ports et des bouges »⁴ semble incarner le prototype du Juif errant à un détail près : jamais on ne le qualifie de l'adjectif « juif ». Comme nous l'avons anticipé dans la première partie, dans *Le Maître des âmes* les personnages principaux ne sont pas juifs, mais ils sont des étrangers venus de l'Est, des pauvres émigrés, des « Levantins » :⁵ le thème de la judéité est ainsi réabsorbé par un discours plus général sur l'étrangeté. Mais, comme nous l'avons déjà dit aussi, ce roman n'est que l'un des volets d'un projet sur la figure du Juif auquel Némirovsky pensait depuis longtemps. Cependant, elle choisit de ne pas mettre l'accent sur la judéité des personnages pour déjouer les accusations d'antisémitisme qui avaient frappé sa nouvelle *Fraternité*, refusée par la *Revue de deux mondes* et publiée finalement dans

¹ Le Juif errant est en effet recensé dans le dictionnaire des mythes littéraires cf. Marie-France Rouart, « Le mythe du Juif errant » dans Pierre Brunel (dir.) Dictionnaire des mythes littéraires, p. 857-868.

² Michaël Prazan, *L'Écriture génocidaire. L'antisémitisme en style et en discours*, Paris, Calmann-Lévy, 2005, p. 34.

³ Cf. Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt, « Préface. La damnation du docteur Asfar », cit., p. 12 : « Son nom, Asfar, d'origine punique, est aujourd'hui encore répandu au Proche-Orient ; en arabe, il signifie "voyager", mais il semble également indiquer une figure universelle, celle de Ahasvérus, le Juif errant, personnage clé de l'imaginaire romanesque de l'entre-deux guerres ».

⁴ Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 208.

⁵ *Ibid.*, p. 218.

Gringoire.⁶ Les brouillons du roman attestent toutes les hésitations de l'auteur par rapport aux origines de ses personnages : « Évidemment, *le Juif* serait le mieux, mais des considérations extralittéraires se mêlent à ma crainte ». ⁷ Finalement, dans sa version définitive, *Le Maître des âmes* est l'histoire d'un étranger, Dario Asfar, qui, même s'il a pu obtenir la naturalisation et qu'il exerce la médecine en France, n'arrive pas à gagner sa vie avec son travail. Pauvre, déraciné, sans attaches, il se résout à devenir un charlatan et devient riche grâce aux malades nerveux qu'il soigne avec des méthodes imitant celles de la psychanalyse.

Dario Asfar incarne donc, d'un côté, tous les stéréotypes sur les étrangers faussaires et arrivistes, mais il met d'autre part en scène les difficultés liées à une assimilation qui s'avère impossible : l'atavisme des origines semble le condamner autant que le milieu hostile dans lequel il se retrouve. La plus longue présentation de son périple d'immigré est offerte au lecteur par la voix du personnage, expliquant sa situation à Sylvie Wardes, la femme presque angélique de son patient. Dans cette sorte de confession, Asfar dénombre une suite de stéréotypes :

Je suis d'une race levantine, obscure, d'un mélange de sang grec et italien, ce que vous appelez un métèque. Vous ne connaissez pas ces familles de vagabonds qui essaient partout et sont jetés sur des chemins si différents que, dans la même génération, mais en deux lieux divers, certains d'entre eux vendent des tapis et des noix au miel sur les plages d'Europe, et les autres à Londres, à New York, sont riches, instruits, et ils ne se connaissent même pas. Ils ont le même nom et ils ignorent l'existence l'un de l'autre. Donc, accidentellement, je suis né en Crimée.⁸

La « race » levantine, les origines obscures, le sang mixte, le nomadisme : autant de lieux communs sur les étrangers. Cependant, ce portrait dressé par l'étranger lui-même tire son sens du retrait du narrateur. En effet, Asfar est ce que les Français appellent un métèque : il emprunte cette définition à ceux qui le désignent en tant que tel, il l'intériorise en parlant avec Sylvie Wardes, à ses yeux un modèle d'intégrité et d'apaisement. Rien ne permet de montrer que le narrateur adhère aux stéréotypes listés dans ce passage : le lecteur est plutôt amené à comprendre comment le sujet victime d'une stigmatisation y réagit, en se l'appropriant de manière contradictoire et complexe.

⁶ Cf. la note manuscrite de l'auteur, Archives IMEC, Fonds Albin Michel, cote ALM 2999.13, *Fraternité*. Brouillon et journal d'écriture, 6 ff. non numérotés : « Refusé par René Daumic, comme antisémite! 31 octobre 1936. Paru dans *Gringoire* 5 février 1937 ».

⁷ IMEC ALM 2999.1, cit., cité aussi par Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 292.

⁸ Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 261. Ce passage est glosé dans le manuscrit par un commentaire évoquant le langage des pamphlets antisémites, que Némirovsky connaissait bien, comme nous le verrons : « La même race, la même souche, le même sang inquiet, les dents longues », cf. IMEC ALM 2999.1, cit., cité aussi par Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 321.

Le cliché du Juif errant et de sa famille diasporique qu'incarne Asfar se retrouve dans *La Place de l'étoile* de Modiano. Vers la fin du livre, le protagoniste Raphaël Schlemilovitch part de Vienne à la recherche de ses origines. Il part à Trieste pour rendre visite à ses cousins, « les fabricants de cartes à jouer ». Il s'agit des cartes « Modiano » : l'auteur dit ainsi son nom sans le dire, comme dans le cas du personnage de « Poker » dans *Livret de famille*.⁹ Les lieux sont toujours évocateurs de la biographie de l'auteur. Par exemple, après son étape à Trieste, le narrateur du roman part encore plus loin :

Ensuite, un petit crochet à Budapest. Plus de cousins à Budapest, liquidés. À Salonique, berceau de ta famille, tu remarquas la même désolation, la colonie juive de cette ville ayant vivement intéressé les Allemands. [...] Déjà tes cousins du Caire t'attendaient avec impatience. Ils te demandèrent des nouvelles de nos cousins exilés de Londres, de Paris et de Caracas.¹⁰

À travers les péripéties picaresques de Schlemilovitch, Modiano arrive à dire, sur un ton presque badin, l'extermination et l'identité diasporique et exilique de tous ceux qui ont survécu, y compris lui-même. Avec des racines qui plongent dans un Orient mythique, dans un judaïsme sépharade largement disparu, il se retrouve en même temps proche et éloigné des membres de sa famille et de cette judéité qu'ils ont en commun.

Georges Perec, dans *Ellis Island*, réfléchit lui aussi sur le hasard du lieu de naissance pour le Juif de la diaspora : « 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 ». ¹¹ Cependant, l'écriture d'*Ellis Island* à la fin des années soixante-dix, se nourrit d'un nouvel intérêt de Perec pour ses origines polonaises à jamais perdues : « 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 / et d'y grandir dans la continuité d'une tradition, / d'une langue, d'une communauté ». ¹² Le regret de Perec pour la patrie qu'il n'a pas eue efface toute ombre de stéréotypie de sa mention des « juifs, peuple sans terre, depuis presque toujours voués à l'exode, à la survie au milieu de cultures différentes de la leur » ¹³ : il s'agit d'un constat amer, vécu avec souffrance.

⁹ Cf. Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 147.

¹⁰ Id., *La Place de l'étoile*, cit., p. 160-161

¹¹ Georges Perec, *Ellis Island*, cit., p. 59. Cf. Philippe Zard, « Fantômes de judaïsme », cit, p. 126, qui commente ce passage en tant que significatif d'une relation particulière à l'espace, mise en scène dans les textes de Perec mais aussi dans ceux de Modiano : « La relation à l'espace est ainsi placée, à l'image de l'existence tout entière, sous le signe de la contingence et de la révocabilité ».

¹² Georges Perec, *Ellis Island*, cit., p. 59

¹³ *Ibid.*, p. 63.

Le ton ironique chez Modiano en 1968, et l'absence de rapprochement direct entre l'auteur et le personnage, marquent cependant plutôt une mise à distance de l'univers diasporique évoqué, présenté sur le mode du cliché et éloigné en tant que tel. Ce n'est pas un hasard si le Juif errant, dans le même roman, apparaît en qualité de marionnette, d'un fantôme vidé de vie.¹⁴ Cette marionnette fait partie de la collection de Tania, une juive rescapée des camps, le seul personnage, selon Philippe Zard, qui « échappe à la carnavalisation » caractérisant tout le roman.¹⁵ La figure du Juif errant serait ainsi peut-être une figure sans vie car elle a été exterminée avec tout l'imaginaire, même stéréotypé, de la *yiddishkeit*.

Si la figure du Juif errant est partiellement mise à distance, le vagabondage de Schlemilovitch demeure tout de même une constante dans ses multiples réincarnations.¹⁶ Il finira ainsi par arriver en Israël : « Tu traversas la mer Rouge, gagnas la Palestine et mourus d'épuisement. Voilà, tu avais achevé ton itinéraire de Paris à Jérusalem ». ¹⁷ La parodie touche autant la figure sacrée de Moïse que le philosophe Gershom Scholem dont le retour à ses origines juives est raconté dans *De Berlin à Jérusalem*. L'usage de la deuxième personne, présent dans le passage précédemment cité, alterne dans tout le roman avec la première et troisième personne, ce qui contribue aussi bien à la caractérisation instable du personnage, qu'au pastiche d'une narration « à la Nouveau Roman ». Les errances du protagoniste de *La Place de l'étoile* servent ainsi à s'approprier et à renverser à la fois une tendance littéraire et les clichés antisémites.

L'errance du Juif trouve dans les différents ghettos d'Europe un lieu où se fixer, où faire semblant d'avoir un foyer. Si le ghetto est l'emblème de l'errance, il en est aussi le contrepoint. On en retrouve l'image dans *David Golder* de Némirovsky : la rue des Rosiers et ses échoppes, ses restaurants surgissent comme par hasard au cours d'une promenade du protagoniste et marquent le début d'un retour aux origines. Ces lieux, dont la description pourrait sembler stéréotypée, le ramènent en pensée à son pays natal : « Golder se rappela brusquement une petite lucarne posée de biais comme celle-là, en face de la boutique où il était né... et cette rue dans la neige et le vent qu'il revoyait quelquefois en rêve ». ¹⁸ La neige fait partie d'une imagerie liée aux origines, à l'enfance, à un univers presque effacé. ¹⁹

¹⁴ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 44.

¹⁵ Philippe Zard, « Modiano et son complexe, la carnavalisation de la mémoire dans *La Place de l'Étoile* », dans Anne-Yvonne Julien (dir.), *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, cit., p. 69-86, p. 85.

¹⁶ Cf. Maxime Decout, « Modiano : la voix palimpseste sur la place de l'étoile », *Littérature*, n. 162, Juin 2011, p. 48-62, p. 60 : « Même si les discours sur le Juif comme Juif errant sont eux aussi l'objet de la plus grande distanciation, le texte met en scène, sans recourir à une parole qui l'explique, le nomadisme, comme seule constante dans le mouvement sans fin propre au personnage ».

¹⁷ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 162.

¹⁸ Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., p. 516.

¹⁹ Cf. pour une étude de l'imagerie neigeuse et de son rôle dans l'écriture de la judéité notre article « « Différents avatars de la neige, d'Irène Némirovsky à Patrick Modiano : étrangeté, vide et créativité », dans « *Rien que du*

Dans *Les Boulevards de ceinture*, Modiano évoque également le Marais, l'ancien *Pletzl* de Paris. Il s'agirait du foyer auquel le narrateur aspire :

Ces quartiers ont leur charme. Saint-Paul, où j'ai rêvé de passer ma vieillesse. Une boutique m'aurait suffi, un petit commerce quelconque. À moins que ce ne fût rue Pavée ou rue du Roi-de-Sicile, le ghetto vers lequel, fatalement, on retourne un jour. Au Temple, je sentais se réveiller mes instincts de fripier.²⁰

Le stéréotype du Juif fripier du ghetto est ici contrebalancée par l'image positive d'un lieu vers lequel on peut toujours revenir, tout en restant un Juif errant et diasporique. Le ghetto semble ainsi incarner une idée de stabilité bien différente de celle inscrite dans le sionisme, face auquel les positions des écrivains juifs français sont souvent contrastées, comme nous le verrons.

Le quartier de l'ancien ghetto revient d'ailleurs dans *Dora Bruder* sur un mode nostalgique. Des « lambeaux de papiers peints » témoignent de l'absence des anciens bâtiments de la rue des Jardins-Saint-Paul, qui ont été rasés pour être remplacés par des nouveaux immeubles en « béton de la couleur de l'amnésie ». ²¹ Modiano énonce ainsi sa mission : témoigner de ce qui n'est plus, en essayant d'en reconstruire l'image fuyante même à partir du peu qui reste, comme ces lambeaux de papiers peints, qui font écho à une image déjà évoquée dans *Livret de famille*.²² Il s'agit de la seule trace d'une judéité à jamais effacée par l'extermination et par la transformation du quartier.

Dans des familles éparpillées de par le monde, on retrouve l'idée d'un destin juif gouverné par le hasard qui conduit certains Juifs à devenir riches et d'autres pauvres, bien qu'ils portent le même nom. En soulignant cette idée dans *Le Maître des âmes*, Némirovsky fait implicitement allusion à la structuration par doubles du système des personnages juifs, qui n'a de cesse de se complexifier au gré de l'évolution de son œuvre, de *David Golder* à *Les Chiens et les Loups*.

Dans *David Golder*, le héros, revenu en Russie pour ses dernières affaires, se retrouve dans sa ville natale, une ville portuaire, d'où il prend un bateau qui devrait le ramener en Europe. Pendant le voyage, il rencontre un jeune juif qui désire aller faire fortune, un désir que Golder avait lui-même éprouvé à son âge. Le lecteur assiste ainsi à un éternel retour du même parcours, un parcours en boucle. La mort de Golder dans ce dernier voyage permettra peut-être à son

blanc à songer ». *Les Écritures de la neige*, Actes de la VIII^e Journée de la Francophonie, Vérone, 12 mars 2014, *Feuillages*, n. 2, <http://www.cinquecentofrancese.it/index.php/feuillages/264-feuillages-n-2-rien-que-du-blanc-a-songer-les-ecritures-de-la-neige>.

²⁰ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, cit., p. 96.

²¹ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, cit., p. 136.

²² Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 198-200, cf. *supra*.

jeune compagnon de commencer à s'enrichir. Ce double de Golder est en effet présenté comme l'éternelle réincarnation du Juif errant :

Golder ne l'écoutait pas. Il guettait seulement, avec une espèce de sourd et douloureux plaisir, les mouvements des mains, des épaules du garçon debout contre lui. Ces frémissements incessants de tout le corps, cette voix qui se hâtait, dévorait les mots, cette fièvre, cette jeune force nerveuse... Il avait eu, lui aussi, l'avidité et exubérante jeunesse de sa race... Tout cela était loin...²³

Les gesticulations frénétiques sont l'un des attributs caricaturaux du Juif errant sans cesse en mouvement.

Sartre lui-même, tout en voulant stigmatiser le discours antisémite, finit par adhérer à ce cliché de l'inquiétude en réaction à l'attention excessive des aryens pour le corps des Juifs :

On a coutume de railler les gestes rapides et, si je puis dire, volubiles, que le Juif fait avec ses mains lorsqu'il parle. Cette vivacité mimique est d'ailleurs moins répandue qu'on ne le prétend. Mais, ce qui importe surtout, c'est de la distinguer de certaines mimiques qui lui rassemblent en apparence [...]. Chez le Juif il y a avant tout le désir d'être totalement signifiant, [...] de transcender ce corps qui lui pèse.²⁴

Dans le récit de Némirovsky, cependant, le jeune émigrant n'est pas soumis au regard d'un antisémite, mais à celui de Golder, qui semble se retrouver en lui. La mort du vieux Juif riche, qui passe le témoin au Juif pauvre, semble signifier que tout est toujours à recommencer pour le Juif, qui ne peut pas échapper à ses origines. Cependant, ce dernier voyage est la dernière étape d'un parcours de Golder qui semble lui faire retrouver, dans ces mêmes origines, un apaisement qui lui avait manqué pendant toute sa vie. Cette ambiguïté parcourt toute l'œuvre de Némirovsky, comme si elle ne cessait de creuser les multiples nuances d'un entre-deux, entre judéité irrévocable et assimilation désirée, mais, pour plusieurs raisons, impossible.

Dans la nouvelle *Fraternité*, la forme brève du récit contribue à montrer avec encore plus d'évidence le schématisme de la figuration du double. Le riche Christian Rabinovitch, lors d'un voyage, rencontre un pauvre Juif qui s'appelle comme lui. La scène de la reconnaissance, où l'un demande à l'autre s'il est un « Yid », est calquée sur celle déjà présente dans David

²³ Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., p. 543.

²⁴ Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, cit., p. 131-132.

Golder.²⁵ Il s'agirait d'une reconnaissance plutôt que d'une connaissance, car le Juif riche se retrouve comme dans un miroir en regardant le Juif pauvre qui lui fait face. Cependant, Christian Rabinovitch veut nier toute ressemblance entre lui et l'autre Rabinovitch : « Qu'y avait-il de commun entre ce pauvre Juif et lui ? » et ensuite « Était-il possible qu'il fût, lui, du même sang que cet homme ? ».²⁶

Dans *Solal* d'Albert Cohen, publié un an après *David Golder*, c'est Aude qui pose à Solal une question similaire, pour le distinguer des Valeureux : « Qu'y a-t-il de commun entre toi et ces gens ? Tu es noble et beau, tu n'es pas comme ces larves ».²⁷ Dans ce passage, la femme française essaie de détacher le Juif assimilé de ses origines. Chez Némirovsky, ainsi que dans tous les romans de Cohen, le questionnement sur l'assimilation hante les personnages apparemment insérés dans la société, qui voient dans les immigrés pauvres un rappel, parfois désagréable, de leurs origines.²⁸

Némirovsky s'interroge ainsi sur cette problématique dans les brouillons de la nouvelle *Fraternité*, très significatifs de la mise en scène de la judéité dans ses textes :

Oui le sens de toutes ces expériences est que toujours cela finit mal, toujours cela rate. Recommencer, et encore recommencer, plier le dos, et recommencer, mais celui qui n'a pas eu besoin de ça, le riche, il lui reste sickening fear [peur qui rend fou], cet héritage... En somme, je démontre l'inassimilabilité, quel mot, Seigneur... Je sais que c'est vrai.²⁹

D'un côté, Némirovsky semble adhérer à l'idée d'un atavisme des origines qui happe tout Juif, riche ou pauvre. Cependant, la question de l'inassimilabilité est mise en scène en tant que vécu individuel du Juif riche, qui souffre de ne pas se sentir comme les autres. La souffrance de Rabinovitch est en effet évidente. Il est parti retrouver les Sestres, dont la fille devrait épouser son propre fils et il redoute déjà ce mariage mixte, car il se sent mal à l'aise face à cette famille française. Il incarne le cliché de l'inquiétude juive, mais de manière humaine, avec toute sa charge de propos anxieux, introduits par le discours indirect libre :

²⁵ Cf. Irène Némirovsky, *Fraternité*, dans *Œuvres complètes*, cit., tome I, p. 1623-1634, p.1629 : « Ah !... Kid ? ». Dans le manuscrit préparatoire, IMEC ALM 2999.13, cit., nous retrouvons le mot « Yid ». Une coquille dans la version imprimée de la nouvelle n'est pas à exclure. Cf. aussi Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., p. 542 : « a Yid ? ».

²⁶ Irène Némirovsky, *Fraternité*, cit., p. 1630 et 1632.

²⁷ Albert Cohen, *Solal*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993 [1930], p. 381.

²⁸ Kafka se posait aussi la même question, comme le montre son Journal : « Qu'ai-je en commun avec les juifs ? c'est à peine si j'ai quelque chose de commun avec moi-même », cf. Franz Kafka, *Journal*, 8 janvier 1914, *Œuvres complètes*, III, Paris, Gallimard, 1984, p. 330.

²⁹ IMEC ALM 2999.13, cit., souligné dans le manuscrit.

Le vieux levain d'inquiétudes fermentait dans son sang et l'empoisonnait. Oui, il était délivré, lui, momentanément du moins, de l'exil, de la pauvreté, du besoin, mais la marque demeurait, indélébile. Et pourtant, non, non ! C'était infamant, impossible... Il était, lui, un riche bourgeois français, pas autre chose !³⁰

La mise en scène de la judéité dans le texte semble ainsi osciller entre une vision empathique de l'individu pris par ses tourments, et une vision schématique qui emprunte aux clichés sur le Juif et sur sa différence substantielle avec les français. L'ambiguïté demeure présente aussi à cause du discours indirect libre, dans lequel « le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors *confondues* ». ³¹ Le lecteur peut ainsi hésiter entre l'identification avec le point de vue du personnage et avec sa souffrance et l'inférence d'un discours du narrateur, pouvant suggérer, si le lecteur est prédisposé à cette lecture, l'idée d'un atavisme des origines juives. Il ne s'agirait pas de trancher, car l'idée du Juif éternellement inquiet peut être un code partagé entre auteur implicite et lecteur implicite, mais aussi une expérience mise en scène en tant que vécue au niveau individuel par le personnage ayant intériorisé une sensation d'exclusion et la nommant aussi par le biais de clichés.

Dans les brouillons manuscrits, où l'on peut accéder au laboratoire du texte et aux réflexions de l'auteur réel, ces oscillations demeurent présentes. Némirovsky semble être impliquée dans ces considérations assez approfondies au niveau psychologique :

Montrer [...] cette race qui ne s'est pas endormie en sachant que le toit était à elle, la maison à elle, comme un paysan de France, mais que tout pouvait être repris.

L'inquiétude pour celui-ci, souvent imaginaire, mais torturante. Pour l'autre, trop réelle.

La fraternité juive, l'orgueil, l'amour de ses enfants, la faculté de souffrir pour eux, surtout, je crois, le besoin d'être aimé, pour celui qui a été haï, le besoin torturant d'être respecté, pour celui qui a été méprisé et chassé. Oui, cela pourrait être le sentiment du père, qui, pour lui-même et pour son enfant, redoute l'humiliation d'être refusé, par ex. dans une bonne famille française.³²

Les biographes de Némirovsky, en citant certains extraits de ce passage du manuscrit, affirment : « la subjectivité de "Fraternité" est flagrante ». ³³ L'auteur se plonge en effet dans les sentiments des personnages juifs qu'elle est en train de peindre, alors que les personnages français, qui restent dans les coulisses du récit, ne sont évoqués que par un lieu commun, celui

³⁰ Irène Némirovsky, *Fraternité*, cit., p. 1633.

³¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, Poétique, 1972, p. 194.

³² IMEC ALM 2999.13, cit., souligné dans le manuscrit.

³³ Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 283.

de la « bonne famille française » : il s'agirait de l'image idéale à laquelle celui qui a souffert de l'exil et de la discrimination aspirerait. Ensuite, Némirovsky revient sur le portrait de son personnage et semble inventorier les stéréotypes : « Ce sang glacé qui jamais ne réchauffe les veines des sédentaires, cette longue hérédité de marchands, de changeurs, cette peur de l'air. La chasse qu'il déteste ». ³⁴ Il s'agit certainement de s'appropriier les stéréotypes sur les Juifs, mais pas de manière acritique : l'auteur semble bien être consciente de faire appel à un univers de notions partagées tout en connaissant la charge de souffrance dont elles sont porteuses.

Pour une meilleure compréhension de l'implication de Némirovsky dans son discours et de sa conscience critique on pourrait souligner que dans le manuscrit le pauvre Rabinovitch vient d'Elisabethgrad, la ville de naissance du père de l'auteur. ³⁵ Dans la version définitive de la nouvelle ce détail, indice d'une intimité de Némirovsky avec ses personnages, est supprimé. ³⁶ D'ailleurs, comme elle l'affirme toujours dans le manuscrit, elle ne veut pas laisser transparaître sa présence derrière le récit : « Il faudrait que cela soit purement objectif, l'impression que moi, je sais ... que moi, auteur, je suis un peu au-dessus des personnages ». ³⁷

L'évocation de la chasse, détestée par le Juif et aimée par les Sestres, la bonne famille française chez laquelle se rend Rabinovitch, fait penser au chapitre V de *Livret de famille* de Modiano. ³⁸ La chasse représente le passe-temps des « français de souche », incompréhensible aux yeux des protagonistes déracinés de Modiano : le père du narrateur est mal à l'aise dans les habits de campagne et ni lui, ni son fils n'aiment la venaison. Némirovsky tout autant que Modiano (quoi que plus implicitement chez ce dernier) font appel au stéréotype du Juif errant, qui ne peut pas s'adapter véritablement à la vie des propriétaires terriens, malgré son désir d'assimilation. ³⁹ Cependant, nous avons vu comment, chez Modiano, la chasse est aussi la métaphore de l'extermination. Le stéréotype du Juif apatride laisse ainsi la place à une exclusion subie, à une persécution réelle.

L'« inassimilabilité » que Némirovsky montre dans *Fraternité* est très bien représentée par Modiano dans le chapitre XI de *Livret de famille*. L'oncle du narrateur voudrait acheter un

³⁴ IMEC ALM 2999.13, cit, souligné dans le manuscrit.

³⁵ Cf. IMEC ALM 2999.13, cit. : « - Parti ? répéta Christian sans comprendre. - Eh oui... De Russie ? de Crimée ? d'Ukraine ? Moi je suis d'Elisabethgrad... Vous connaissez ? ».

³⁶ La réplique du pauvre Rabinovitch devient : « Eh oui ! de Russie ? de Crimée ? d'Ukraine ? », cf. Irène Némirovsky, *Fraternité*, cit., p. 1629.

³⁷ IMEC ALM 2999.13, cit.

³⁸ En ce qui concerne l'univers némirovskien, Susan Suleiman observe: « The relation of Jews to hunting is almost a topos in interwar literature and film », cf. « Irène Némirovsky and the "Jewish Question" in Interwar France », cit., p. 28 [La relation des Juifs à la chasse est presque un topos dans la littérature et le cinéma de l'entre-deux guerres]. Ce topos hante aussi l'œuvre de Modiano, avec des nouvelles significations liées au génocide.

³⁹ Cf. Charlotte Wardi, « Mémoire et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano », *Les Nouveaux Cahiers*, n. 80, printemps 1985, p. 40-49, p. 44 : « Des symboles à valeur culturelle marquent l'écart entre le juif et les autres. Les têtes de cerf et de chevreuil empaillées, la pratique de la chasse et de la curée, de l'équitation [...] l'alcool [...] caractérisent [...] la civilisation occidentale ».

vieux moulin, car « on ne peut pas toujours être un homme de nulle part »,⁴⁰ et le moulin incarnerait l'enracinement dans un terroir, comme dans la chanson de Tino Rossi *Quand tu reverras ton village*, que l'oncle Alex fredonne.⁴¹ Cependant, le moulin a été transformé en une maison en style japonais, à sa grande déception. Même si la judéité des personnages n'est pas mentionnée explicitement, elle est suggérée par cette volonté d'assimilation impossible : c'est comme si le Juif était condamné à demeurer pour toujours dans cet ailleurs d'où il vient, cet Orient qui ne cesse de se manifester dans *Livret de famille*. Il ne s'agirait finalement pas d'un stéréotype du déracinement, mais d'une souffrance personnelle qui est évoquée à travers un *topos* de la littérature sur les Juifs. La stéréotypie est incarnée par des personnages qui évoquent une hantise réelle ressentie tant par Némirovsky que par Modiano : la tension entre le désir et l'impossibilité de l'assimilation.⁴²

La passion généalogique et le rêve d'enracinement de Modiano se concrétisent dans l'image de grandes maisons de campagne dans la province française : souvent, les personnages de ses textes, plus ou moins autobiographiques, se retrouvent dans ce type de lieux et s'en imaginent les héritiers. C'est par exemple le cas du protagoniste amnésique de *Rue des Boutiques Obscures*, qui part en quête de son identité perdue et se retrouve dans un château où il croit avoir passé son enfance. Dans un jardin, le narrateur parcourt un labyrinthe verdoyant sans s'y perdre, ce qui réactive des souvenirs d'enfance présumés :

Nous pénétrâmes dans le « labyrinthe » par une de ses entrées latérales et nous nous baissâmes, à cause de la voute de verdure. [...] Enfant, j'avais dû faire ici des parties de cache-cache en compagnie de mon grand-père ou d'amis de mon âge et au milieu de ce dédale magique qui sentait le troène et le pin j'avais sans doute passé les plus beaux moments de ma vie.⁴³

Cependant, à la fin de sa visite, le protagoniste doit se rendre à l'évidence : ce domaine de campagne ne lui appartient pas, il n'a ni grandi dans ce jardin, ni joué dans ce labyrinthe. Plutôt qu'un nouveau Thésée, il serait ainsi un nouveau Minotaure, à l'identité double, dont les

⁴⁰ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 156.

⁴¹ *Ibid.*, p. 163.

⁴² Une autre image liée à l'idée du Juif déraciné qui revient dans les deux univers romanesques est celle de la malle. Dario Asfar et sa femme Clara préfèrent s'asseoir sur une malle que sur un fauteuil : « pour eux la dure malle qui avait vu toutes les gares d'Europe était un lieu de repos, un sûr refuge », cf. Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 266. Dans *Les Chiens et les Loups*, Ben et Ada se couchent dans une malle avant qu'éclate le pogrom, cf. Ead, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 549. L'image de la malle hante l'œuvre de Modiano, non seulement en tant qu'emblème d'une vie nomade, mais aussi en tant que symbole de trafics louches, comme ceux de son père. À titre d'exemple, on pourrait citer ce passage de *Du plus loin de l'oubli*, cit., p. 70 : « depuis mon enfance, j'avais vu mon père transporter tant de bagages – valises à double-fond, sacs et mallettes en cuir, ou même ces serviettes noires qui lui donnaient une fausse apparence de respectabilité... Et j'avais toujours ignoré quel pouvait bien être son contenu ».

⁴³ Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, cit., p. 90.

contradictions ne peuvent pas être résolues.⁴⁴ La végétation luxuriante du jardin entre en résonance avec l'espoir d'un enracinement, mais, dès que cet espoir s'évanouit, elle prend des connotations d'inquiétude et d'oppression : en s'éloignant du château vers la gare, le narrateur a peur de perdre son chemin et de s'enfoncer dans la forêt.⁴⁵ Modiano convoque ainsi un imaginaire du végétal en clair-obscur, en accord avec une identité complexe qui aspire cependant à la clarté, selon des contradictions qui se manifestent aussi dans le style de l'auteur dont l'apparent classicisme n'est pas producteur d'un sens univoque.

Dans un roman plus récent de l'auteur, *L'Herbe des nuits*, dont le titre lui-même dit le contraste entre un élan germinatif et un imaginaire de l'ombre et du sombre, nous retrouvons une maison de campagne située près du village au nom très signifiant de Feuilleuse. Pour le narrateur, ce nom fait office de remonte-pente vers le passé : il retrouve ainsi comme en rêve « la rangée d'arbres, les barrières blanches »⁴⁶ du jardin, la maison avec le feu de cheminée, le chien, selon l'image idyllique d'un séjour de vacances hors de Paris. Cependant, le protagoniste se rendait dans cette maison avec Dannie, une fille mystérieuse qui n'en était pas la véritable propriétaire et qui s'y introduisait en fraude. Tout rêve d'enracinement et de légitimité bourgeoise se dissipe et le cadre naturel idéal évoqué par le souvenir laisse la place, dans le présent de la narration, aux photos de la maison en ruine retrouvées dans les pages d'un journal, avec « des pans de mur écroulés sous la végétation ».⁴⁷ Se fait jour ainsi une esthétique de la ruine ou de la destruction, constituée de vanités et de natures mortes à l'opposé de tout vitalisme du végétal. Ce contraste entre une *pars construens* et une *pars destruens*, qui continue d'animer l'œuvre modianesque, est emblématisé par le titre oxymorique d'un autre récit de l'auteur, *Fleurs de ruine*.⁴⁸

D'un côté le végétal semble incarner le désir des protagonistes de Modiano de se retrouver dans des espaces neutres, leur besoin de fuir⁴⁹ et de « se mettre au vert »⁵⁰; d'un autre côté, les lieux de la fuite s'avèrent être un refuge précaire et insuffisant pour éloigner les fantasmes qui hantent les personnages. Ces fantasmes ont quelque chose à voir avec le non-dit

⁴⁴ Pour cette interprétation du narrateur-Minotaure voir Ann L. Murphy, « The Figure of the Labyrinth in Patrick Modiano's "Rue des Boutiques Obscures" », *The French Review*, vol. 77, n. 2, décembre 2003, pp. 340-350, p. 346-347.

⁴⁵ Cf. Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, cit., pp. 95-96.

⁴⁶ Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014 [2012], p. 44.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 50-51.

⁴⁸ Voir l'analyse faite par Bruno Blanckeman, qui retrouve dans l'oxymore présent dans le titre de *Fleurs de ruine* l'un des fondements de la poétique de l'auteur, cf. Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., pp. 27-28 : « le récit met en scène stylistiquement et typographiquement son propre surgissement et son propre effacement. L'écriture se fait de la sorte germinative – motif des *fleurs* – et létale – motif des *ruines* – en accord avec la fantasmagorie intime, récurrente dans l'ensemble de l'œuvre – se penser soi-même comme le produit vivant d'une histoire intrinsèquement morbide ».

⁴⁹ Voir à ce propos Nelly Wolf, « Figures de la fuite chez Patrick Modiano », dans John E. Flower (éd.), *Patrick Modiano*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 211-222.

⁵⁰ Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, cit., p. 222.

qui parcourt la plupart des récits de Modiano, celui de la Shoah. En effet, les domaines de campagne évoqués dans les textes se trouvent souvent dans une région rurale française, la Sologne : celle-ci est mentionnée par exemple dans *L'Herbe des nuits*, parce que le narrateur y situe par erreur la maison de campagne dont il essaie de se souvenir. Cette évocation trompeuse ne peut que renvoyer au récit de chasse à courre présent dans *Livret de famille*, dont les échos parcourent aussi une scène de *Fleurs de ruine*.⁵¹ Comme le remarque Philippe Zard, ces « aléas diasporiques prennent [...] une tournure tragique » : le rêve d'enracinement se révèle d'autant plus impossible que le Juif est renvoyé à son identité de banni de la société française.

Comme Némirovsky, Modiano, tout en évoquant le lieu commun du Juif errant, n'a de cesse de convoquer, à l'opposé, des stéréotypes de la francité. Cette francité idéale, incarnée par des symboles immuables comme celui de l'Arc de Triomphe, est récurrente dans les livres de Némirovsky ainsi que dans ceux de Modiano et de Doubrovsky. De manière emblématique, l'Arc constitue l'image sur laquelle se clôt *Le Vin de solitude*, dont la protagoniste se projette dans l'avenir : « Elle se leva, et, à ce moment, les nuages s'écartèrent ; entre les piliers de l'Arc de triomphe le ciel bleu parut et éclaira son chemin ». ⁵² L'héroïne laisse symboliquement derrière elle son passé familial et ses origines, et envisage sa nouvelle vie en France.

Dans l'œuvre de Modiano, la place de l'Étoile finit par être l'emblème d'une judéité de persécuté aussi bien que de la France occupée par l'ennemi, L'Arc de triomphe n'étant pas loin du siège de la Gestapo. Le *witz* qui inaugure le premier roman de l'auteur tourne justement autour d'un imaginaire associant le déshonneur de la France et la persécution des Juifs :

Au mois de juin 1942, un officier allemand s'avance vers un jeune homme et lui dit : « Pardon, monsieur, où se trouve la place de l'Étoile ? »

*Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine.*⁵³

Doubrovsky reprend lui aussi ce jeu autour du mot « étoile », si évocateur. Les Champs Élysées et la place de l'Étoile sont les lieux où se célèbre le quarantième anniversaire de la victoire de la Guerre, avec une parade triomphale à laquelle l'auteur voudrait assister. Cependant, cette même guerre est pour lui très éloignée d'un imaginaire victorieux : « La VICTOIRE, ça se

⁵¹ Cf. Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, cit., p. 130. Dans l'œuvre de Modiano, la Sologne semble faire fonction, avec l'Engadine, de région mythique, où l'on aspire à se retirer pour vivre en paix, mais sur laquelle finit toujours par planer une atmosphère de péril indéterminé. Cf. par exemple aussi Patrick Modiano, *Accident nocturne*, cit., p. 29.

⁵² Irène Némirovsky, *Le Vin de solitude*, cit., p. 1364.

⁵³ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 11, italiques dans le texte.

célèbre. [...] Conclusion logique : demain, j'irai à l'Étoile. Après tout, je l'ai assez longtemps portée ». ⁵⁴

La judéité et la francité semblent ainsi toutes deux se confronter à un symbole à double visage, mais elles peuvent aussi s'opposer l'une à l'autre à travers un réseau de stéréotypes qui contrastent les uns avec les autres. C'est par exemple le cas d'un passage de *Villa Triste*, dans lequel le protagoniste apatride, connu sous le pseudonyme Victor Schmara, éprouve l'« horreur du mouvement, une inquiétude vis-à-vis de tout ce qui bouge, ce qui passe et ce qui change, le désir de ne plus marcher sur du sable mouvant », ⁵⁵ et n'arrive cependant pas à se fixer ni à s'enraciner :

Non, nous ne pouvions pas rester en France, dans ce petit pays étouffant, parmi ces « taste-vin » congestionnés, ces coureurs cyclistes et ces gastronomes gâteaux qui savaient faire la différence entre plusieurs espèces de poires. [...] Nous ne pouvions pas rester une minute de plus dans ce pays où l'on chassait à courre. ⁵⁶

Tout se passe comme si la lutte pour l'assimilation n'était qu'un jeu de travestissements pour ressembler à quelque chose qui n'existe pas véritablement ; cependant, l'inexistence d'un Français idéal finit par rappeler, par ricochet, que même le Juif ne saurait correspondre à l'image figée par des siècles de littérature. Cependant, la souffrance de la non-appartenance est, elle, bien réelle.

L'idée d'une identité du Juif formée en miroir et en opposition à celle du français est très clairement évoquée dans un passage de *Les Chiens et les Loups* de Némirovsky, concernant le personnage de Ben Sinner, énième réincarnation du Juif errant dans son œuvre :

Pour lui, tout était égal ; toutes les contrées se valaient ; il entrait dans l'une ou dans l'autre avec indifférence, les abandonnait sans un regret ; depuis son enfance, on lui avait fait comprendre et sentir à chaque occasion qu'il n'appartenait à rien ni à personne. Eh bien ! *ils* étaient arrivés à leurs fins. (Ben pensait toujours au reste du monde en l'appelant *ils*, *eux*, pas des ennemis précisément, pas des amis non plus, mais des créatures incompréhensibles.) Oui, ils étaient arrivés à faire de lui un être merveilleusement libre, délivré de toute entrave. ⁵⁷

Malgré l'orgueil qui semble caractériser le personnage de Ben, et malgré l'intervention du narrateur qui souligne le fait que Ben n'aurait pas d'ennemis précis, son étrangeté et son

⁵⁴ Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, cit., p. 16-17.

⁵⁵ Patrick Modiano, *Villa Triste*, cit., p. 175.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 198-199.

⁵⁷ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 637, italiques dans le texte.

nomadisme sont clairement indiqués comme la conséquence d'une exclusion. Cela permet de nuancer la nature stéréotypée du personnage, d'autant plus que dans *Les Chiens et les Loups* les persécutions contre les Juifs sont représentées de manière évidente par le pogrome et par l'exil forcé qui frappent Ben et Ada.

Ben semble aisément renoncer aux mœurs « étrangères et incompréhensibles » des sédentaires, résumées en quelques lieux communs tels que les actions de « caresser le chat », « tourner les boutons de la T.S.F », « manger lentement, avec respect, de midi à deux heures, une soupe longuement mijotée ». ⁵⁸ Il faut remarquer que le stéréotype du repas à la française, qui émerge dans le discours indirect libre focalisé sur Ben, avait déjà été évoqué dans le récit avec les mêmes mots mais à partir d'un point de vue opposé, celui de la *vox populi* véhiculant les préjugés sur les étrangers :

Dans la maison, on considérait Ben et Ada avec une profonde méfiance. Ces jeunes gens qui ne semblaient pas savoir ce qu'était un repas chaud, un pot-au-feu, une soupe bien mijotée [...] ... ah ! ils étaient des étrangers... Voilà, ce mot disait tout. Des êtres flottants, sans racines, des émigrés, des suspects. ⁵⁹

Ce renversement de la perspective narrative, rendu encore plus évident par l'utilisation des mêmes mots qui seront repris une vingtaine de pages plus loin, met en lumière la complexité du sentiment d'étrangeté et montre comment les stéréotypes agissent dans les dynamiques sociales. Le lecteur est censé reconnaître ces stéréotypes mobilisés tant par les « nomades » que par les « sédentaires » : ⁶⁰ le discours narratif ne les véhicule pas de manière acritique, mais semble plutôt viser une mise en scène des dynamiques sociales et de leur intériorisation. En effet, si le cliché de la « soupe mijotée » demeure figé, ⁶¹ les stéréotypes « s'intègrent dans un texte littéraire qui les dynamise et les resémantise dans un rapport prégnant à l'imaginaire social ». ⁶² Les différences entre les Français et les étrangers existent et sont bien soulignées par la narration. Cependant, il ne s'agit pas de distinctions manichéennes qui sont le propre du roman à thèse. ⁶³

⁵⁸ *Ibid.*, p. 638.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 611.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Cf. la définition que Michael Riffaterre donne de « cliché » : « on considère comme cliché un groupe de mots qui suscitent des jugements comme : déjà vu, banal, rebattu, fausse élégance, usé, fossilisé, etc. », cf. Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971, p. 162

⁶² Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, cit., p. 71.

⁶³ Cf. Susan Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., qui revient sur son travail précédent sur le roman à thèse, p. 150 et souligne comment ce manichéisme n'est pas présent chez Némirovsky, p. 154 : « Némirovsky novels [...] do not put Jews against non-Jews as the negative or harmful other against the positive same » [Les romans de Némirovsky n'opposent pas les Juifs aux non-Juifs comme l'autre négatif ou nuisible au semblable positif].

D'ailleurs, toujours dans *Les Chiens et les Loups*, il est possible de retrouver plusieurs formes de renversement ironique de perspective, toujours avec l'emploi à plusieurs reprises de formules lexicales identiques qui attirent l'attention du lecteur. Quand Harry évoque l'idée d'un divorce de Laurence, Ada exprime sa peur de ne pas pouvoir appartenir au milieu bourgeois fréquenté par son amant, en raison des codes vestimentaires de ce milieu qui lui déplaisent profondément :

-Tu me vois mettant sur ma tête ces ridicules petits chapeaux, comme des soucoupes, ornés de fleurs ?

-Tu continueras à aller tête nue, si tu veux, dit-il en riant : il n'y a pas d'article dans le code pour contraindre une femme à mettre un chapeau.

Mais elle ne riait pas ; ses lèvres tremblaient, ses yeux se remplissaient de larmes.⁶⁴

À la fin du roman, Ada est expulsée de la France et se rend dans une petite ville de l'Europe de l'Est, où elle vend des chapeaux au style français, parmi lesquels des « soucoupes ornées de fleurs »,⁶⁵ les mêmes dont elle avait parlé avec Harry. Les chapeaux à la mode, qui, en France, soulignaient la différence existant entre Laurence et Ada, marquent maintenant une différence entre Ada et ses clients de l'Est qui cherchent chez elle le goût français. Ce renversement ironique montre ainsi encore une fois comment l'étrangeté n'est qu'une question de perspective.

Chez Modiano, les personnages déracinés, qu'ils soient explicitement Juifs ou pas, n'ont de cesse d'essayer d'atteindre une francité idéale évoquée par des *topoi* toujours configurés comme miroirs inversés des stéréotypes liés à l'errance.⁶⁶ Au tout début de *La Place de l'étoile*, Schlemilovitch déclare :

Cependant, si Suleiman met correctement en évidence que les Juifs se confrontent plutôt à d'autres Juifs qu'aux Français (cf. aussi p. 141-142), elle n'analyse pas la question d'une différence constitutive, qui finit par être tout de même soulignée, entre les Juifs et les Français de souche, même s'il ne s'agit pas d'une différence dévalorisante. En ce sens le travail de thèse de Jeanne Galili Lafon est très intéressant, car elle confronte les « romans français » avec les « romans juifs » en montrant les différences dans les portraits des personnages : cela permet encore une fois de mesurer les ambiguïtés de la posture littéraire de Némirovsky.

⁶⁴ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 663.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 694.

⁶⁶ Cf. pour cette idée d'une structure des clichés en miroir pour définir la judéité dans le discours antisémite Marc Angenot, *Ce que l'on dit des Juifs en 1889. Antisémisme et discours social*, Cahier de recherche du CIEE/ICES Research Report n. 6, Publié et distribué par le Centre interuniversitaire d'Études européennes/Interuniversity Centre for European Studies, Montréal, octobre 1984, p. 134, où il étudie les isotopies du discours antisémite en 1889, qui se structurent en « deux isotopies dont chaque terme s'institue en dyade par opposition à un terme correspondant de l'autre ». C'est justement face à ces doubles clichés que la judéité finit par se définir. Angenot cite en effet des couples d'exemples comme « Le Français enraciné/le Juif errant » (p. 135), « Patriotisme/cosmopolitisme » (p. 136) « L'Enracinement/Le Déracinement, le nomadisme » (p. 137) : c'est à travers ces stéréotypes opposés que les personnages des romans de Némirovsky, Modiano et Weitzmann structurent bien souvent leur rapport à la judéité et à la francité.

Je proclamais inlassablement ma juiverie. D'ailleurs, mes faits et gestes allaient à l'encontre des vertus que l'on cultive chez les Français : la discrétion, l'économie, le travail. J'ai, de mes ancêtres orientaux, l'œil noir, le goût de l'exhibitionnisme et du faste, l'incurable paresse. 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.⁶⁷

Schlemilovitch s'approprie ici l'image stéréotypée du Juif, évoquant aussi tout ce qui ne le rend pas français dans une série de clichés. Le ton ironique et le renversement ininterrompu des valeurs caractérisant le premier roman de Modiano ne laissent entrevoir, dans le constat d'un sentiment d'étrangeté, aucune souffrance. Cependant, la reprise du même *leitmotiv* dans presque tous les autres livres de l'auteur, jusqu'à son autobiographie, permet d'en saisir la centralité dans sa poétique aussi bien que dans sa vie.

D'ailleurs, au cours de l'épisode de *La Place de l'étoile* qui se déroule à Bordeaux Schlemilovitch montre par exemple une admiration démesurée pour Mauriac, dont il récite par cœur le texte *Bordeaux ou l'adolescence*. Ce n'est en réalité qu'une parodie de ce qui lui a manqué : « de quelle adolescence pouvais-je parler, moi, Raphaël Schlemilovitch, sinon de l'adolescence d'un misérable petit juif apatride ? ». ⁶⁸ Il est possible d'entendre l'écho du regret de l'auteur dans un entretien récent :

J'ai le regret de ne pas avoir choisi pour terreau un environnement comme certaines villes de province que j'ai pu connaître adolescent. Il y avait une atmosphère particulière à ces petites villes de province, que j'ai connues parce que je me suis souvent retrouvé interne dans un collège là-bas. Maintenant, c'est trop tard. Je suis sûr qu'il aurait pu y avoir un écrivain français du niveau de Faulkner pour s'emparer de Bordeaux, par exemple. Bon, il y a eu Mauriac... Mais Mauriac n'a peut-être pas été assez loin.⁶⁹

On retrouve dans ce propos une interrogation personnelle de Modiano sur sa posture d'auteur, entre admiration pour les écrivains du terroir et revendication d'une forme de déracinement dont il sera question dans le chapitre suivant.

Dans *Accident nocturne*, le narrateur autobiographique revient sur ce regret de l'absence d'un « terreau » à travers plusieurs métaphores végétales, fort significatives dans l'univers du déracinement qu'est l'œuvre de Modiano. Le narrateur semble en effet chercher, « malgré le néant de [s]es origines et le désordre de [s]on enfance, un point fixe, quelque-chose de rassurant,

⁶⁷ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 17

⁶⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁹ Patrick Modiano, entretien avec François Busnel, « Mon Paris n'est pas un Paris de nostalgie mais un Paris rêvé », cit.

un paysage ». ⁷⁰ Le narrateur adulte a ainsi « fait en sorte que [s]a vie soit aussi ordonnée qu'un parc à la française », afin que sa végétation couvre les marécages des peurs enfantines. ⁷¹ Ces peurs renverraient encore une fois aux « rafles de la nuit », où « il faudrait décliner [s]on identité ». ⁷²

Si le végétal permet ainsi de convoquer dans l'œuvre de Modiano des idées de destruction, et renvoie ainsi au drame du génocide, il se pose néanmoins comme un élément de résistance au vide et à l'instabilité : non seulement l'élément naturel défie l'artificiel, comme l'herbe qui pousse entre les pavés disjoints dans une scène emblématique de *Fleurs de ruine*, ⁷³ mais il devient aussi un véhicule du souvenir et de l'imagination pour les narrateurs égarés de Modiano. Par exemple, dans *Voyage de noces*, le protagoniste essaie de se figurer le séjour de Rigaud et d'Ingrid à Juan-les-Pins où ils étaient partis se cacher pendant la guerre. Le narrateur espère qu'un pin parasol le ramène à Juan-les-Pins, peut-être aussi à cause de l'analogie onomastique : « Je voudrais que ce pin parasol [...] soit mon intercesseur et me transmette quelque chose du Juan-les-Pins de cet été-là ». ⁷⁴ Selon le narrateur de *L'Herbe des nuits*, le souvenir lui-même serait doté d'un aspect végétal : « Les saisons varient et se confondent dans le souvenir comme si celui-ci, au cours des années, vivait de sa propre vie végétale, et qu'il n'était jamais une image fixe et morte ». ⁷⁵

Dans le dernier roman de Modiano, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, le végétal s'avère être un ancrage pour l'âme inquiète du protagoniste, un écrivain qui mène une vie solitaire. Dans sa recherche d'un élan vital dans la détresse, d'une clarté dans le noir, il rend en premier lieu hommage à l'illuminisme de Buffon, cité aussi dans deux récits de *Livret de famille*, et qui fascine l'écrivain de la ville plutôt que de la nature qu'est Modiano. ⁷⁶ Cependant, même en ville, le regard du protagoniste peut s'accrocher à certains détails végétaux, tels un arbre solitaire qui devient pour lui une sorte de compagnon, une présence rassurante hors de sa fenêtre :

Dans les périodes de cataclysme ou de détresse morale, pas d'autre recours que de chercher un point fixe pour garder l'équilibre et ne pas basculer par-dessus bord. Votre regard s'arrête sur un brin d'herbe, un arbre, les pétales d'une fleur, comme si vous vous accrochiez à une bouée. Ce

⁷⁰ Patrick Modiano, *Accident nocturne*, cit., p. 141.

⁷¹ *Ibid.*, p. 77.

⁷² *Ibid.*, p. 78.

⁷³ Cf. Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, cit., p. 89 : « Aux quatre coins de cette cour, l'herbe poussait entre les pavés disjoints. Là aussi étaient entassés des gravats, des pierres de taille et des tiges de fer rouillées ». Pour une analyse de ce passage cf. Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., pp. 109-110.

⁷⁴ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991 [1990], p. 87.

⁷⁵ Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, cit., p. 116.

⁷⁶ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 175 (une fille offre au protagoniste l'*Histoire naturelle*) et p. 198 (le père du narrateur gardait un buste de Buffon sur la cheminée de son bureau).

charme – ou ce tremble – derrière la vitre de sa fenêtre le rassurait. [...] il était réconforté par sa présence silencieuse.⁷⁷

Cette vision du végétal comme garde-fou contre la perte de soi, contre un « passage à vide »,⁷⁸ pour un personnage enfermé dans la solitude de son appartement semble entrer en écho avec un texte de Perec, *Un homme qui dort*. Le protagoniste reste enfermé chez lui dans une sorte d'indifférence généralisée envers le monde. Cependant, pendant une courte visite chez ses parents à la campagne, son attention est attirée par un arbre :

Tu restes parfois des heures à regarder un arbre, à le décrire, à le disséquer : les racines, le tronc, la ramure, les feuilles [...]. Il te semble que tu pourrais passer ta vie devant un arbre, sans l'épuiser, sans le comprendre, parce que tu n'as rien à comprendre, rien à regarder : tout ce que tu peux dire de cet arbre, après tout, c'est qu'il est un arbre ; tout ce que cet arbre peut te dire, c'est qu'il est un arbre, racine, puis tronc, puis branches, puis feuilles.⁷⁹

Les passages de Modiano et de Perec se répondent par l'utilisation de la deuxième personne : un « vous » empathique, typique des narrateurs modianesques dans le premier cas, et un « tu » qui dit la dépersonnalisation du « je », son regard devenant « tu » dans le cas de Perec. Mais dans les deux cas c'est aussi l'Histoire : l'indifférence du « tu » de Perec dit le traumatisme du « je » autobiographique qui a perdu sa mère dans la déportation, comme l'indiquent bien des références cachées dans le texte. Le narrateur de Modiano évoque lui aussi des « périodes de cataclysme », pendant lesquelles le végétal serait un ancrage, une bouée. L'arbre devient donc le symbole d'une extrême résistance face à l'Histoire : il s'agit d'un charme ou d'un tremble dans le cas de Modiano, un arbre au nom parlant qui fascine et donne des frissons ; dans le cas de Perec, c'est un arbre toujours identique à lui-même, bien enraciné, qui déploie ses branches vers le ciel, image d'un vitalisme indifférent impossible à atteindre pour l'individu portant le poids de son passé.

La présence végétale marque l'ultime défi lancé aux trous noirs de l'Histoire du XX^e siècle et manifeste ainsi la résilience du vivant face à la destruction, comme le montre bien une image à la fin du roman de Modiano *L'Horizon* où le narrateur, parti en quête d'une femme aimée dans sa jeunesse, arrive à Berlin : « Même l'année de nos naissances à tous les deux, quand cette ville, vue du ciel, n'était plus qu'un amas de décombres, des lilas fleurissaient parmi les ruines, au fond des jardins ».⁸⁰ Les fleurs continuent de naître, même parmi les ruines, nous

⁷⁷ Patrick Modiano, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, cit., p. 44.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁹ Georges Perec, *Un homme qui dort*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990 [Denoël 1967], pp. 40-41.

⁸⁰ Patrick Modiano, *L'Horizon*, Paris, Gallimard, 2010, p. 171.

dit encore une fois Modiano, né en 1945, comme son narrateur et comme la ville de Berlin, qui a su renaître de ses cendres. Berlin alimente ainsi l'imagination de l'écrivain :

Cette ville me fascine parce qu'elle a mon âge, en quelque sorte. J'ai toujours eu l'impression d'être né à cause du chaos de la Deuxième Guerre mondiale. Et j'ai toujours eu l'impression qu'écrire consistait à tenter de mettre de l'ordre dans le chaos. Alors, oui, Berlin reconstruite à partir de ruines avec ces lignes droites par-dessus des marécages me parle énormément.⁸¹

Berlin semble incarner les tensions propres à l'œuvre de Modiano, prise entre l'apparente clarté du style et le matériel historique et généalogique obscur, chaotique, toujours en ébullition dont elle se nourrit.

Hanté par ses racines troublées, Modiano cherche à se reconstruire un arbre généalogique dans et par la littérature. En effet, dans l'*incipit* d'*Un pedigree*, l'auteur constate : « je ne me suis jamais senti un fils légitime et encore moins un héritier ». ⁸² Le déracinement, avant de devenir un stéréotype littéraire, serait une condition vécue par l'auteur. D'ailleurs, *Un pedigree* dévoile aussi la source autobiographique de l'épisode de la chasse à courre en Sologne relaté dans *Livret de famille* :

Souvent, mon père va pour le week-end chez D. dans son château, en Loire-Atlantique. Il y participe même à des chasses à courre aux canards, ce qui n'est pas tout à fait dans ses cordes. Je me souviens des quelques jours de 1959 que nous avons passés en Sologne chez Paul Bertholle, sa femme et le comte de Nalèche et où j'avais peur que mon père m'abandonne et que ces tueurs m'entraînent dans leur chasse à courre.⁸³

Le sentiment d'étrangeté, et par conséquent le rêve d'enracinement, tirent donc leurs origines de la biographie de l'auteur.

Dans *La Place de l'étoile*, la satire semble jouer tant du transformisme du Juif que du mythe d'une France liée aux valeurs de la terre. Notamment, dans l'épisode se déroulant à Bordeaux, Schlemilovitch essaie d'éduquer ses compagnons de classe à l'amour pour les romanciers du terroir. Si le protagoniste joue le rôle du Français de souche, les autres élèves contestent l'idée d'une francité idéale en faisant appel au Juif Trotski, dans un renversement

⁸¹ Patrick Modiano, entretien avec François Busnel, « Mon Paris n'est pas un Paris de nostalgie mais un Paris rêvé », *Lire*, 4/03/2010, http://www.lexpress.fr/culture/livre/modiano-mon-paris-n-est-pas-un-paris-de-nostalgie-mais-un-paris-reve_852746.html.

⁸² Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 7.

⁸³ *Ibid.*, p. 93. Il faut remarquer aussi que dans ce passage et dans celui qui suit il est question d'un D. qui a « connu la prison ». Il pourrait s'agir d'une source pour l'ancien collaborateur D. dont il est question au chapitre IX de *Livret de famille*.

paradoxal des valeurs : « Quand cesserez-vous de répéter : le “génie français”, cela est “essentiellement français”, “les traditions françaises”, “nos écrivains français” ? rugit ce jeune Gaulois. Mon maître Trotski disait que la Révolution n’a pas de patrie... ».⁸⁴ Et à Schlemilovitch de répliquer : « il faut mille ans de pogroms et d’autodafés pour comprendre le moindre paragraphe de Marx ou de Bronstein... BRONSTEIN, mon petit Saint-Thibault et pas Trotski comme vous le dites si élégamment ».⁸⁵ Dans ce passage, Schlemilovitch emprunte la posture de celui qui démasque la judéité de quelqu’un, en dévoilant son véritable nom à consonance juive et, en même temps, il semble se conformer à l’idée d’une spécificité de l’histoire victimaire du peuple juif. Tout se passe comme si la satire invalidait et confirmait en même temps chaque cliché.⁸⁶

L’ironie renversante du roman est poussée jusqu’à la citation de deux célèbres phrases des discours prononcés par Pétain en juin 1940, lors de la proclamation du régime de Vichy. Schlemilovitch est en Savoie et éprouve la tentation de s’y installer : « Finies les contorsions juives. Je hais les mensonges qui m’ont fait tant de mal. La terre, elle ne ment pas ».⁸⁷ Apparemment, le protagoniste renie ses origines en embrassant l’idéologie de Vichy, liée à la terre. Mais la citation comporte aussi un second niveau d’interprétation, car ces phrases ont été écrites par Emmanuel Berl, écrivain d’origine juive. Schlemilovitch aurait renié ses origines comme Berl l’avait fait en acceptant de contribuer à la rédaction du discours de Pétain. En effet, dans son *Interrogatoire*, Modiano demandera à Berl les raisons de cette collaboration en affirmant « C’est quand même bizarre pour un juif... ».⁸⁸ Dans *La Place de l’étoile*, aucun jugement moral ne transparait : le lecteur assiste aux multiples transformations du héros, qui, ne sachant pas quelle identité revêtir, s’essaie à toutes les postures, y compris nationalistes et vichyssoises.

Marc Weitzmann convoque également, dans *Chaos*, l’image de Pétain qui incarne l’idée d’une francité idéale. Dans le bureau de l’association de vigilance contre le fascisme de son ami Étienne, le narrateur sodomise son amante sous une affiche de Pétain proclamant « *Soyez un bon Français !* ».⁸⁹ Au-delà du grotesque de cette situation, ce poster amène à réfléchir sur deux aspects. D’un côté, il est emblématique de l’obsession d’Étienne pour la période de Vichy, à

⁸⁴ Patrick Modiano, *La Place de l’étoile*, cit., p. 83.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 84

⁸⁶ Cf. Philippe Zard, « Modiano et son complexe », cit., p. 77 qui commente le passage sur la judéité de Trotski en montrant ses significations contradictoires : « les doctrines de Maurras légitiment le tribalisme juif ».

⁸⁷ Patrick Modiano, *La Place de l’étoile*, p. 113.

⁸⁸ Emmanuel Berl, *Interrogatoire*, par Patrick Modiano, cit., p. 88. Berl avait d’ailleurs publié plusieurs articles antisémites avant la guerre, cf. Louis-Albert Revah, *Berl, un Juif de France*, Paris, Grasset, 2003 et Henri Raczymow, *Mélancolie d’Emmanuel Berl*, Paris, Gallimard, 2015.

⁸⁹ Marc Weitzmann, *Chaos*, cit., p. 43-44, italiques dans le texte.

cause du sentiment de culpabilité qu'il éprouve en tant que fils de milicien⁹⁰. Cette obsession risque de virer à la vénération si l'on pense au fait que, normalement, on affiche les images de ses idoles. D'un autre côté, la phrase de Pétain sert d'une certaine façon de refrain au livre, car le narrateur y stigmatise la volonté de ses parents, et plus généralement, de la majorité des Juifs rescapés, de s'intégrer le plus possible dans cette même France qui n'avait pas voulu d'eux :

Mon frère doit avoir six mois au plus sur cette photo. 1959 : la dernière des années de reconstruction et de réconciliation nationale. Quelles étaient les fées de l'Histoire qui s'étaient penchées sur le berceau de ce nourrisson, et avaient veillé à sa conception ? *Soyez un bon français*. Pétain n'est plus là, lui, mais le slogan n'a pas disparu pour autant. Chez tous ceux qui se sont efforcés de retrouver le chemin d'une existence normale, chez tous ceux qui se sont efforcés d'oublier ce qui s'est passé vingt ans plus tôt, il est même plus que jamais à l'ordre du jour.⁹¹

1959 est la date de naissance de Weitzmann, dont la famille n'a eu de cesse d'aspirer à l'assimilation.

Le cousin de Weitzmann, Serge Doubrovsky, ne cache pas dans ses textes son désir, inculqué par sa famille, d'être un « bon français », avec toutes les contradictions qui en dérivent pour un Juif dont le grand-père est venu de Pologne. Voici par exemple ce qu'il écrit dans *Le Livre brisé* :

N'oublie pas d'où tu viens. Je n'oublie pas. [...] On me le répète assez, sans cesse. Je dois être comme eux. Mais bien sûr, je ne peux pas leur ressembler, je ne dois pas. Eux, ils ont une ténacité crasseuse, des us et des coutumes bizarres, une langue étrange. [...] Mon histoire est différente : mes ancêtres les Gaulois ont les cheveux blonds et les yeux bleus. [...] Je m'appelle Doubrovsky, je suis un bon petit Français : tricolore et incolore. On me dit sans cesse *tu n'es pas différent des autres*, on me répète à satiété, *rappelle-toi d'où tu sors*. On a fabriqué un gosse à l'identité androgyne : un juif non juif.⁹²

Doubrovsky montre ainsi comment son identité juive s'est forgée à partir de deux clichés opposés : d'un côté, celui du Juif errant qui, à force de ténacité, a pu se « faire une situation », comme son père et son grand-père, et, d'un autre côté, celui du « bon petit français », qui lit Corneille et Descartes, qui célèbre Marignan et pleure sur Waterloo.

Souvent, d'ailleurs, un stéréotype en génère un autre, opposé au premier. C'est l'une des réflexions qui semblent sous-tendre les chapitres d'*Une Place dans le monde* qui se

⁹⁰ Cf. *Ibid.*, p. 40-41.

⁹¹ *Ibid.*, p. 66-67, italiques dans le texte.

⁹² Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, cit., p. 343.

déroulent en Israël. À Tel-Aviv, le narrateur se retrouve au « Tikkun Holam », un bar au nom cabalistique où les soldats israéliens viennent volontairement subir des tortures pour exorciser la violence de la guerre. Les tenants du bar s'en expliquent en remontant à une idée de sionisme comme réaction à une image victimaire du Juif, représentée par l'homme du *shtetl* : « L'invention du Juif *sain*, conclut Anastasia, cette forme inédite du Juif qu'est le mâle israélien. Conforme à tous les canons de l'idéal mussolinien, juste un peu plus tourmenté, mélancolie et bavardage ». ⁹³

Le mot *mensch*, homme, aurait ainsi changé de signification, alors que dans le monde juif traditionnel, il désignait, toujours selon Anastasia, « [l]e gentil garçon pâle, introverti, dysentérique, efféminé, qu'on voit dans certaines peintures et dans les bouquins de Singer. La peau diaphane, le *dibbuk* dans les nerfs. Les mains qui tremblent rien qu'en tournant une page ». ⁹⁴ Cette caricature du Juif du *shtetl* et de son inquiétude est insérée dans un discours rapporté : le narrateur n'y adhère pas, mais il écoute tous les points de vue. De la même façon, dans *Livre de guerre*, publié avant le roman qui semble en être le fruit, Weitzmann n'adopte pas sa voix d'essayiste : son rôle semble plutôt être de recueillir les différentes opinions pour montrer la complexité de la situation israélienne.

En mettant en scène ces discours, Weitzmann semble introduire dans le récit romanesque une réflexion sur le stéréotype : même le renversement des clichés ne fait qu'en produire d'autres, opposés, mais semblables. Le problème auquel s'affrontent les personnages est toujours celui de trouver les moyens pour recouvrer une judéité impossible à définir. Pour sortir d'une idée stéréotypée de la judéité, la solution serait de la dépasser dans la complexité et non pas dans le renversement. L'image de l'homme fort israélien, opposée à l'image de l'homme faible de la *yiddishkeit*, risquerait selon Esther Benbassa de produire une haine de soi juive : « les sionistes ébauchent leur typologie du Juif exilique, faible et craintif, largement inspiré des stéréotypes antisémites. [...] Le Juif de la diaspora est un anti-modèle, et c'est contre lui que se construit la nouvelle identité hébraïque ». ⁹⁵

La mise en scène du stéréotype du Juif errant, du Juif diasporique et exilique, ne peut d'ailleurs qu'être le fruit de contradictions multiples, propres à la contemporanéité. Le Juif errant, de stéréotype antisémite, est devenu presque une figure d'élection dans la pensée de Derrida ou de Blanchot, au risque d'en faire toujours une image figée et désincarnée. ⁹⁶ « Exil », « exode » et « étrangeté » seraient en effet pour Blanchot les fondements de la judéité, ⁹⁷ ce qui

⁹³ Marc Weitzmann, *Une place dans le monde*, cit., p. 362, italiques dans le texte.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 360.

⁹⁵ Esther Benbassa « Sionisme et « négation de l'exil » : une autre forme de haine de soi ? », dans Esther Benbassa et Jean-Christophe Attias (éds.), *La haine de soi : difficiles identités*, cit., p. 59-74, p. 66.

⁹⁶ Cf. sur ces contradictions Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 241-242.

⁹⁷ Maurice Blanchot, « Être juif », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 180-191, p. 183.

fait que sa tentative de se détacher de l'essentialisme antisémite se réduit à une question de nuances linguistiques :

Les Juifs ne sont pas différents des autres, à la manière dont le racisme veut nous en persuader, mais ce dont ils portent témoignage, c'est de ce rapport avec la différence dont le visage humain, ainsi que le dit Levinas [...], nous apporte la révélation et nous confie la responsabilité, non pas étrangers, mais nous rappelant à l'exigence de l'étrangeté.⁹⁸

La seule issue, pour le romancier contemporain, serait de mettre en scène toutes les possibles judéités, même dans leurs contradictions. En effet, les narrateurs de Weitzmann semblent toujours déprécier les hommes à l'identité affichée, qui ne peut qu'être une construction, une feintise. Max Chapkin dans *Une place dans le monde*, ainsi que Patrick Zimmerman dans *Une matière inflammable*, ne sont que des faussaires ayant fabriqué une identité juive qui n'existe pas. La femme de Zimmerman finit par parler ainsi du philosémitisme du mari : « Tout ce qui est juif est saint, pour lui. C'est un vrai catho là-dessus. Aucune obscurité, aucune ambivalence ».⁹⁹ Il ne s'agit pas tant, chez les narrateurs de Weitzmann, d'adhérer au cliché de l'inquiétude juive, mais d'incarner une identité à multiples facettes, car le seul antidote aux discours stéréotypés serait la complexité.

Le stéréotype du Juif errant, emprunté à l'imaginaire antisémite, est convoqué chez Némirovsky, Modiano et Weitzmann pour mettre en scène, de manière toujours différente, la même recherche d'une identité, entre assimilation et exclusion, entre « francité » et « judéité ». Les personnages de leurs romans incarnent ainsi l'errance, surtout en tant que quête identitaire jamais aboutie. S'ils semblent parfois correspondre à des stéréotypes, ils échappent au rôle réducteur du cliché par la complexité de leurs conflits intérieurs, qui se rapprochent parfois du vécu des auteurs.

2. Le Juif d'argent

L'usurier juif, le banquier juif, le Juif « âpre au gain » : il s'agit de figures archétypales de la tradition populaire et de la littérature. Shylock en est peut-être l'exemple le plus emblématique. L'Arpagon de Molière ne peut pas vanter des origines juives, mais la littérature française du XIX^e siècle est riche en images du Juif d'argent : de la *Comédie humaine* de Balzac, avec les personnages de Gobseck ou de Nucingen, en passant par *Mont-Oriol* de

⁹⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁹⁹ Marc Weitzmann, *Une matière inflammable*, cit., p. 250.

Maupassant, avec Andermatt, jusqu'à *L'Argent* de Zola. Dans ce roman de l'auteur du *J'accuse*, on peut non seulement retrouver le personnage de l'usurier juif Bush et celui du banquier Gundermann, mais on peut aussi lire des passages comme celui-ci, focalisé sur le protagoniste Saccard qui envie aux Juifs leur attitude pour les affaires :

À ce jeu de voleurs, disait-il, les chrétiens [...] finissent toujours par se noyer ; tandis que prenez un juif qui ne sache même pas la tenue des livres, jetez-le dans l'eau trouble de quelque affaire véreuse, et il se sauvera, et il emportera tout le gain sur son dos. C'est le don de la race, sa raison d'être à travers les nationalités qui se font et se défont.¹⁰⁰

Les biographes de Némirovsky ont évoqué *L'Argent* de Zola et *Mont-Oriol* de Maupassant comme sources de son *David Golder*.¹⁰¹ Toutefois, il faut remarquer que chez ces deux derniers romanciers ainsi que chez Balzac, le Juif n'est jamais le protagoniste et se meut à l'intérieur d'un univers presque entièrement juif : c'est ce point de vue interne qu'il faut étudier chez Némirovsky.¹⁰² Dans son œuvre, le stéréotype du « Juif d'argent » semble opérer avec plus de force que chez Modiano ou chez Weitzmann, peut-être pour des raisons historiques et familiales. Fille de banquier, elle interroge une partie de la société qu'elle connaît très bien, tout en faisant appel à une tradition littéraire bien établie.

Si *David Golder* s'ouvre sur la dureté du protagoniste dans les affaires et sur sa cruauté envers son associé, on voit bientôt comment l'argent est une charge lourde à porter. À l'enterrement du dit associé dont il a causé la ruine financière et le suicide, il jette un regard peu complaisant sur son milieu qui se réjouirait aussi de sa propre mort :

Ces gueules féroces, ces vieux Juifs qui se frottaient les mains, ricanaient... Pour lui, ce serait pire ! Les chiens, les chiens... les salauds ! – Et les autres... Sa femme... Sa fille.... Oui, elle aussi, il le savait bien. Une machine à faire de l'argent... Il n'était bon qu'à ça. Paie, paie, et puis, va, crève...¹⁰³

¹⁰⁰ Émile Zola, *L'Argent*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980 [1891], p. 136.

¹⁰¹ Cf. Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 187 et « Préface. La damnation du docteur Asfar », cit., p. 22.

¹⁰² Cf. les remarques de Maurice Samuels dans *Inventing the Israelite*, cit., p. 101, sur Balzac : « Balzac [...] used the Jew to figure both the attractions and repulsions of modernity; he populates his fiction with Jewish moneylenders and Jewish prostitutes. But he never makes a Jew his main protagonist and only rarely attempts to view the world through a Jewish subject's eyes » [Balzac a utilisé le Juif pour mettre en scène les attractions aussi bien que les éléments repoussants de la modernité ; il a peuplé sa fiction d'usuriers juifs et de prostituées juives. Mais il n'a jamais fait du Juif son protagoniste et il n'essaie que rarement de voir le monde à travers les yeux d'un sujet juif]. Sur Némirovsky voir la remarque de Susan Rubin Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit, p. 42 : « Némirovsky was writing about her Jewish characters from the inside » [Némirovsky écrivait sur ses personnages juifs de l'intérieur].

¹⁰³ Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., p. 429.

Si David Golder est un Juif d'argent, il est conscient de l'être : le roman ne met pas en scène, avec la figure du protagoniste, un simple stéréotype, mais plutôt un individu qui s'interroge sur sa condition et son destin.

De manière similaire, Golder songe avec dégoût aux gens qu'il recevra dans sa villa sur la côte Basque :

Plus tard la cohue brillante de Biarritz envahirait la maison. Ces têtes... Elles lui soulevaient le cœur quand il y pensait... Tous les escrocs, les souteneurs, les vieilles grues de la terre... Et cela boirait, mangerait, se soûlerait toute la nuit à ses frais... Une cour des chiens avides...¹⁰⁴

Plutôt qu'un portrait négatif de l'affairiste juif, le roman de Némirovsky dresse une peinture dégradante du milieu des affaires en général, dont les membres sont réduits dans la pensée de Golder à un objet par l'utilisation du pronom « cela ». S'agirait-il, pour Némirovsky, de pointer subtilement du doigt une réalité qu'elle connaissait bien, celle dans laquelle son père évoluait ? La réponse à cette question est très complexe.

Certes, à longueur d'entretiens l'auteur avoue avoir tiré beaucoup d'éléments de *David Golder* de son vécu :

Je l'ai écrit et réécrit plusieurs fois. Je peux dire que j'y ai travaillé pendant quatre ans. Il est né à Biarritz du spectacle de tous ces oisifs, détraqués et vicieux, de tout ce monde mêlé de financiers, de banquiers douteux, de femmes à la recherche du plaisir et de sensations nouvelles, de gigolos, de courtisanes, etc...¹⁰⁵

Némirovsky avoue ainsi que la source de son inspiration, du moins au niveau empirique,¹⁰⁶ est autobiographique : son roman lui a été inspiré par l'ambiance qui entourait sa famille pendant leurs longs séjours estivaux sur la côte Basque. Dans un autre entretien, elle revient sur cette question : « Vous voulez savoir pourquoi le monde des affaires tient tant de place dans mes romans ? [...] Mais simplement parce que j'ai là-dessus beaucoup de souvenirs personnels ». ¹⁰⁷

Si le personnage de David Golder, inspiré du père de l'auteur, peut partiellement échapper au stéréotype du « Juif d'argent », d'autres personnages semblent plus caricaturaux.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 436.

¹⁰⁵ Frédéric Lefèvre, « Une révélation. Une heure avec Irène Némirovsky », cit., p. 12.

¹⁰⁶ Cf. Yves Baudelle, « Du vécu dans le roman », cit., p. 82 : parmi les « trois modes de présence de la personne du romancier dans son texte » il y aurait en premier lieu « un niveau *empirique* qui concerne les lieux, les gens qu'il a connus », italiques dans le texte.

¹⁰⁷ Robert Bourget Pailleron, « La nouvelle équipe », cit., p. 23.

En particulier, en ce qui concerne le rapport au gain, le personnage de Soifer semble incarner le cliché de la cupidité juive. Il s'agit d'un « vieux Juif allemand », avec une fortune transformée en bijoux par méfiance envers l'argent liquide. Malgré cette fortune, il est « d'une avarice qui confin[e] à la folie ».¹⁰⁸ Le récit s'attarde sur les manifestations cocasses de cette avarice, présentées avec un certain humour : il habite « dans un meublé sordide » ; il ne veut se concéder le « luxe » d'un taxi ; il attend les autobus « sous la pluie, l'hiver, des heures entières » et les laisse passer si la deuxième classe est complète ; il marche « sur la pointe du pied pour faire durer ses chaussures davantage » ; enfin, n'ayant plus de dents, il ne mange « que des bouillies, des légumes écrasés afin d'éviter la dépense d'un râtelier ».¹⁰⁹ Selon Jeanne Galili-Lafon, l'accumulation et l'hyperbolisation signalent de la part de l'auteur « un travail conscient qui désamorce le stéréotype en quelque sorte par épuisement ».¹¹⁰

En réalité, l'accumulation désamorce le stéréotype sans l'épuiser, en jouant sur l'ironie, qui, ensuite, comme le remarque aussi Galili-Lafon,¹¹¹ vire au sombre :

Plus tard, Soifer devait mourir seul, comme un chien, sans ami, sans une couronne de fleurs sur sa tombe, enterré dans le cimetière le meilleur marché de Paris, par sa famille qui le haïssait et qu'il avait haïe, à qui il laissait pourtant une fortune de plus de 30 millions, accomplissant ainsi jusqu'au bout l'incompréhensible destin de tout bon Juif sur cette terre.¹¹²

Le narrateur généralise le destin amer de Soifer, comme il convient à une figure stéréotypée. Cependant, le ton ironique peut aussi suggérer un regard attendri sur le personnage qui, tout en étant secondaire, est au centre de deux chapitres et, en particulier, de l'épisode qui se déroule dans le Marais et amorce chez Golder une quête de ses origines. Nous reviendrons sur cet épisode, mais il importe de souligner que le regard sur l'avarice de Soifer n'est pas univoque. Golder lui-même semble ironiser sur ce défaut, car quand l'ami lui offre de l'accompagner pour une promenade, il demande, « avec un sourire rauque et brusque » : « Vous voulez que je paie le taxi ? ». Soifer finit par lui répondre : « si ça vous plaît de jeter votre argent par les fenêtres ?... ».¹¹³ Le stéréotype semble être exploité pour sa charge humoristique. Cependant, l'ironie, comme le stéréotype, doit être déchiffrée par le lecteur, qui « apprécie ou ignore les

¹⁰⁸ Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., p. 510-511.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 511.

¹¹⁰ Jeanne-Galili Lafon, *Irène Némirovsky : le trouble d'une œuvre*, thèse soutenue à Paris 8 sous la direction de Claude Mouchard, 2002, consultée à la bibliothèque de l'Université de Paris 8, p. 64.

¹¹¹ Cf. *Ibid.*, p. 66.

¹¹² Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., p. 511.

¹¹³ *Ibid.*, p. 514.

jeux du texte avec les formules figées ». ¹¹⁴ La description de Soifer demeure ainsi ambiguë, faisant appel aux stéréotypes mais sans se réduire à ceux-ci.

La question devient encore plus complexe, car Némirovsky fait à nouveau appel au vécu, tant pour ce dernier portrait que pour celui de Fischl, un autre Juif caricatural :

Vous avez nommé Soifer tout à l'heure. C'est avec Fischl, le seul personnage de mon livre directement emprunté à la réalité. Je veux dire que Soifer et Fischl existent en chair et os. Je les connais. Pour David Golder, c'est différent. David Golder est une création. J'en ai emprunté la plupart des éléments à la réalité, mais, dans la réalité, ils appartiennent à diverses personnalités. ¹¹⁵

Némirovsky souligne qu'elle a tiré de la réalité les personnages qui sont les plus caricaturaux, plutôt des types que des personnes avec toutes leurs complexités. Serait-ce une façon de se défendre d'avoir eu recours à des stéréotypes antisémites, ou ces portraits pourraient-ils au contraire résulter de son souci de réalisme dans la représentation d'un certain milieu, même dans ses côtés grotesques ? Encore une fois, les deux réponses seraient plausibles.

Dans ses interviews dans la presse communautaire juive, l'auteur est longuement interrogé sur ces portraits caricaturaux. En 1930, Nina Gourfinkel lui fait remarquer que les antisémites « se sont emparés de vos types et en tirent des arguments, ma foi, fort désagréables ». ¹¹⁶ Némirovsky répond de façon très contradictoire :

Pourtant, c'est ainsi que je les ai vus... D'ailleurs, voici une chose que je répète et que personne ne veut retenir : aucun de mes personnages n'existe en chair et os. Je n'ai rien transporté. Je me suis, certes, servi d'éléments authentiques, mais épars. Tous mes héros, tels qu'ils sont, sortent entièrement de mon imagination. ¹¹⁷

Elle semble renier le caractère « typique » de ses personnages, en disant qu'elle les a empruntés à la réalité, mais elle nie en même temps la présence de portraits fidèles à la réalité dans son texte. Némirovsky veut sans doute revendiquer l'enracinement autobiographique de sa représentation du milieu de David Golder, ce qui justifierait la cruauté du regard porté sur celui-ci. Elle continue en effet de répéter, tel un refrain : « C'est ainsi que je les ai vus... » ou « Moi, je les ai vus comme cela... ». ¹¹⁸ En même temps, elle ne veut pas encourager la recherche d'une exacte correspondance entre des personnes réelles et les personnages du roman.

¹¹⁴ Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, cit., p. 72.

¹¹⁵ Frédéric Lefèvre, « Une révélation. Une heure avec Irène Némirovsky », cit., p. 13.

¹¹⁶ Nina Gourfinkel, « L'expérience juive d'Irène Némirovsky », cit., p. 678.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 678.

Dans un autre entretien, également paru dans *L'Univers israélite*, mais en 1935, Némirovsky souligne encore une fois la portée autobiographique de son portrait du monde représenté dans *David Golder* :

Je n'y peins pas les Juifs immigrés des classes humbles qui, dans leur malheur, se serrent les coudes et s'attachent au foyer, mais bien, encore une fois, cette classe riche et cosmopolite chez laquelle l'argent a détruit peu à peu tout l'amour des traditions et de la famille. Croyez-moi, [...] cette classe-là je la connais, j'en parle, je vous assure, en toute connaissance de cause.¹¹⁹

Si « dans le texte le type se signale en ce qu'il joint le singulier à l'universel et offre un modèle réduit à travers lequel toute une catégorie humaine se définit », ¹²⁰ Némirovsky semble d'un côté revendiquer, par l'autobiographie, la singularité de sa démarche, mais elle essaie d'un autre côté de donner à son observation subjective un caractère de constat général.

Cet apparent clivage entre singularité autobiographique et stéréotypie est constitutif de la posture essentiellement ambiguë de Némirovsky. La notion de posture permet, selon Jérôme Meizoz, d'appréhender l'« articulation constante du singulier et du collectif dans le discours littéraire ». ¹²¹ Tant par sa position dans le champ littéraire de l'entre-deux guerres ¹²² que par son ethos discursif, c'est-à-dire « l'instance subjective qui se manifeste à travers le discours », ¹²³ Némirovsky veut valoriser la singularité de son parcours biographique mais sans sortir de la vision de la judéité véhiculée dans la production littéraire de ces années : « le stéréotype s'impose comme cadre de formulation identitaire non seulement à la communauté discursive dans son ensemble mais, au sein de cette communauté, aux individus et aux groupes ciblés par le stéréotype ». ¹²⁴

Si stéréotype il y a, c'est peut-être aussi parce qu'il permet de reconnaître un modèle littéraire : c'est par exemple le cas du « roman d'argent », comme *Lewis et Irène* de Paul Morand, publié en 1924 chez Grasset, le même éditeur qui publiera *David Golder*, et comme *Le Grand Homme* de Philippe Soupault, publié chez Kra la même année que le roman de Némirovsky. ¹²⁵ Le stéréotype remplirait ainsi une fonction cognitive qui permettrait au lecteur

¹¹⁹ Janine Auscher, « Nos interviews : Irène Némirovsky », cit., p. 669.

¹²⁰ Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, cit., p. 49.

¹²¹ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, cit., p. 14.

¹²² Cf. surtout Angela Kershaw, *Before Auschwitz*, cit. et Nadia Malinovich, *Heureux comme un Juif en France*, cit.

¹²³ Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, cit., p. 76.

¹²⁴ Nelly Wolf, « Le Juif roux. Présence du stéréotype dans *David Golder* », dans *Dossier Critique, Roman 20/50*, cit., p. 31-41 : p. 39-40, repris ensuite dans le deuxième chapitre de son livre *Proses du monde*, cit., p. 107-117.

¹²⁵ Cf. Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 170 : « le "roman d'argent" a le vent en poupe ». Cf. aussi le paragraphe que les biographes consacrent au modèle qu'a été pour Némirovsky le livre de Morand, p. 152-153.

de situer le texte littéraire dans un contexte spécifique. C'est en ce sens qu'émerge la valeur positive du stéréotype : « il favorise la cognition dans la mesure où il découpe et catégorise le réel qui resterait sans cela confus et ingérable ». ¹²⁶ Nous nous rapprochons ainsi du concept d'idéaltype wébérien, car le type aurait une fonction heuristique dans la connaissance de l'autre : « le but de la construction de concepts idéaltypiques consiste partout et toujours à prendre rigoureusement conscience non de ce qui est générique, mais au contraire de la nature particulière des phénomènes culturels ». ¹²⁷

La stéréotypie convoquée par Némirovsky dans *David Golder* doit donc être située dans le contexte des années 1920, d'autant plus que dans cette période de « réveil juif » de nombreux auteurs juifs s'attachaient à dépeindre de façon réaliste plutôt qu'idéalisée la société et la culture juives, dont ils proposaient souvent des images négatives aussi bien que positives » : ¹²⁸ convaincus que l'antisémitisme était en train de décliner en France, ils « ne ressentaient pas le besoin de se censurer ». ¹²⁹

Nadia Malinovich cite la trilogie *Les Juifs d'aujourd'hui* de Jacob Lévy ¹³⁰ où l'auteur met en scène des Juifs installés en France depuis longtemps, qui appartiennent souvent à la haute bourgeoisie (les Israélites) et des immigrants de l'Europe de l'Est (les Pollaks), souvent discriminés par les premiers. Ce thème est aussi présent chez Némirovsky, surtout dans *Fraternité* et *Les Chiens et les Loups*. Lévy revendique ses choix thématiques, réaffirmant son droit de montrer les défauts de son peuple dans sa préface au troisième tome de la trilogie, *Les Doubles-Juifs* : « Comme tous les autres hommes, l'Israélite a aussi ses défauts. Est-ce donc qu'en les taisant, je les aurais supprimés ? » ¹³¹ Le fait même, cependant, que l'auteur ait ressenti le besoin de se justifier en dit long sur les aspects problématiques d'un portrait peu complaisant du peuple juif, même par des auteurs juifs. La montée au pouvoir d'Hitler en 1933 rend la question encore plus délicate, comme le montrent bien les accusations d'antisémitisme faites à Albert Cohen pour sa pièce *Ézéchiel*, jouée une première fois en 1931 et reproposé en 1933 à la Comédie Française, et qui a suscité des réactions scandalisées de la part du public juif. ¹³²

L'exemple du roman *Silbermann* de Lacretelle est emblématique de la complexité de la période. Ce roman, écrit par un auteur non juif, a été salué par Albert Cohen comme un portrait

¹²⁶ Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, cit., p. 46.

¹²⁷ Max Weber, « L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales », cit., p. 196-197.

¹²⁸ Nadia Malinovich, *Heureux comme un Juif en France*, cit., p. 206.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 208.

¹³⁰ Jacob Lévy, *Les Juifs d'aujourd'hui*, Paris, Ferenczi, 1925-1927, vol. 1 : *Les Pollacks*, 1925 ; vol. 2 : *Les Demi-Juifs*, 1926 ; vol. 3 : *Les Doubles-Juifs*, 1927.

¹³¹ Jacob Lévy, *Les Doubles-Juifs*, cit., p. VII.

¹³² Cf. sur ce scandale Clara Lévy, *Écritures de la judéité*, cit., p. 212.

réussi d'un personnage juif, alors qu'on pourrait y voir une collection de clichés.¹³³ Silbermann est en effet décrit à travers les yeux d'un narrateur non Juif, qui tout en s'attendrissant sur le sort de son ami persécuté par leurs compagnons de classe, ne fait qu'énumérer les stéréotypes auxquels Silbermann correspond. Cela n'a pas empêché que le roman de Lacretelle soit considéré comme un roman du « filon juif » à la mode, comme, d'ailleurs, *Le Puits de Jacob* de Pierre Benoît.¹³⁴

Némirovsky pourrait s'être inspirée de *Silbermann*, si on lit ce passage de la fin de ce roman dans lequel le protagoniste renonce à l'idée de devenir un écrivain français et décide de quitter le pays : « Maintenant je suis sorti de mes rêves. En Amérique je vais *faire de l'argent*. Avec le nom que je porte, j'y étais prédestiné, hein !... David Silbermann, cela fait mieux sur la plaque d'un marchand que sur la couverture d'un livre ! Silbermann, dans son discours, fait appel au stéréotype du « Juif d'argent », d'autant plus que l'expression « faire de l'argent » est soulignée dans la narration par les italiques, comme pour signaler au lecteur la dimension archétypale de cette image. ».¹³⁵ Comme David Silbermann, David Golder porte un nom idéal pour un homme d'affaires, mais qui fait référence à un autre métal, plus noble : non plus à l'argent mais à l'or.

Cependant, le roman de Lacretelle et celui de Némirovsky diffèrent considérablement, car l'univers de Golder est entièrement juif et l'auteur y met en scène une expérience, du moins en partie, personnelle. Quand Nina Gourfinkel interroge Némirovsky en lui demandant de confronter *David Golder* à *Silbermann*,¹³⁶ l'auteur affirme : « J'aime beaucoup Lacretelle. C'est un grand romancier. Mais connaît-il de bien près les Juifs ? ».¹³⁷ Cette réponse de

¹³³ Cf. Albert Cohen, « Le Juif et les romanciers français », cit. Cohen affirme, p. 342, que Silbermann « semble être le plus remarquable parmi les romans des écrivains chrétiens qui se sont attachés à décrire le Juif ». Lacretelle se prononce peu après dans le numéro inaugural de *La Revue Juive*, fondée justement par Cohen, en dénonçant, paradoxalement (pourquoi « paradoxalement » ?), les risques d'un portrait stéréotypé des personnages juifs, cf. Jacques De Lacretelle, « Silbermann », section Commentaires, I, *La Revue Juive*, n. 1, 15 janvier 1925, p. 64-69, p. 66-67 : « Bien que je croie à l'hérédité de la race, je me méfie toujours un peu lorsque j'entends dire, à propos des qualités et des défauts d'un Juif : "Ah ! Il est bien de sa race !" ». Mettre une fois pour toutes sur toute une espèce d'individus des marques indélébiles me paraît une psychologie fort élémentaire. Et je me méfie si bien que, lorsque j'écrivais mon livre, je m'efforçais de ne point donner à Silbermann des traits de caractère reconnus indiscutablement comme propres aux Juifs. [...] En effet toute généralisation tend à s'éloigner de la vérité ». En même temps, Lacretelle n'a de cesse de convoquer, dans cette même intervention, la notion de race et de montrer comment certains traits apparemment stéréotypés correspondent à la vérité.

¹³⁴ Charlotte Wardi dans *Le Juif et le roman français* montre la présence de quelques clichés antisémites dans ce texte, alors que Pierre Benoît intervient sur le premier numéro de *La Revue Juive*, juste après Lacretelle, cf. n. 1, 15 janvier 1925, p. 69-73 et que *Le Puits de Jacob* se fait apprécier aussi par Gustave Kahn, cf. Catherine Fhima, « Au cœur de la "renaissance juive" des années 1920 : littérature et judéité », cit., p. 40.

¹³⁵ Jacques de Lacretelle, *Silbermann*, Paris, Gallimard, « Folio », 1973, [1922], italiques dans le texte. Ensuite, Lacretelle écrira *Le Retour de Silbermann*, qui montre le héros adulte devenu effectivement un homme d'affaires, mais ce roman, publié en 1929 comme *David Golder*, peut difficilement avoir influencé l'écriture de ce dernier.

¹³⁶ Gourfinkel avait d'ailleurs établi cette confrontation dans un article, arguant, paradoxalement, que le drame de Golder était moins spécifiquement juif que celui de Silbermann, cf. Nina Gourfinkel, « De *Silbermann* à *David Golder* », *Nouvelle Revue Juive*, mars 1930, p. 32-38.

¹³⁷ Nina Gourfinkel, « L'expérience juive d'Irène Némirovsky », cit., p. 677.

Némirovsky dénote une posture d'experte de l'univers Juif, qu'elle revendique non seulement pour se légitimer dans le champ littéraire des années Vingt finissantes, mais aussi pour affirmer son droit à un portrait parfois déplaisant mais plus proche de la vérité que celui d'un auteur non juif.

Les types mis en scène par Némirovsky dans *David Golder* ne ressortissent pas seulement du climat littéraire du tournant des années 1920, qui pouvait accueillir une représentation stéréotypée de personnages juifs ; ces personnages surgissent aussi, au bout du compte, d'un souci de réalisme de l'auteur qui veut jeter un regard dénué de tendresse sur le milieu dont elle est issue, et en particulier sur les affairistes qui entouraient son père. Il est donc impossible d'analyser les dynamiques de stéréotypie de la judéité dans l'œuvre de Némirovsky sans tenir compte préalablement du rôle que joue la dimension autobiographique dans ces représentations.

Voici ce qu'affirment les biographes de l'auteur qui ont eu le mérite de souligner l'importance de la vie de Némirovsky dans la construction de *David Golder* : « l'immense majorité de la critique, exhortée à rechercher des "types" qui ne s'y trouvent pas, a souhaité y reconnaître une physiologie du "Juif d'argent", au lieu de la fable tolstoïenne que sa propre vie a inspirée à l'auteur ».¹³⁸ La romancière chercherait en réalité à dépeindre le type, mais tout en en faisant émerger les aspects contradictoires. Voici ce qu'elle affirme en effet dans le journal de travail duquel sortiront *Le Maître des âmes* et *Les Chiens et les Loups* : « Le personnage doit être complexe, même et surtout s'il est un type ».¹³⁹

L'auteur se place plutôt dans un double discours qui combine stéréotypie et souci de vérité, et dont l'ambiguïté de fond s'enracine dans le biographique, comme le souligne Nelly Wolf :

On sait que la romancière s'est inspirée de son propre drame familial pour peindre la cruauté des rapports au sein de la famille Golder. [...] Ce que propose Némirovsky, c'est l'histoire d'un déchirement familial. Dans cet affrontement entre une routine stéréotypique et une expérience incarnée, entre une *doxa* amorphe et une parole vive, se constitue sans doute la tension propre de l'œuvre. D'une certaine manière, la romancière se sert des stéréotypes pour régler ses comptes non pas avec son identité juive, mais avec le triste roman de son enfance.¹⁴⁰

¹³⁸ Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 190.

¹³⁹ IMEC ALM 2999.1, cit., souligné dans le manuscrit.

¹⁴⁰ Nelly Wolf, « Le Juif roux », cit., p. 41.

La mise en scène de la judéité dans le texte ne serait donc pas seulement le reflet d'une dynamique socio-historique, mais aussi de certains mobiles individuels, d'un conflit intérieur qui alimente l'ambiguïté constante des portraits des personnages juifs dans l'œuvre de Némirovsky.

Si *David Golder* baigne encore dans le climat des années Vingt et que Némirovsky peut d'une certaine façon revendiquer un usage de la stéréotypie qui était alors dans l'air du temps, la situation change dans les années 1930 suite à une montée de l'antisémitisme. En 1935, l'auteur revient sur son premier succès à la lumière de la prise de pouvoir d'Hitler en Allemagne : « Il est tout à fait certain que s'il y avait eu Hitler, j'eusse grandement adouci "David Golder", et je ne l'aurais pas écrit dans le même sens ». ¹⁴¹ Mais, elle se ravise tout de suite : « Et pourtant, j'aurais eu tort, c'eût été une faiblesse indigne d'un véritable écrivain ». ¹⁴² En 1938 elle revient encore sur ce roman : « Si j'écrivais *David Golder* maintenant, je le ferais très différent. [...] Le climat a bien changé ». ¹⁴³

Quand, en 1938, Némirovsky conçoit le projet duquel surgiront *Le Maître des âmes* ainsi que *Les Chiens et les Loups*, elle hésite à peindre des personnages juifs. Déjà, dans le manuscrit de *Fraternité*, en 1936, elle écrivait : « Je vais certainement me faire engueuler encore en parlant des juifs en ce moment, mais bah !... ». ¹⁴⁴ Et quand elle conçoit la nouvelle *Espoirs* en 1938, elle regrette de ne pas pouvoir choisir un nom juif pour ses protagonistes. ¹⁴⁵ Si avec *Le Maître des âmes*, elle hésite à refaire le « roman juif » qu'avait été *David Golder*, avec *Les Chiens et les Loups* elle laisse tomber toute prudence. D'ailleurs, elle reproche aux critiques leur hypocrisie, car, dans *La Proie*, Jean-Luc Daguerne incarne le parvenu qui entretient des affaires louches, mais il n'est pas Juif et, pour cette raison, il suscite moins de débat : « Hypocrites imbéciles ! Mais je comprends leur point de vue : ce qu'ils acceptent d'un Dupont ou Durant quelconque ne saurait pas être toléré venant de métèques ». ¹⁴⁶

Dans *Le Maître des âmes*, il n'y a pas de véritable portrait du « Juif d'argent ». Ce qui pousse Dario Asfar à s'enrichir est en effet, en premier lieu, la nécessité de subsister. L'argent est une obsession parce qu'il manque toujours : « L'argent, et encore l'argent, les éternels calculs, les espoirs sans cesse déçus, l'argent dépensé avant même d'être gagné, voici son

¹⁴¹ Janine Auscher, « Nos interviews : Irène Némirovsky », cit., p. 670.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Jeanine Delpech, « Chez Irène Némirovsky ou la Russie Boulevard des Invalides », *Les Nouvelles littéraires*, 4 juin 1938.

¹⁴⁴ IMEC ALM 2999.13, cit.

¹⁴⁵ Archives IMEC, Fonds Albin Michel, cote ALM 2999.14, *Espoirs*. Brouillon et journal d'écriture : « Personnage ? celui que je vois le mieux est la femme, Valérie Popoff (ou Sophie) et lui Grigorej Popoff ou Arkady parce que malheureusement ce ne peut pas être un Lévy ou un Rabinovitch ».

¹⁴⁶ IMEC ALM 2999.1, cit., cité aussi par Olivier Philipponnat, dans Irène Némirovsky, *Œuvres complètes*, cit., tome I, p. 1648.

lot ! ». ¹⁴⁷ Le stéréotype du « Juif d'argent » est d'autant plus éloigné qu'en lisant les journaux de travail de l'écrivaine en 1938, on apprend qu'elle ressent les mêmes inquiétudes que ses personnages, car elle et son mari dépensent le double de ce qu'ils gagnent et n'attendent les nouveaux paiements que pour « payer l'arrière des dettes ». ¹⁴⁸ Asfar lui-même, quand il s'est enrichi, continue d'être obsédé par l'argent, car il mène un train de vie au-delà de ses moyens. Il se demande ainsi avec angoisse : « Quand, mon Dieu ! cesserait-il d'être aux abois, de courir perpétuellement après l'argent qui le fuyait ? Quand cesserait-il enfin de penser à l'argent ? ». ¹⁴⁹ On entend l'écho des questionnements de l'auteur : « Donc, pourquoi aimons-nous l'argent, le beaucoup d'argent [...], le trop d'argent, jusqu'au point de perdre notre âme ? [...] On peut désirer avoir de l'argent, beaucoup d'argent, pour être libre enfin de ne plus penser à l'argent. ». ¹⁵⁰

Les analogies entre le manuscrit préparatoire et le roman sont frappantes, mais il faut toujours rappeler la nature hybride des journaux de travail de Némirovsky, dans lesquels l'auteur mêle à des considérations personnelles l'élaboration du roman : certaines réflexions sont ainsi difficiles à attribuer, car on hésite entre la dimension du journal intime et la mise en scène des pensées des personnages. Dans le manuscrit du *Charlatan*, on trouve en effet ce propos difficilement attribuable, qui pourrait concerner soit l'auteur soit son personnage : « Cela torture, cette éternelle incertitude et la peur pour ma famille étant telles que j'eusse avec bonheur vendu ~~mon âme~~ et ma part de vie éternelle. Ce que j'ai fait. En somme tous, sauf qq privilégiés (et leurs drames sont autres), perdent la vie pour la gagner ». ¹⁵¹ Qui parle ici ? S'il s'agit de l'écrivaine, elle est très proche de son protagoniste, « ayant accepté de perdre son âme s'il faut à ce prix gagner l'existence ». ¹⁵² Est-ce que les préoccupations économiques justifieraient le fait de perdre de vue les questions morales ? C'est le questionnement qui est à la base du roman et sur lequel la narration ne tranche pas en se limitant à montrer le point de vue d'Asfar qui abandonne tout scrupule de conscience en faisant interner Philippe Wardes, comme le lui avait demandé sa nouvelle femme, l'induisant ainsi au suicide.

L'idée que l'amour pour l'argent naîtrait, du moins à l'origine, du besoin et non d'un atavisme, revient dans *Les Chiens et les Loups* au sujet du père d'Ada, Israël Sinner, mais de manière différente car la judéité entre explicitement en jeu. Quand sa belle-sœur, la mère de Ben et de Lilla, lui reproche de ne pas s'être enrichi comme l'autre branche de la famille Sinner,

¹⁴⁷ Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 272.

¹⁴⁸ IMEC ALM 2999.1, cit., cf. Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 295.

¹⁴⁹ Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 313-314.

¹⁵⁰ IMEC ALM 2999.1, cit., souligné dans le manuscrit.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p.274

il dit : « L'argent... ». Ensuite, la voix du narrateur intervient (et ce se même à celle du personnage ?) au discours indirect libre :

Il soupira ; il sourit faiblement. Tous se taisaient. Il versa un peu de thé dans sa soucoupe et le but en hochant la tête. L'argent était bon pour tout le monde, mais, pour le Juif, il était aussi nécessaire que l'eau, que le souffle. Comment vivre sans argent ? Comment faire entrer les enfants à l'école, lorsque le pourcentage d'admission était dépassé ? Comment obtenir l'autorisation d'aller ici ou là, de vendre ceci ou cela ? Comment échapper au service militaire ? Ah ! Mon Dieu, sans argent, comment vivre ?¹⁵³

Dans ce discours, qu'il véhicule le point de vue du narrateur ou celui du personnage, émerge l'idée que l'argent servait aux Juifs, dans l'ancien Empire russe, à échapper aux restrictions qui leur étaient imposées. De plus, le manuscrit préparatoire du roman, intègre un chapitre dans lequel, après l'épisode du pogrome, Ben et Ada se réfugient chez une famille russe et l'auteur souligne dans un commentaire entre parenthèses les raisons pour lesquelles les russes parlent moins d'argent que les Juifs : « Rien n'était plus singulier et plus captivant pour des enfants juifs que ce calme, ces longs repos, où personne ne parlait d'argent (À quoi bon ? Toutes les familles russes vivaient d'héritages ou de pensions de l'Empereur) ». ¹⁵⁴ D'ailleurs, les tentatives d'échapper au service militaire, auquel les Juifs étaient contraints malgré leur statut de parias les confinant dans les zones de résidence, sont un *topos* de la littérature des écrivains d'origines juives concernant la période impériale : nous pensons notamment à *Job* de Joseph Roth ou à *La Famille Karnowski* d'Israël Singer.

Dans *Solal* d'Albert Cohen le rapport à l'argent comme moyen de subsistance est évoqué de manière similaire au roman de Némirovsky. Le protagoniste conteste en effet les idées reçues d'Aude : « Et d'ailleurs les Argentiers chez nous s'occupent de ce métal en vertu d'un mobile saint : vivre, résister, durer. Pour que le peuple dure, pour que le fils vive, pour que le Messie vienne. C'est notre forteresse l'argent, pour nous pauvres bannis, pauvres errants ». ¹⁵⁵ L'argent serait l'unique recours pour un peuple toujours menacé.

Plus loin, dans *Les Chiens et les Loups*, le père de l'héroïne Ada arrive à s'enrichir et la voix narrative commente : « Chez les Juifs, tout se faisait par sauts et par bonds. Bonheur et malheur, prospérité et misère fondaient sur eux comme le tonnerre du ciel sur un bétail. C'était ce qui engendrait en eux à la fois une perpétuelle inquiétude et un invincible espoir ». ¹⁵⁶ Ce

¹⁵³ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 528.

¹⁵⁴ Archives IMEC, Fonds Albin Michel, cote ALM 2999.3, *Les Chiens et le Loups*. Brouillon, 59 ff. non numérotés.

¹⁵⁵ Albert Cohen, *Solal*, cit., p. 380.

¹⁵⁶ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 564.

passage présente certainement une longue série de clichés, en finissant aussi par comparer les Juifs au bétail, comparaison, comme nous le verrons, très exploitée dans le discours antisémite. Cependant, Israël Sinner a été secouru par son cousin riche suite à un pogrom lors duquel Ada et Ben ont trouvé refuge chez l'autre branche de la famille. Ensuite, le père d'Ada sera liquidé en une ligne : « la révolution submergea la Russie et, dans son flot, elle entraîna et engloutit jusqu'au souvenir d'Israël Sinner ». ¹⁵⁷ L'histoire du roman et la grande Histoire semblent prouver que la fortune des Juifs est instable et incertaine.

Cependant, l'idée que l'argent serait un rempart (temporaire) contre l'exclusion de la société est un argument très proche du stéréotype négatif. L'on constate ce risque en lisant Sartre qui, tout en montrant comment « L'argent est un facteur d'intégration » n'a de cesse d'utiliser des expressions figées comme « le goût du Juif pour l'argent ». ¹⁵⁸ Némirovsky dresse d'ailleurs le portrait du « faiseur d'affaires » d'origine étrangère dans un long article controversé publié en 1934 :

L'habitude devient atavisme. Je ne voudrais pas généraliser, mais j'ai connu des gens qui, entre deux chemins pour parvenir à un résultat, l'un clair, net, sans danger, l'autre présentant toutes sortes de difficultés et de périls, prendront de préférence ce dernier. Pourquoi ? Parce que, pendant des générations, un destin dur et hostile les y a contraints. ¹⁵⁹

La formule de prétériorité semble inutile, car l'auteur paraît tirer des conclusions quant au fait que l'habitude de persécution crée un atavisme du trafic obscur.

Dans *Les Chiens et les Loups*, cet atavisme semble entrer en jeu quand Ben propose à la banque Sinner ses services. Les vieux et riches Sinner acceptent et causent ainsi la faillite de la banque, malgré les avertissements de leur neveu Harry : « l'ardeur, l'avidité de Ben flattaient en eux quelque très ancien penchant ». ¹⁶⁰ Certes, comme Ben lui-même le dit, il s'agit d'« une solidarité qui ne s'oublie pas, non pas celle de la race, non pas celle du sang, mais des larmes versées ». ¹⁶¹ C'est l'histoire de souffrances endurées qui attire le Sinner vers Ben, mais il n'en reste pas moins que cette mémoire partagée réveille en eux le penchant pour les trafics. D'ailleurs Ada reprochait à Ben ce penchant avec des mots très similaires à ceux employés par Némirovsky dans son article de 1934 :

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 580.

¹⁵⁸ Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, cit., p. 137.

¹⁵⁹ Irène Némirovsky, « Les Rois d'une heure – I », *1934 le magazine d'aujourd'hui*, n° 32, deuxième année, mercredi 16 mai 1934, p. 3. Le long article paraît en trois livraisons et continue donc sur les deux numéros suivants de l'hebdomadaire. Il sera question plus longuement de cet article dans la section consacrée au « zones troubles » de l'appropriation des stéréotypes antisémites.

¹⁶⁰ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 638.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 633.

- Oui, entre deux routes, l'une propre, claire, l'autre hérissée de difficultés, de secrets, où chaque pas est acheté au prix de petites transactions louches, honteuses, tu n'hésiteras jamais.
- Je vais te dire pourquoi, fit-il en souriant : c'est que je n'en ai jamais trouvé d'autres.¹⁶²

Ensuite, Ben et Harry se confrontent lors d'un dialogue révélateur. Harry est le double civilisé de Ben, le Juif riche qui découvre son attraction pour Ada, la femme du Juif pauvre. Ben rappelle à son rival ce qu'ils ont en commun : non seulement des traits du visage, mais aussi l'argent, l'obsession de leur famille. Il répond ainsi à Harry qui lui reproche de mêler l'argent à la jalousie au sujet d'Ada : « Ah ! vos simagrées d'Européen, que je les hais ! Ce que vous appelez succès, victoire, amour, haine, moi, je l'appelle argent ! C'est un autre mot pour les mêmes choses ! Nos parents, à tous deux, parlaient ainsi ! C'est notre langage à nous ! ». ¹⁶³ De la même façon, dans *Le Maître des âmes* la voix narrative mettait en scène les pensées d'Asfar par le biais du discours indirect : « Simagrées inutiles de l'Europe ! Elles ne lui avaient pas donné à manger ». ¹⁶⁴ La question de l'argent est donc représentée, dans les romans de Némirovsky, de manière ambiguë : l'argent est un moyen mais devient souvent une fin, le besoin d'en avoir risque de devenir avidité, et l'habitude de souffrance et d'exclusion un penchant atavique aux trafics obscurs. La narration ne tranche pas, et les romans mettent en scène cette ambiguïté même à travers des personnages qui n'ont de cesse de s'interroger sur leurs origines et leur identité, comme nous le verrons aussi en analysant plus en détail leurs portraits.

Dans *Les Chiens et les loups*, la branche riche de la famille Sinner et leur banque est associée aux Rothschild par Tante Rahissa : « leur fortune peut être égalée aujourd'hui à celle des Rothschild ». ¹⁶⁵ Ensuite, elle se corrige : « Ils ont quelques millions de moins que le Rothschild, mais ils sont excessivement riches ». ¹⁶⁶ Les Rothschild sont devenus presque l'emblème du banquier Juif et leur nom a acquis, dans l'imaginaire, une fonction métonymique qui permet de faire allusion à tout un groupe. Dans le roman de Némirovsky, leur mention sert de repère et il s'agirait donc de convoquer un univers connu du lecteur. Souvent, cependant, les Rothschild apparaissent dans les discours antisémites. C'est par exemple le cas de *Bagatelles pour un massacre* : « Depuis l'avènement de la Banque Rothschild, les Juifs ont repris partout

¹⁶² *Ibid.*, p. 591.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 645.

¹⁶⁴ Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 208.

¹⁶⁵ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 527.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 528.

la forte idée... [...] Être partout, vendre tout, détenir tout, détruire tout, et l'homme blanc d'abord !... ».¹⁶⁷

L'incipit de *La Place de l'étoile* est calqué sur les pamphlets de Céline, avec leur profusion de néologismes qui seraient une figure essentielle « dans l'analyse d'une sémantique de l'antisémitisme ».¹⁶⁸ Dans le pastiche célinien opéré par Modiano, la mention des Rothschild et d'une autre famille de banquiers, les Cahen d'Anvers, ne saurait être exclue du délire de Schlemilovitch.¹⁶⁹ Ensuite, au cours du roman, le protagoniste n'a de cesse d'incarner le Juif stéréotypé vu par les antisémites : « je répète aux journalistes que je suis JUIF. Par conséquent, seuls l'argent et la luxure m'intéressent. [...] oui, je dirige le complot juif mondial, à coups de partouzes et de millions ».¹⁷⁰ Schlemilovitch reprend ainsi à son compte le cliché du « Juif d'argent », dans une appropriation d'un discours antisémite similaire à celui des *Protocoles des Sages de Sion*. S'agirait-il d'un renversement parodique ? Oui, en partie. Car pour renverser un discours, il faudrait en affirmer un autre ; mais la judéité de Schlemilovitch ne semble se définir que par ses multiples travestissements, comme si sa nature de caméléon ne faisait que cacher un vide identitaire. Les stéréotypes antisémites contribuent ainsi, d'une certaine façon, à donner des contours à une judéité qui n'arrive pas à s'exprimer autrement. Comme l'affirme Philippe Zard dans son article éclairant sur *La Place de l'étoile*, Modiano, à ce stade de son œuvre et à cette époque historique, « 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 ».¹⁷¹ Si l'on suit le critère étymologique, il faudrait de plus remarquer que le mot « satire » dérive, entre autres, de *satura lanx*, un plat plein de primeurs à offrir aux divinités : il s'agit dans *La Place de l'étoile* de remplir un vide en le saturant d'images multiples et toujours contradictoires.

Dans l'œuvre de Weitzmann, la promotion sociale permise par l'argent est mise au second plan par l'ambition intellectuelle, moteur de l'assimilation aux yeux de la famille de l'auteur comme de ses héros romanesques. Paradoxalement, c'est Jean-Christophe Cottard, accusé du meurtre de l'enfant issu de la relation extraconjugale de sa femme avec un Juif, qui joue dans *Mariage mixte* le rôle classique du parvenu. L'argent lui sert à affirmer son identité, celle de quelqu'un qui a réussi sa vie, avant que tout ce qu'il avait patiemment bâti s'écroule sous le poids de la jalousie mêlée à la haine antisémite : « L'argent, c'était le signe de

¹⁶⁷ Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937, p. 38, lien web : <http://pourlhistoire.com/docu/bagatelles.pdf>

¹⁶⁸ Michaël Prazan, *L'écriture génocidaire*, cit., p. 21.

¹⁶⁹ Cf. Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 15.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 47-48.

¹⁷¹ Philippe Zard, « Modiano et son complexe », cit., p. 83

l'appartenance, rien de plus. C'était un paraphe, l'argent, la marque d'une certaine identité ».¹⁷² Le stéréotype antisémite émerge dans la description de son attitude de parvenu, dans un café : « Lui, enfin payant – et son argent aussi bon, aussi valable que celui d'un Rothschild ! ». ¹⁷³ Les Rothschild sont encore une fois convoqués en tant qu'image de la réussite sociale à laquelle Cottard aspire. Cependant, ce passage au discours indirect libre peut aussi servir de prolepse et annonce l'antisémitisme du vétérinaire, qui se déchaînera ensuite.

Weitzmann évoque aussi le personnage de Shylock, dans son essai *Livre de guerre*, mais cette figure n'y est pas liée au stéréotype du Juif d'argent. En effet le personnage shakespearien est associé à Ariel Sharon, dans la réflexion qui accompagne le colloque de Weitzmann avec Uri Dan, ami très proche du futur premier ministre : « Le Juif non victime, le Juif qui se bat et n'a pas peur de gagner. Le Juif sans culpabilité. Ne cherchant pas à plaire. Réclamant son droit, indifférent à la foudre qu'il déclenche – Shylock ». ¹⁷⁴ Ensuite, Weitzmann cite directement un passage tiré de l'acte IV, scène I du *Marchand de Venise* de Shakespeare, en guise de long exergue de l'essai : « “Quel jugement pourrais-je craindre, ne réclamant que mon droit” dit Shylock. La visite au mont du Temple, en septembre dernier, disait-elle autre chose ? ». ¹⁷⁵ Shylock sert ainsi de modèle pour comprendre la personnalité et les actes de Sharon, qui en septembre 2000 était allé visiter le mont du Temple à Jérusalem afin de manifester son désaccord avec les concessions qu'Ehoud Barak voulait faire aux palestiniens. Shylock, d'abord cliché antisémite, devient ainsi l'incarnation du Juif qui revendique son droit sans craindre de ne pas plaire. Cette ambiguïté était d'ailleurs déjà inscrite dans la pièce de Shakespeare, car la figure figée de l'usurier acquiert une humanité hors de toute stéréotypie dans le célèbre monologue de l'acte III, scène I. La caricature laisse la place à un individu qui justifie ses actes par sa souffrance passée :

Je suis juif... Est-ce qu'un Juif n'a pas d'yeux ? Est-ce qu'un Juif n'a pas des mains, des organes, des mensurations, des sens, des affections, des passions ? Est-ce qu'il ne se nourrit pas avec la même nourriture, est-ce qu'il ne souffre pas des mêmes armes, est-ce qu'il n'est pas soumis aux mêmes maladies, guéri par les mêmes moyens, réchauffé et refroidi par le même hiver et le même été, comme un Chrétien peut l'être ? Si vous nous piquez, est-ce qu'on ne saigne pas ? Si vous nous chatouillez, est-ce qu'on ne rit pas ? Si vous nous empoisonnez, est-ce qu'on ne meurt pas ? Et si vous nous faites du mal, est-ce qu'on ne va pas se venger ? Si nous sommes comme vous pour le reste, nous vous ressemblons aussi en cela. Si un Juif fait du tort à un Chrétien, à quelle

¹⁷² Marc Weitzmann, *Mariage mixte*, cit., p. 10.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 56.

¹⁷⁴ Marc Weitzmann, *Livre de guerre*, cit., p. 133.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 134.

charité a-t-il droit ? À une vengeance. Si un Chrétien fait du tort à un Juif, quelle disposition lui inspire l'exemple du Chrétien ? Eh bien, la vengeance. La méchanceté que vous m'apprenez, je la mettrai en pratique et vous pouvez compter sur moi pour que je la perfectionne.¹⁷⁶

Cet appel de Shylock, qui ressemble de près aux réflexions de Ben dans *Les Chiens et les Loups* de Némirovsky, montre la perméabilité du cliché dès ses origines, car un changement de point de vue peut toujours montrer le côté individuel et humain d'un personnage stéréotypé.

Le cliché du « Juif d'argent », véritable *topos* littéraire, se situe dangereusement entre figure de choix du discours antisémite et objet d'intérêt dans l'observation des dynamiques sociales et dans leurs mises en scène romanesques. La critique d'un milieu, celui des affaires, risque de devenir une discrimination raciale. Les accusations faites à Némirovsky et ses interrogations intimes montrent bien comment l'association entre judéité et argent n'est jamais neutre. D'autant plus que même les arguments qui viseraient à justifier la recherche de l'aisance économique comme instrument pour dépasser l'exclusion sociale, risquent de ne produire que de nouvelles généralisations. Il s'agit donc d'interroger les textes littéraires en tant que lieu où les stéréotypes sont à la fois convoqués et remis en question, dans une complexité qui déjoue à elle seule l'univocité réductrice du discours antisémite.

3. La belle Juive

La belle Juive est une figure archétypale de filiation biblique certes, mais qui s'est surtout répandue dans la littérature française du XIX^e siècle à partir de la traduction en 1820 d'*Ivanhoé* de Walter Scott. À cette époque, les Juifs ont acquis la citoyenneté française et la figure de la belle juive est emblématique aussi bien d'une fascination et d'un intérêt pour les nouveaux membres de société française, que d'une forme de rejet. Si sa beauté la différencie de l'homme Juif caricatural, son charme est souvent troublant et excessif : elle finit par coïncider, surtout dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, avec la femme fatale. Figure ambivalente, elle ne se résume pas à un simple stéréotype antisémite. Comme le montre Éric Fournier, qui reconstruit l'histoire de cette représentation et la confronte ensuite à la réalité juive, « cette figure ambiguë de l'altérité apparaît en effet d'une forte plasticité, capable

¹⁷⁶ Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, édition établie, présentée et annotée par François Laroque, traduction de François Laroque, Paris, Le Livre de Poche, « Théâtre », 2008, p. 100.

d'exprimer toute la gamme des jugements et des regards portés sur la judaïcité, du philosémitisme à l'antisémitisme le plus frénétique ».¹⁷⁷

Chez Némirovsky, Modiano et Weitzmann, la « belle Juive » est peu présente. L'esthétique romanesque de Némirovsky doit beaucoup aux grands auteurs français du XIX^e siècle, et c'est à cette tradition qu'elle emprunte la figure de la belle Juive. Notamment, le personnage de Joyce, la fille séductrice de Golder, pourrait y correspondre, du moins partiellement. En particulier, elle pourrait être associée à Esther Gobseck, personnage de la *Comédie humaine* présent essentiellement dans *Splendeur et misères des courtisanes*.¹⁷⁸ Balzac a en effet dressé le portrait de nombreuses « belles Juives » et est maître en la matière.¹⁷⁹ Esther Gobseck, amoureuse de Lucien de Rubempré, est contrainte de devenir l'amante du baron de Nucingen, un banquier Juif, et se suicide sans connaître l'héritage que lui a destiné son beau-père, l'usurier Gobseck. Le schéma dans lequel est pris le personnage de Joyce ne s'éloigne pas trop du système balzacien : elle est amoureuse du jeune Alec, mais doit épouser le vieux Fischl ; Golder, qui n'est peut-être pas son père biologique, essaie d'éviter ce mariage en léguant à sa fille le fruit de ses dernières affaires. Certes, le personnage d'Esther Gobseck est plus noble, alors que Joyce est présentée comme une fille frivole qui ne pense qu'aux moyens de dépenser l'argent de son père. De plus, le roman de Némirovsky se clôt sur la mort de Golder et le lecteur ne saura rien de la destinée de Joyce : recevra-t-elle l'héritage paternel et qu'en fera-t-elle ?

Cependant, la similarité entre les deux personnages est évidente, à commencer par leur commune chevelure dorée. Esther, à la différence d'autres « belles Juives », a de longs cheveux blonds : « Ses beaux et admirables cheveux blonds ruissellèrent et firent comme un tapis ». ¹⁸⁰ De même, Joyce nous est présentée avec des « cheveux d'or, mouillés, emmêlés par l'eau de mer ». ¹⁸¹ Le champ sémantique lié à l'or, présent dans le nom de famille du protagoniste, envahit la représentation de sa fille : quand il entend sa voix, il pense en effet « on dirait de l'or ». ¹⁸² Golder et Joyce semblent ainsi incarner le « couple matriciel » qui associe « l'or du

¹⁷⁷ Éric Fournier, *La "Belle Juive". D'Ivanhoé à la Shoah*, Seyssel, Champ Vallon, 2012, p. 9. Cf. aussi pour une synthèse sur la figure de la « belle Juive » Ewa Maczka – Tartakowsky, « La "belle Juive", avatars d'une figure de l'autre en littérature française », *Scripta Judaica Cracoviensis*, vol. 8, 2010, p. 77-92.

¹⁷⁸ On a souvent associé *David Golder* au *Père Goriot*, comme le montrent les biographes de Némirovsky, cf. Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 175-178. Cependant, Némirovsky n'avait pas lu ce livre à l'époque, comme elle l'écrit dans son Journal de travail de 1938, IMEC ALM 2999.2, cit. : « Que j'étais heureuse au moment de David ! Je n'avais pas lu le Père Goriot, alors, j'étais tranquille : maintenant, j'ai lu trop de choses ».

¹⁷⁹ Cf. Ewa Maczka – Tartakowsky, « La "belle Juive" dans *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac. Ambivalences d'une représentation », *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*, n.6, 2011, p. 107-120. Cf. aussi sur les personnages juifs chez Balzac Maurice Samuels, « Metaphors of modernity : prostitutes, bankers, and other Jews in Balzac's *Splendeurs et misères des courtisanes* », *The Romanic Review*, vol. 97, n. 2, 2006, p. 169-184.

¹⁸⁰ Honoré de Balzac, *Splendeur et misères des courtisanes*, Paris, Gallimard, « Folio », 1973, p. 74.

¹⁸¹ Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., p. 440.

¹⁸² *Ibid.*

père et la beauté de la Juive »¹⁸³. Cette association remonte jusqu'au *Marchand de Venise*, avec d'une part le personnage de Jessica qui s'enfuit avec l'argent du père pour épouser un chrétien et d'autre part son père qui s'exclame : « Je voudrais que ma fille soit à mes pieds et les bijoux à son oreille ! Si elle pouvait être ensevelie à mes pieds et mes ducats dans son cercueil ! ». ¹⁸⁴ De manière similaire, Golder, avant de décider de partir pour aider Joyce, se demande : « Je n'ai personne [...], qu'est-ce qui reste ? L'argent ? Ah ! ça ne vaut pas la peine... Si on pouvait l'emporter dans la terre ?... ». ¹⁸⁵

Joyce correspond ainsi au cliché de la « belle Juive » en particulier dans sa version balzacienne. Cependant, dans la deuxième partie, nous avons montré la complexité de ce personnage emprunté à l'autobiographie et auquel est consacré un long chapitre au centre du roman, ce qui en montre l'importance aux yeux de l'auteur. Le portrait de Joyce relève en même temps du vécu et du cliché, mais sert cette fois à rendre hommage à une tradition littéraire plutôt qu'à nourrir un imaginaire antisémite. Déjà au XIX^e siècle, d'ailleurs, l'antisémitisme se mêle à un souci d'observation sociale dans la représentation de la « belle Juive » :

La figure de la “belle Juive” a permis aux auteurs, parmi lesquels Balzac, d'exprimer leur opinion sur les Juifs en général. Elle renvoie aux réalités sociales et politiques de l'époque et questionne plus généralement sur la place de l'Autre dans nos sociétés. Avant d'être antijuifs ou philosémites, les usages sociaux de ces représentations sont d'abord ambivalents. ¹⁸⁶

De plus, chez Némirovsky, les véritables figures féminines négatives sont les figures maternelles. Il s'agit de femmes vieillissantes qui n'acceptent pas le passage du temps, qui essaient en permanence d'être séduisantes, et qui sont toujours couvertes de bijoux comme pour exposer leur richesse. Le modèle autobiographique de la mère de l'auteur prime ainsi sur toute représentation stéréotypée.

Dans *La Place de l'étoile*, le mythe de la belle juive est associé à Pierre Drieu La Rochelle sur lequel Schlemilovitch est en train d'écrire un essai. Le personnage de Myriam, dans le roman *Gilles*, est en effet l'un des avatars de ce *topos* littéraire, comme le remarque Sartre : « Depuis la Rebecca d'*Ivanhoé* jusqu'à la Juive de *Gilles* [...], les Juives ont dans les romans les plus sérieux une fonction bien définie », à savoir celle de « symbole sexuel ». ¹⁸⁷ Le

¹⁸³ Ewa Maczka – Tartakowsky, « La “belle Juive” dans *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac », cit., p. 115.

¹⁸⁴ Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, cit., p. 101.

¹⁸⁵ Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., p. 521.

¹⁸⁶ Ewa Maczka – Tartakowsky, « La “belle Juive” dans *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac », cit., p. 119.

¹⁸⁷ Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, cit., p. 52. On pensera par exemple au personnage de Rachel dans la *Recherche*. Susan Suleiman, dans son analyse de *Gilles* de Drieu La Rochelle souligne cependant comment les femmes juives dans le roman ne sont pas que des « belles Juives » : en effet Rebecca est laide, tout en étant lubrique et condense des caractères négatifs, selon un regard antisémite, car elle est étrangère,

protagoniste de *La Place de l'étoile* souligne lui aussi la présence de ce stéréotype chez Drieu, mais pour en tirer des conclusions sur son choix de collaborer :

Un thème revenait souvent dans les romans de Drieu : le thème de la juive. Gilles Drieu, ce fier Viking, n'hésitait pas à maquereauter les juives, une certaine Myriam par exemple. [...] depuis Walter Scott, il est bien entendu que les juives sont des gentilles courtisanes qui se plient à tous les caprices de leurs seigneurs et maîtres aryens. [...] Mais le Drieu collaborateur ? Je l'explique aisément : il était fasciné par la virilité dorique.¹⁸⁸

Le stéréotype de la juive est renversé en attribuant à Drieu, dont Gilles serait l'*alter-ego*, une homosexualité latente qui le ferait fondre pour la beauté aryenne des S.S. Cependant, l'antisémitisme de Drieu, déjà évident dans son œuvre littéraire, n'est pas dénoncé. Schlemilovitch finit par mettre sur le même plan l'attraction pour les juives en tant que figures stéréotypées, et celle pour les S.S., en empruntant de surcroît le cliché de l'homme efféminé souvent attribué aux Juifs, en opposition à la virilité aryenne. Le stéréotype de la belle Juive n'est que l'un des multiples expédients pour ce jeu de renversements ininterrompus qui amènera aussi Schlemilovitch à entreprendre la traite des blanches.

Dans *Une Place dans le monde* de Weitzmann, c'est Liliane, la deuxième femme de Chapkin, qui évoque le mythe de la Juive séductrice en étant bien consciente de l'incarner aux yeux de la fille de son mari, Josiane : « La Juive pour laquelle son père a quitté sa mère ».¹⁸⁹ Liliane raconte ainsi au narrateur toutes les contradictions de leur ménage familial, car le parcours de Josiane, fille d'une non juive, l'a amenée jusqu'à vivre dans le quartier de Mea Shearim à Jérusalem : « Elle et moi autour de lui, le séducteur poursuivi par les Juives : vous ne trouvez pas que ça ferait une bonne comédie antisémite ? ».¹⁹⁰ Dans ce passage on voit bien comment le cliché de la Juive séductrice est lié à un mythe littéraire cristallisé qu'il serait aisé d'évoquer pour expliquer une situation et ironiser sur celle-ci.

D'ailleurs, même chez Modiano et chez Némirovsky, de manière toujours différente, la « belle Juive » est moins un stéréotype qui agit dans le texte qu'une référence à un certain discours littéraire par rapport auquel se définir. Dans *David Golder*, ce cliché est emblématique d'un clivage entre dimension autobiographique des textes de Némirovsky et hommage à une tradition française du XIX^e siècle qui verrait en Balzac l'un de ses principaux modèles. En revanche, chez Modiano ainsi que chez Weitzmann, la prise de distance vis-à-vis du stéréotype

communiste et elle croit à la psychanalyse, cf. Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, P.U.F, 1983, p. 229-233.

¹⁸⁸ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 31-32.

¹⁸⁹ Marc Weitzmann, *Une place dans le monde*, cit., p. 236, italiques dans le texte.

¹⁹⁰ *Ibid.*, italiques dans le texte.

est plus évidente, comme si la littérature qui le véhiculait s'était désormais éloignée dans le temps. Si chez Modiano le renversement ironique n'est pas dénué d'une certaine ambiguïté, liée à la fascination de l'auteur lui-même pour Drieu La Rochelle, chez Weitzmann le mythe semble désormais appartenir à un passé révolu et n'est évoqué qu'en tant que référence culturelle partagée.

4. Le corps caricatural du Juif : une logique du point de vue

Le Juif n'a de cesse de voir son image, y compris son image physique, à travers le regard de l'autre, de l'antisémite. Il se reflète dans un miroir qui lui renvoie des images stéréotypées répandues depuis très longtemps. Ralph Schor consacre plusieurs pages à ce « portrait physique et moral antipathique brossé par les antisémites », notamment au nez « en bec de vautour », aux « lèvres proéminentes et charnues », et aux oreilles « grandes et décollées », etc. :¹⁹¹ tous ces caractères physiques, incessamment repris dans les textes antisémites, seraient de véritables *topoi* selon l'historien. C'est ainsi que Serge Doubrovsky finit par se voir à travers les images de l'exposition « Le Juif et la France », organisée en 1941 au Palais de Berlitz. Il a donc le réflexe de cacher son nez qu'il imagine crochu, comme dans les affiches :

Consigne absolue : ne pas montrer le bout du nez. Surtout que je l'ai prononcé, proéminent. Crochu, ainsi on disait dans les journaux. Pas tout à fait, presque. Un blair de youtre, à mettre en vitrine. Il y en avait. *Exposition : le juif et la France, entrée gratuite pour les écoliers en groupe.*¹⁹²

De même, dans *La Place de l'étoile* de Modiano, la photo du père du héros figure dans l'exposition du palais de Berlitz, comme s'il représentait l'un des archétypes du Juif vu par les antisémites. En plus, il conduit les visiteurs de l'exposition et devant sa photo il crie « Coucou, me voilà »,¹⁹³ comme s'il en était fier. Au narrateur ensuite de commenter : « On ne parlera jamais assez du côté m'as-tu vu des juifs » ; et d'ailleurs ce père exhibitionniste « éprouvait pour les Allemands une certaine sympathie ». ¹⁹⁴ L'ironie résulte de l'allusion qui est faite aux milieux fréquentés par le père de l'auteur. Cependant, la référence à l'exposition au Palais de Berlitz était déjà présente dans le roman, comme si elle synthétisait l'idée du Juif qui s'incarne à travers le regard des autres. Celle-ci semble être la seule identification possible, même pour

¹⁹¹ Cf. Ralph Schor, *L'antisémitisme en France pendant les années trente*, Bruxelles, Complexe, 1991, p. 83 sq.

¹⁹² Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, cit., p. 21, italiques dans le texte.

¹⁹³ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 56.

¹⁹⁴ *Ibid.*

le protagoniste Schlemilovitch, à une judéité par ailleurs dénuée de substance : « je me propose d'être l'archétype du juif que les Aryens venaient observer, vers 1941, à l'exposition zoologique du palais de Berlitz ». ¹⁹⁵ Le protagoniste du roman, en parlant d'« exposition zoologique », évoque de surcroît la réduction du Juif à un animal.

L'animalisation entre en jeu dans le traitement caricatural de la judéité et les romans des auteurs juifs en gardent souvent la trace, le discours antisémite étant intériorisé pour être ensuite souvent détourné. Dans l'œuvre de Modiano, comme nous l'avons déjà montré, l'association entre les Juifs et les chiens comporte toutes sortes de connotations liées à l'extermination. ¹⁹⁶ On retrouve également, dans certains passages, une imagerie qui convoque les rats. Par exemple, toujours dans *La Place de l'étoile*, Schlemilovitch déclare : « je suis juif, j'ai l'endurance des rats ». ¹⁹⁷ Ensuite, le protagoniste et son père, comme des « énormes rats d'Amérique », se cachent ensemble sous des portes cochères de peur d'une campagne de dératisation. ¹⁹⁸ Modiano s'approprie dans ce passage le stéréotype antisémite du Juif-rat, comme il le fait avec maints autres stéréotypes dans le roman. ¹⁹⁹ Cependant, le cliché ne sert ici qu'à dire la menace de la Shoah qui a pesé sur le père de l'auteur comme sur un animal traqué, et qui continue de peser sur Modiano lui-même comme une sorte d'héritage traumatique.

Dans *La Ronde de nuit*, la similitude avec les rats est renversée et finit par concerner les nazis, avec une allusion évidente à *La Peste* de Camus : « Me voici aux mains d'individus peu recommandables : des rats qui prennent possession d'une ville après que la peste a décimé ses habitants ». ²⁰⁰ Les rats n'évoquent donc pas systématiquement les Juifs dans l'univers romanesque de Modiano, mais cette similitude revient quand-même à plusieurs reprises. Dans *Du plus loin que l'oubli*, c'est l'ancien déporté Peter Rachman, habitué à dormir dans un lit de camp fort évocateur, qui a recours à l'image du rat :

J'ai dormi dans des endroits beaucoup moins confortables [...] À la fin de la guerre, je m'étais échappé d'un camp... Je dormais dans la cage d'un immeuble... Il y avait des rats partout [...], j'avais l'impression d'être un rat comme les autres... D'ailleurs, ça faisait quatre ans qu'on essayait de me persuader que j'étais un rat. ²⁰¹

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹⁹⁶ Cf. l'analyse de *Livret de famille* dans la deuxième partie.

¹⁹⁷ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 29.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 70.

¹⁹⁹ Sur l'animalisation du Juif dans le discours antisémite voir Francesco Germinario, *Argomenti per lo sterminio. L'antisemitismo e i suoi stereotipi nella cultura europea (1850-1920)*, Torino Einaudi, 2011, en particulier le chapitre XIII intitulé *Espellere l'ebreo dal genere umano* (Expulser le Juif de l'espèce humaine), dont un paragraphe est consacré, entre autres choses, à l'image du rat. Voir aussi le paragraphe intitulé « Le rat » dans Mikaël Prazan, *L'écriture génocidaire*, cit., p. 93-94.

²⁰⁰ Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, « Folio », 2011 [1969], p. 24.

²⁰¹ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, cit., p. 137.

Le rat est le seul miroir offert au Juif par ceux qui voulaient sa mort. Comme l'affirme Theodor Lessing : « pour changer un homme en chien, il suffit de lui crier assez longtemps : “Tu n’es qu’un chien” ». ²⁰² Dans le personnage de Peter Rachman, Modiano ne fait qu’incarner de manière emblématique le traumatisme des rescapés. ²⁰³

L’image des rats est plus trouble dans *Un homme qui dort* de Perec, d’autant plus que l’association avec la judéité y demeure implicite :

Les monstres sont entrés dans ta vie, les rats, tes semblables, tes frères. [...] Bannis, parias, exclus, porteurs d’invisibles étoiles. Ils marchent en frôlant les murs, têtes baissées, épaules tombantes, mains crispées s’accrochant aux pierres des façades, gestes las de vaincus, de mordeurs de poussière. ²⁰⁴

L’image du rat fourmillant et parasite, associée aux « porteurs d’étoiles », met en scène tous les fantasmes refoulés du « tu » protagoniste du livre, si proche du « je » de l’auteur : sa judéité se dit ainsi entre intériorisation et rejet du stéréotype antisémite, comme l’a montré Claude Burgelin. ²⁰⁵

Dans les romans de Némirovsky, l’adjectif « sauvage » souvent attribué à ses personnages juifs semble leur conférer une animalité atavique. ²⁰⁶ D’ailleurs, le titre même du roman *Le Chiens et les loups* est fondé sur une métaphore liant le monde animal à l’univers juif. ²⁰⁷ Les Juifs enrichis et assimilés comme Harry ne sont que les cousins civilisés des Juifs pauvres : ils ne sont que très peu éloignés de ces parents sauvages. Par conséquent, ils ont peur de retomber parmi eux, car jamais ils ne se sentent en sécurité. Lors du pogrom qui frappe la ville basse, Ben et Ada grimpent jusqu’à la ville haute, dans un mouvement ascensionnel

²⁰² Theodor Lessing, *La Haine de soi*, cit., p. 50.

²⁰³ D’ailleurs, comme le remarque Denis Cosnard, le véritable prénom de ce personnage réellement existant est Perec, ce qui marque un hommage de plus à l’écrivain tant admiré, cf. Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, cit., p. 206.

²⁰⁴ Georges Perec, *Un homme qui dort*, Paris, Gallimard, « Folio », 2012 [1967], p. 113-114.

²⁰⁵ Cf. Claude Burgelin, « Perec et la judéité : une transmission paradoxale », dans Myriam Ruzniewski-Dahan et Georges Bensoussan (éds.), *La Shoah dans la littérature française*, cit., pp. 167-182, p. 176 : « Une des images de la fantasmagorie antisémite (Juifs = rats proliférants) est ici reprise sur un double mode : elle est intériorisée (je suis comme un rat), mais elle mobilise aussi un propos de rejet et de haine, d’autant plus que le soliloqueur se dit le semblable de ces “bannis, parias, porteurs d’invisibles étoiles” ».

²⁰⁶ Cf. par exemple Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 377 « Son père avait toujours marché sans bruit, comme une bête sauvage » ou p. 378 « lorsqu’il oubliait ses manières civilisées, il exhalait ce sifflement de chat sauvage ». Dans *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 517, Ada est comparée à « une petite bête sauvage ».

²⁰⁷ Il s’agit d’un titre polysémique, faisant aussi référence à l’expression “entre chien et loup”. Il pourrait même faire allusion à la fable de La Fontaine « Le Loup et le chien » ; pour une analyse intertextuelle, cf. Lisa Friedli-Clapié, « *Les Chiens et les loups d’Irène Némirovsky* : l’allégorie et l’angoisse de l’assimilation juive dans la France de l’entre-deux guerres », dans *Autour des écrivains franco-russes*, sous la direction de Murielle Lucie Clément, Paris, L’Harmattan, 2008, pp. 221-232.

emblématique de la distance sociale qui sépare les deux quartiers, et arrivent chez leur cousin Harry, très effrayé de les voir surgir d'« un monde affreux, sordide, un monde de sueur, de saleté et de sang, si loin de lui et, malgré tout, si mystérieusement, si redoutablement lié à lui ».²⁰⁸ La métaphore animale entre là en jeu pour mieux expliquer la sensation d'Harry : « Toute sa chair s'hérissa comme celle d'un petit chien, bien nourri et soigné, qui entend dans une forêt le cri affamé des loups, ses frères sauvages ».²⁰⁹

Par cette métaphore animale Irène Némirovsky ne met pas en scène les préjugés des français sur les étrangers, mais plutôt les conséquences que la peur d'être exclu de la société produit chez les Juifs, avec la rivalité entre les plus assimilés et les moins assimilés.²¹⁰ C'est justement le cadre qu'Alain Finkielkraut dresse en décrivant les Juifs français d'avant-guerre :

En France même, notre doux pays, les immigrés d'Europe orientale étaient si ostensiblement juifs, qu'ils en gênaient leurs coreligionnaires. Les assimilés, pour la plupart, se détournaient de ces mêtèques qui trahissaient « vulgairement » leur origine, quand ils s'échinaient, eux, à rendre invisible leur propre judéité.²¹¹

On a reproché à Irène Némirovsky, écrivaine bourgeoise et assimilée d'origine juive, de porter ce même regard peu complaisant sur ses coreligionnaires. Cependant, au-delà du portrait des personnages juifs que nous allons analyser, il faut reconnaître à l'auteur de *Les Chiens et les Loups* d'avoir mis en scène sans fard les dynamiques internes au monde juif, dont elle était fort bien consciente.²¹²

L'un des portraits qui revient le plus souvent sous la plume d'Irène Némirovsky est celui des enfants du ghetto. Déjà dans *L'Enfant génial*, publié chez Fayard en 1927 dans la collection Les Œuvres Libres²¹³, on en retrouve une description fort peu flatteuse dont la fille de l'écrivaine prendra soin d'élaguer les passages les plus troubles dans l'édition pour la jeunesse publiée en 1992 sous le titre *Un enfant prodige* :²¹⁴

²⁰⁸ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 574.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Cf. à ce sujet l'étude de Jérémy Guedj, « Les Juifs français face aux Juifs étrangers dans la France de l'entre-deux-guerres », *Cahiers de la Méditerranée*, n.78, 2009, p. 43-73.

²¹¹ Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, cit., p. 54-55.

²¹² Susan Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., p. 200 parle d'un « quasi-sociological analytic tone » [un ton analytique quasi-sociologique].

²¹³ Irène Némirovsky, *L'Enfant génial*, cit. Nous citerons le texte republié dans Irène Némirovsky, *Œuvres complètes*, cit., Tome I, p. 207-248. De même, Susan Rubin Suleiman associe le début de la nouvelle à l'écriture des Tharaud, sans citer des passages précis, cf. *The Némirovsky Question*, cit., p. 166-167.

²¹⁴ Irène Némirovsky, *Un enfant prodige*, Paris, Gallimard Jeunesse, Folio Junior, 1992, avec une préface d'Elisabeth Gille. L'association entre les enfants et la vermine est absente de cette édition.

Les enfants naissaient dans le quartier juif comme pullule la vermine. Ils poussaient dans la rue ; ils mendiaient, se querellaient, injuriaient les passants, se roulaient demi-nus dans la boue, se nourrissaient d'épluchures, volaient, jetaient des pierres aux chiens, se battaient, emplissaient la rue d'une infernale clameur qui ne s'apaisait jamais. [...] Dès qu'ils devenaient un peu grands, ils émigraient vers le port, où ils faisaient toutes sortes de métiers bizarres ; ils aidaient les débardeurs, les portefaix, ils vendaient des pastèques volées, demandaient l'aumône et prospéraient comme les rats qui couraient sur la plage, autour des vieux bateaux.²¹⁵

Olivier Philipponnat attribue la description de Némirovsky, « trop hideuse pour avoir été mûrie »,²¹⁶ à une perception juvénile de l'auteur, qui a dû ressentir une certaine inquiétude en voyant ces enfants qui appartenaient à un monde si proche et en même temps si éloigné du sien. On retrouve toutefois des passages semblables dans d'autres textes de l'auteur.

Dans *David Golder*, le protagoniste se souvient du village de Kremenetz lors de la rencontre avec le jeune émigrant sur le bateau : « Autrefois, c'était un village misérable où grouillaient dans la boue des cochons noirs, pêle-mêle avec des enfants juifs ». ²¹⁷ Si dans *L'Enfant génial* les enfants pullulaient comme la vermine et prospéraient comme les rats, ici ils grouillent comme des cochons. Il faut cependant remarquer que dans la nouvelle la focalisation zéro laissait au narrateur la responsabilité de la description, alors que dans le roman de 1929 c'est David Golder qui jette un regard rétrospectif sur un ghetto similaire à celui dont il était originaire, un regard empreint du rejet de ses racines, mais aussi d'une nostalgie difficile à effacer.

Les Chiens et les loups s'ouvre enfin sur la description d'une ville très similaire à Kiev, dans laquelle les Juifs riches habitent les quartiers de la ville haute et les pauvres ceux de la ville basse :

La ville ukrainienne, berceau de la famille Sinner, était, aux yeux des Juifs qui l'habitaient, formée de trois régions distinctes, comme on voit sur les tableaux anciens : les réprouvés en bas, pris entre les ténèbres et les flammes de l'enfer ; les mortels, au centre de la toile, éclairés par une lumière tranquille et pâle ; en haut, le séjour des élus.²¹⁸

Cette description met l'accent sur un parallélisme entre partages géographiques et partages sociaux qui articuleront ensuite l'univers des personnages. La division interne de la ville semble presque renvoyer à la division entre Enfer, Purgatoire et Paradis et à la *Divina commedia* de

²¹⁵ Irène Némirovsky, *L'Enfant génial*, cit., p. 211-212.

²¹⁶ Olivier Philipponnat, « Introduction. Une malédiction particulière », cit., p. 29.

²¹⁷ Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., p. 542.

²¹⁸ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 515.

Dante. Par ailleurs, dans un autre passage de *Les Chiens et les Loups* la narration fait explicitement allusion à l'auteur italien : « un flot d'amère ironie se déchaîna en elle-même, contre elle-même : "Dante et Béatrice", pensa-t-elle : ce que les gens riraient, s'ils savaient !... ». ²¹⁹ Ada, juive de la ville basse, regarde du bas vers le haut la maison parisienne d'Harry, son riche cousin, suivant un dualisme spatial qui caractérise tout le roman ; elle se compare ainsi à Dante qui aspire à l'amour de Béatrice et qui va retrouver la femme aimée dans l'Eden, suite à un parcours ascensionnel.

Ce passage entre également en écho avec la description que Balzac fait d'Angoulême dans *Les Illusions perdues* :

Angoulême est une vieille ville, bâtie au sommet d'une roche en pain de sucre qui domine les prairies où se roule la Charente. [...] Vers le temps où cette histoire s'y passa, le Gouvernement essayait de pousser la ville vers le Périgord en bâtissant le long de la colline le palais de la préfecture, une école de marine, des établissements militaires, en préparant des routes. Mais le Commerce avait pris le devant ailleurs. Depuis longtemps le bourg de l'Houmeau s'était agrandi comme une couche de champignons aux pieds du rocher et sur les bords de la rivière. ²²⁰

Il s'agit toujours d'une ville qui se développe en hauteur et dans laquelle les quartiers populaires et commerciaux se situent aux pieds de la ville, près de la colline. Némirovsky se montre sensible, comme Balzac, aux dynamiques sociales qui se reflètent dans la représentation des lieux.

La description de la population du ghetto dans *Les Chiens et les Loups* semble par contre emprunter au stéréotype plutôt qu'à une connaissance directe : « un peuple d'enfants qui se roulaient dans la boue, ne parlaient que le yiddisch, portaient des chemises en guenilles et des casquettes énormes sur des cous frêles et de longues boucles noires ». ²²¹ La comparaison avec le monde animal n'est pas reprise de manière directe, mais les enfants se roulent dans la boue exactement comme les cochons mentionnés dans *David Golder*.

Par ces descriptions, Irène Némirovsky convoque des images figées certainement présentes dans les répertoires antisémites, mais qui, chez elle, offrent à voir un double visage. D'un côté elle a recours à un imaginaire bien établi dans la littérature de son époque, qui était reconnaissable pour un public habitué au folklore juif des romans des Tharaud. D'un autre côté, cependant, il ne faut pas oublier qu'elle était la fille d'un homme venant d'un ghetto similaire

²¹⁹ *Ibid.*, p. 586.

²²⁰ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Vol. V, p. 150.

²²¹ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 515.

à ceux qu'elle décrit et que son regard est tourné en arrière et vers le bas, vers un monde qu'elle venait à peine de quitter.

Ces jeux de regards entre des mondes différents à l'intérieur du même univers juif sont bien mis en scène par les personnages de *Les Chiens et les loups*, qui n'ont de cesse de réfléchir à leurs mouvements dans la ville, hors du ghetto, et par analogie, dans l'échelle sociale. C'est par exemple le cas de Tante Rhaïssa, dont la pensée est relatée par le narrateur :

Elle avait appartenu depuis son mariage à un milieu [...] qui mettait son point d'honneur à s'éloigner le plus possible de ceux que l'on appelait (avec quel mépris !) les simples Juifs, les pauvres Juifs. [...] On eût bien voulu laisser croupir les pauvres coreligionnaires dans leur crasse, leurs misères et leurs superstitions. Malheureusement on ne pouvait pas les oublier, à cause de ce désastreux logement, de cette boutique du rez-de-chaussée, de cette rue qui n'était pas le Ghetto lui-même, mais qui en était toute proche.²²²

Les déictiques (« ce logement », « cette boutique », « cette rue ») font penser à un discours indirect libre, focalisé sur Tante Rhaïssa, mais aussi à un narrateur qui partage les codes de l'univers de ses personnages (l'utilisation du « on » est en ce sens emblématique), mais pas totalement : le commentaire « avec quel mépris ! » montre bien que le narrateur a une vision en surplomb du monde juif qu'il décrit. Cela pourrait indiquer, par conséquent, la pleine conscience sociale de Némirovsky qui se plonge enfin en 1940 dans la description d'une judaïcité aux multiples facettes.

Le récit de *Les Chiens et les Loups* semble mettre à plusieurs reprises l'accent sur le point de vue à partir duquel on regarde les autres. La connotation d'un lieu comme le Ghetto de la ville basse change selon qu'on l'observe de près ou de loin. Quand Ada et Ben quittent le bas de la ville lors du pogrom et rejoignent le haut, un tel changement de focale est très évident :

Tout ici respirait le calme. Ceux qui habitaient là ignoraient sans doute ce qui se passait près du fleuve. Pas un cosaque ne fût venu troubler leur repos ; peut-être contemplaient-ils la confusion et l'horreur du Ghetto comme au théâtre, avec un petit frisson superficiel qui saisit le spectateur d'un drame, mais qui s'apaise aussitôt dans un confortable sentiment de sécurité : « À moi, cela n'arriverait jamais. » Heureux, trois fois heureux !²²³ Et pourtant, ils étaient juifs comme elle ?

²²² *Ibid.*, p. 542.

²²³ Cette exclamation rappelle celle de Vassili Savine dans la nouvelle *Espoirs* et de Dario Asfar dans *Le Maître des âmes*, qui comparent leur situation à celle des Français. Cf. Irène Némirovsky, *Espoirs*, cit., p. 1854 : « Ah, heureux Français ! soupirait-il, si calmes, si heureux ! » et Ead., *Le Maître des âmes*, cit., p. 257 : « Oui, vous tous, qui me méprisez, riches Français, heureux Français, ce que je voulais, c'était votre culture, votre morale, vos vertus, tout ce qui est plus haut que moi, différent de moi, différent de la boue où je suis né ! ».

Ada les imaginait semblables aux anges qui se penchent sur les balcons du ciel et regardent avec indifférence la pauvre terre. C'était là qu'elle voulait rester, parmi eux ! Elle ne descendrait pas.²²⁴

La comparaison avec la catharsis théâtrale laisse entrevoir le sentiment des Juifs riches face aux pauvres frappés par les pogromes, ces riches qui pensent qu'ils ne seront pas touchés alors qu'un petit frisson les parcourt. L'allusion métalittéraire permet aussi de saisir la distance entre les spectateurs et la scène qui se joue dans le ghetto, semblable à celle entre le ciel et la terre. Horreur et indifférence sont les sentiments qui caractérisent ce regard venant d'en haut, qu'Ada ne peut qu'envier.

Finalement, toute description serait caricaturale car déformée par un regard personnel et singulier : Némirovsky ne peint pas un ghetto dont la représentation serait figée par les idées reçues, mais elle en montre la perception hideuse dans le regard des Juifs qui en sont à peine issus et qui espèrent s'élever encore un peu plus. D'ailleurs, une mise en abyme suggère, dans *Les Chiens et les loups*, que la romancière est bien consciente des procédés caricaturaux et de leurs modalités d'action, car Ada finit par dessiner des « caricatures pour des journaux illustrés ».²²⁵ De plus, dans le manuscrit préparatoire du roman, nous retrouvons un autre passage qui se concentre sur le dessin, le regard et le point de vue :

Les figures de ces Juifs, réunis autour de son père, fascinaient Ada. [...] sur une page de son cahier, Ada dessinait ces profils étranges dont elle entrevoyait l'ombre sur le carreau, [...] ces longs cous, ces nez lourds qui avaient la forme d'un fruit exotique ou, au contraire, aigus comme des becs, ces chevelures laineuses, ces yeux orientaux, à la forme allongée [...] et leurs mouvements, leurs gesticulations, [...] leurs mains agiles, leurs doigts qui semblaient dessiner dans l'air la forme des mots.²²⁶

Némirovsky reprend dans ce passage manuscrit les clichés du portrait physique du Juif : c'est peut-être pour cette raison qu'elle a écarté ces lignes de la version définitive. Cependant, ce passage nous montre l'importance de la perception, car ce sont les yeux de l'enfant qui associent à des fruits exotiques les profils des invités de son père, déformés aussi par l'effet de l'ombre.

Si l'œuvre de Némirovsky abonde en portraits stéréotypés et caricaturaux des personnages juifs, elle met cependant toujours en scène l'importance du point d'observation, montrant comment les Juifs eux-mêmes se regardent et empruntent leurs codes descriptifs à un imaginaire figé et, en tant que tel, universellement partagé. La romancière est bien consciente

²²⁴ *Ibid.*, p. 556.

²²⁵ *Ibid.*, p. 660.

²²⁶ IMEC ALM 2999.3, cit.

cependant de la possible lecture antisémite de son portrait des Juifs dans *Les Chiens et les Loups* et elle tient peut-être à s'en justifier d'avance par le prière d'insérer : il n'est pas de sujet "tabou" en littérature. Pourquoi un peuple refuserait-il d'être vu tel qu'il est, avec ses qualités et ses défauts ? Je sais que certains Juifs se reconnaîtront dans mes personnages. Peut-être m'en voudront-ils ? Mais je sais que je dis la vérité ». ²²⁷ Elle utilise encore une fois l'argument du réalisme, comme elle l'avait fait pour *David Golder* : sa vision de la judéité reposerait ainsi selon elle sur l'observation de la réalité. Cependant, elle montre bien comment la réalité est toujours subjective et dépend du point d'observation. C'est parce que Némirovsky est proche de l'univers qu'elle décrit qu'elle se permet tous les jeux de perspective. D'ailleurs, toujours dans *Les Chiens et les Loups*, Harry semble incarner ce même regard désenchanté sur sa propre communauté d'appartenance : « Comme tous les Juifs, il était plus vivement, plus douloureusement scandalisé qu'un chrétien par des défauts spécifiquement juifs ». ²²⁸

Les portraits physiques des personnages eux-mêmes sont souvent le résultat d'une auto-observation, d'où l'abondance des images reflétées dans des miroirs. ²²⁹ Par exemple, au début de *David Golder*, le protagoniste observe son visage vieillissant : « Il tourna brusquement la tête vers la grande glace au-dessus de cheminée nue, regarda un moment avec malaise ses traits tirés, blêmes, marbrés de taches bleuâtres et les deux plis autour de la bouche profondément creusés dans la chair épaisse, comme les bajoues tombantes d'un vieux chien ». ²³⁰ La similitude animale revient ici dans le récit, mais dans un passage focalisé sur David Golder.

Plus tard, dans *Le Maître des âmes*, Dario se regarde dans les glaces des magasins :

Chacune d'elles lui renvoyait son image, sa figure anxieuse et sombre, ses oreilles pointues, des dents longues. Il se haïssait de ressembler à tous ces marchands de tapis, de lorgnettes, de cartes postales obscènes qui traînaient déjà depuis la place Masséna jusqu'à la promenade des Anglais. Cette vie d'aventures, d'expédients, certes, c'était le lot qui lui avait été destiné dès l'enfance, comme à eux, à cette racaille levantine, ses frères. N'était-il donc en rien différent d'eux ? Comme il leur ressemblait par les traits du visage, par l'accent, par sa maigre échine, ses yeux brillants de loup. ²³¹

Les questions de Dario Asfar rappellent celles de Christian Rabinovitch ou d'Harry Sinner qui ne veulent pas ressembler aux Juifs pauvres qu'ils rencontrent, mais qui découvrent chez eux-

²²⁷ Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 338.

²²⁸ *Ibid.*, p. 618.

²²⁹ Cf. Olivier Philipponnat, Patrick Lienhart, « Préface. La damnation du docteur Asfar », cit., p. 25, qui remarquent comment « le motif du reflet haïssable » traverse toute l'œuvre de l'écrivaine.

²³⁰ Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., p. 414.

²³¹ Ead., *Le Maître des âmes*, cit., p. 232.

là leurs propres traits. Le passage reprend beaucoup de clichés, avec encore une fois une allusion au monde animal, en particulier à la dimension sauvage du loup. Mais ce que Dario trouve haïssable est l'image que lui renvoie son propre regard, par le biais du regard social qu'il intériorise. De nombreux passages du roman montrent comment Dario se regarde par le biais du regard des autres : « Tous haïssaient, songeait-il, ce garçon mal vêtu, à l'accent étranger, ce malchanceux, ce pauvre ».²³²

Dans *Le Maître des âmes*, comme dans les autres romans de Némirovsky, les descriptions les plus caricaturales sont celles des personnages secondaires, car moins nuancés par une caractérisation psychologique individuelle. Si Dario Asfar est un levantin, le récit souligne la judéité de sa secrétaire, mademoiselle Aron, travaillant pour lui quand il devient un célèbre médecin : « une juive de Jassy, maigre, laide, aux yeux de feu ».²³³ Les « yeux de feu » sont un *topos* dans les portraits némirovskiens à peine esquissés, comme celui du père de l'héroïne du *Bal*, « un sec petit Juif aux yeux de feu », surnommé « Feuer » (feu en allemand)²³⁴, ou celui du secrétaire de Marcus, l'associé de Golder, « un petit Juif aux yeux de feu ».²³⁵ Si le portrait de mademoiselle Aron correspond à un cliché que l'auteur reprend d'un roman à l'autre comme si les mots s'étaient cristallisés,²³⁶ il sert toutefois de repoussoir pour offrir un point de vue différent sur le protagoniste. En effet, Dario Asfar, désormais enrichi, semble se souvenir des difficultés de son parcours. Ce souvenir n'est pas qu'une hantise atavique mais le pousse à s'occuper des autres, comme il l'a fait avec sa secrétaire : « Elle le regardait avec adoration ; il l'avait sauvée de la misère, elle, parmi beaucoup d'autres, pauvres émigrés, car pour ceux qui mouraient de faim dans un pays étranger il trouvait toujours de l'argent ou un secours ».²³⁷ Ce passage contribue d'une certaine façon à nuancer aussi bien le portrait d'Asfar que celui de sa secrétaire.

Même le portrait de Fischl, l'homme d'affaires hideux qui devrait épouser Joyce Golder, peut être analysé en tenant compte de la question du point de vue. C'est en effet Golder lui-même qui le regarde avec mépris :

²³² *Ibid.*, p. 222.

²³³ *Ibid.*, p. 301.

²³⁴ Irène Némirovsky, *La Bal*, dans *Œuvres complètes*, cit., tome I, p. 353-399, p. 360.

²³⁵ Ead., *David Golder*, cit., p. 415. Sur l'imaginaire qui allie dans ce roman le feu et la judéité, auxquels s'ajoutent la couleur rouge et l'or, cf. Nelly Wolf, « Le Juif roux », cit. En particulier, Golder, dont les cheveux sont désormais blancs, était roux autrefois, selon un cliché assez répandu : la couleur rouge est ainsi « comme une flamme à demi étouffée sous la cendre » cf. *David Golder*, p. 415.

²³⁶ On pourrait presque parler d'« autostéréotypie », comme le fait Stéphanie Orace dans le cas de Claude Simon, en s'interrogeant sur la dimension intratextuelle de la répétition d'une formule figée, finissant par devenir presque un trait de style, cf. Stéphanie Orace, « Éléments pour une autostéréotypie. Le cas du texte répétitif », *Poétique*, n. 125, 2001, p. 17-32.

²³⁷ Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 301.

Il le regarda avec une sorte de haine comme une caricature cruelle. Il se tenait debout sur le pas de la porte, un petit Juif gras, roux et rose, l'air comique, ignoble, un peu sinistre, avec ses yeux brillants d'intelligence derrière les fines lunettes à branches dorées, son ventre, ses petites jambes faibles, courtes et tordues, ses mains d'assassin.²³⁸

Par la comparaison « comme une caricature cruelle », la narration met l'accent sur le pouvoir déformant du regard de Golder. Susan Suleiman souligne comment Golder verrait dans Fischl, qui lui parle en yiddish avec une sorte de complicité, le Juif qu'il ne veut plus être.²³⁹ Némirovsky mettrait ainsi en scène une dynamique interne au monde Juif, mais sans emprunter pleinement les codes du discours antisémite. D'ailleurs, si le portrait est hideux, seul le cliché du « petit Juif », tellement répandu qu'il est devenu une expression linguistique figée,²⁴⁰ pourrait renvoyer à un univers d'attributions stéréotypées, alors que le reste de la description pourrait s'adapter à tout personnage caricaturé en sens négatif.²⁴¹

Le portrait le plus caricatural de Golder doit également être lu en prenant en compte le point de vue à partir duquel il est construit, puisqu'il est passé au travers du regard froid et dur de sa femme : « Elle le regardait à la dérobée, durement. Comme il avait changé... Le nez, surtout... Il n'avait jamais eu cette forme auparavant, songea-t-elle, énorme, crochu, comme celui d'un vieil usurier juif... ».²⁴² Le visage de Golder semble presque se déformer avec la maladie. Si dans cette description on pourrait attribuer la dimension caricaturale à la perspective adoptée, plus tard dans le récit c'est la voix narrative qui montre le corps vieillissant de Golder, comme s'il était possédé par un ancien atavisme :

Vêtu d'une vieille houppelande grise, le cou entouré d'un cache-nez de laine, avec un vieux chapeau noir, usé, il ressemblait étrangement à quelque fripier juif d'un village d'Ukraine. Quelquefois, en marchant, il remontait l'épaule d'un mouvement machinal et las, comme s'il hissait sur son dos un lourd ballot d'étoffes ou de ferraille.²⁴³

²³⁸ Ead., *David Golder*, cit., p. 436-437.

²³⁹ Susan Rubin Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., p. 160-162.

²⁴⁰ Cf. sur la figure du petit Juif la réflexion d'Alessandro Piperno, *Contro la memoria*, Roma, Fandango libri, 2012, p. 252 sq., qui en fait une figure majeure de la littérature de la première partie du XX^e, en particulier chez les auteurs d'origine juive : « la maggior parte dei grandi scrittori d'origine ebraica hanno, prima o dopo, ceduto alla tentazione di recuperare da un punto di vista nuovo e privilegiato il mito del piccolo ebreo » [la majorité des grands écrivains d'origine juive ont, tôt ou tard, cédé à la tentation de reprendre le mythe du petit juif d'un point de vue nouveau et privilégié], p. 253.

²⁴¹ C'est ce que remarque aussi Jeanne Galili-Lafon : « Voilà un portrait fait de petits détails qui n'ont pas grand-chose à voir avec des stéréotypes antisémites. Mais le mot Juif est écrit et autour de lui se pressent des adjectifs, "petit", "gras" et plus loin, la petitesse de nouveau, alliée à la maladie », cf. *Irène Némirovsky : le trouble d'une œuvre*, cit., p. 60.

²⁴² Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., p. 465.

²⁴³ *Ibid.*, p. 479.

Aux yeux de sa femme, Golder ressemblait à « un vieil usurier juif » : la similitude, qui relève clairement du stéréotype, ne fait que déclasser Golder, le renvoyant à ses origines, comme s'il n'était pas devenu un grand financier. Plus loin, le narrateur le compare à un « fripier juif d'un village d'Ukraine », au point que les mouvements de son corps semblent garder la mémoire des fatigues de ses ancêtres.

La mémoire du corps, cet atavisme des origines, se retrouve dans la nouvelle *Fraternité* chez Christian Rabinovitch qui, choqué par la rencontre avec son homonyme, un Juif pauvre, se dit :

par mes habitudes, mes goûts, ma vie, je suis plus éloigné de ce Juif que d'un marchand de lunettes oriental. Trois, quatre générations ont passé. Je suis un autre homme. Non seulement moralement, mais physiquement. Mon nez, ma bouche, cela n'est rien. L'âme seule importe !²⁴⁴

Cependant, la narration souligne comment c'est justement son corps, pris par un mouvement ancestral, qui le trahit :

Il ne le savait pas, mais d'un mouvement lent et étrange, enfoncé dans sa rêverie, il se balançait doucement sur la banquette, d'avant en arrière, au rythme du wagon ; son corps retrouvait ainsi, dans les moments de fatigue ou de malaise, le dandinement qui avait bercé avant lui des générations de rabbis courbés sur le Livre saint, de changeurs sur des piles de pièces d'or, de tailleurs sur leurs établis.²⁴⁵

Le corps de Christian Rabinovitch, sans qu'il s'en rende compte, oscille dans un mouvement similaire à celui de la prière. Cette idée est renforcée par la comparaison avec trois figures centrales d'un univers juif évoqué de manière un peu stéréotypée : les rabbins, les changeurs et les tailleurs.

Dans le manuscrit de la nouvelle, Némirovsky évoque le critique Pierre Lœwel et cite une réplique qu'elle reprend ensuite dans le texte définitif : « Je lui ai demandé, je crois : “Mais entre qq [quelqu'un] comme vous et D.G. [David Golder] reconnaissez-vous une ressemblance ?” Il a dit, pauvre imbécile d'homme intelligent : “Pas plus qu'entre moi et un marchand de lunettes orientales” ». ²⁴⁶ Némirovsky insiste sur l'idée que les origines comptent même quand on croit de s'en être éloigné. Selon elle, tout Juif partage un destin semblable. Cet atavisme se manifeste certes par le corps, mais le corps dénonce une inquiétude plus

²⁴⁴ Irène Némirovsky, *Fraternité*, cit., p. 1633.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ IMEC ALM 2999.13, cit. Cité partiellement aussi par Olivier Philipponnat dans la notice qui introduit la nouvelle dans les *Œuvres complètes*, cit. tome I, p. 1620-1621.

profonde : « Encore creuser cela. [...] ressemblance [...] dans ce qui est le plus infime, le plus caché, non pas les traits du visage, certains regards, certains mouvements, certaines marques indélébiles, mais dans les sentiments, les pensées, la vie mystérieuse du sang et des nerfs ». ²⁴⁷

Comme le remarque aussi Susan Suleiman, l'héritage que partagent les deux Rabinovitch, le riche et le pauvre, est ambigu : « is it biological, racial even, or is it the heritage created by shared history [...] ? ». ²⁴⁸ Le corps rappelle ainsi en permanence un lien profond aux origines.

Le portrait d'Harry à la fin de *Les Chiens et les Loups*, à sa sortie de la scène romanesque, reprend et amplifie le portrait de Christian Rabinovitch et de David Golder. Harry se voit accueilli froidement par des amis lors d'une réception, probablement suite aux rumeurs sur la faillite de la banque Sinner, dont il ne sait encore rien. Harry finit ainsi par s'interroger sur les gens qu'il fréquente : « C'étaient ses amis. Il n'avait jamais trouvé de différence entre eux et lui. Il se demandait maintenant si vraiment il ne s'était pas trompé, s'il leur était compréhensible, et comment ils le traiteraient en cas de malheur ». ²⁴⁹ Il est à nouveau question de « différence », mais il ne s'agit plus, pour le Juif assimilé, de s'interroger sur ce qui l'éloigne du Juif pauvre, mais sur l'accueil qui lui est fait au sein de la société française, par laquelle il se sent rejeté. *Les Chiens et les Loups* met en scène l'inquiétude d'Harry de manière plus clairement définie, marquant une évolution dans la caractérisation des personnages bien compréhensible, si l'on a en tête le fait que Némirovsky écrivait en 1939.

Le corps d'Harry réagit clairement à cette inquiétude et à cette sensation d'être exclu, comme le corps de David Golder et de Christian Rabinovitch, en se métamorphosant brusquement :

Dans la voiture, il se tenait très calme et très droit ; mais, peu à peu, ses bras s'abaissèrent, son front se courba, ses épaules fléchirent. Maigre, fin, frileux, serrant l'une contre l'autre ses belles mains, il se balançait doucement dans l'ombre comme l'avaient fait avant lui tant de changeurs à leurs comptoirs, tant de rabbins courbés sur leurs livres, tant d'émigrants sur le pont des bateaux ; et, comme eux, il se sentait étranger, perdu et seul. ²⁵⁰

Comme Golder, comme Rabinovitch, le corps d'Harry est saisi par un mouvement presque inconscient : c'est le balancement typique de la prière juive. Alain Finkielkraut souligne la dimension de cliché de l'image traditionnelle des « Juifs balanceurs » : « Les enfants qui regardent la télévision sauront ce qu'était jadis un Juif : quelqu'un qui se balançait en

²⁴⁷ IMEC ALM 2999.13, cit.

²⁴⁸ Susan Rubin Suleiman, « Irène Némirovsky and the "Jewish Question" in Interwar France », cit., p. 28 [Est-il biologique, racial même, ou s'agit-il de l'héritage créé par une histoire partagée ?]

²⁴⁹ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 681.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 682.

permanence ».²⁵¹ Dans le texte de Némirovsky cette image a pour fonction de synthétiser les sentiments d'Harry, lorsqu'il se sent en quelque sorte rattrapé par ses origines. Bien que la dimension stéréotypée du portrait soit fonctionnelle à la lecture en vertu de son caractère facilement reconnaissable, une ambiguïté interprétative demeure quant à la question de savoir si le Juif est condamné à l'exclusion à cause d'un atavisme ineffaçable ou à cause d'une société qui le rejette.

Le style du passage en souligne le caractère central dans le roman : le rythme ternaire concerne tant les structures syntaxiques (« ses bras s'abaissèrent, son front se courba, ses épaules fléchirent »), que les adjectifs (« Maigre, fin, frileux » et « étranger, perdu et seul »), que les substantifs (« tant de changeurs, tant de rabbins, tant d'émigrants »). L'atavisme des origines semble enfin gagner Harry, comme l'annonçaient déjà plusieurs passages du chapitre ainsi que, dans tout le roman, sa ressemblance avec son cousin pauvre, Ben. Malgré sa richesse, malgré son mariage avec une Française, il ne peut échapper à son destin de Juif errant caractérisé par l'inquiétude et l'exclusion.

Si ce passage dans *Les Chiens et les Loups* semble encore une fois valider la thèse d'une « inassimilabilité » du Juif très proche du discours antisémite,²⁵² la narration insiste plutôt sur la souffrance du personnage qui prend conscience de son éloignement du milieu auquel il croyait désormais appartenir. Si un atavisme Juif existe, il semble consister dans une inquiétude éternelle d'être rejeté et exclus :

D'instinct, il avait éprouvé déjà tous les réflexes de défense qui permettent de composer avec l'angoisse. [...] Il avait appris à supporter l'insomnie, l'inquiétude et ces brusques battements de cœur à chaque coup de téléphone imprévu, à chaque coup de sonnette. Appris ? Non ! Il l'avait toujours su.²⁵³

D'ailleurs, comme le souligne Norman David Thau, Némirovsky adopte un style « très "français", très recherché, qui multiplie [...] les rythmes ternaires » :²⁵⁴ dans la description d'Harry, paradoxalement, ce style sert à évoquer « la résurgence d'attitudes typiquement juives »,²⁵⁵ comme si, ajouterons-nous, l'auteur évoquait son inquiétude quant à ses origines mais qu'en même temps elle se voulait plus que jamais écrivaine française.

²⁵¹ Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, cit., p. 53-54.

²⁵² Cf. Ralph Schor, *L'antisémitisme en France pendant les années trente*, cit., p. 97, qui écrit : « Malhonnêtes et inassimilables, les Juifs, de l'avis de leurs adversaires, se révélaient incapables d'éprouver des sentiments patriotiques ».

²⁵³ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 680-681.

²⁵⁴ Norman David Thau, *Romans de l'impossible identité*, cit., p. 215.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 302.

En poursuivant dans cette direction, il serait possible de déceler dans la description d'Harry, dont le corps se plie et se déforme sous le poids de l'atavisme des origines, des traces du portrait de Swann vieilli lors de sa dernière apparition dans *Sodome et Gomorrhe*. Le contexte est similaire, car Swann, comme Harry, se trouve à une réception, où tout le monde semble le regarder de manière insistante. En devenant dreyfusard, Swann se rapproche de ses origines, qui, apparemment, n'avaient eu aucun poids dans sa vie passée. Il semble lui aussi subir une métamorphose physique :

Le nez de polichinelle de Swann, longtemps résorbé dans un visage agréable, semblait maintenant énorme, tuméfié, cramoisi, plutôt celui d'un vieil Hébreux que d'un curieux Valois. D'ailleurs peut-être chez lui en ces derniers jours la race faisait-elle reparaître plus accusé le type physique qui la caractérise, en même temps que le sentiment d'une solidarité morale avec les autres Juifs, solidarité que Swann semblait avoir oubliée toute sa vie, et que greffées les unes sur les autres, la maladie mortelle, l'affaire Dreyfus, la propagande antisémite, avaient réveillée.²⁵⁶

Comme dans le passage de Némirovsky, le rythme ternaire, certes moins insistant, est très présent : trois adjectifs définissent le nez, indicateur par excellence des origines juives, qui est dans le passage de Proust « énorme, tuméfié, cramoisi » ; « la maladie mortelle, l'affaire Dreyfus, la propagande antisémite » sont les éléments qui font réapparaître, même physiquement, la judéité de Swann.²⁵⁷

L'inquiétude que Némirovsky montre chez son personnage est d'autant plus justifiée qu'elle écrivait en 1939, au début de la Deuxième guerre mondiale. Harry sera sauvé par la famille de sa femme, des banquiers français à la fortune bien plus solide que celle de la Banque Sinner. Cependant, son portrait marque son destin du sceau de l'exclusion, à laquelle il se sent condamné. La narration insiste sur le point de vue d'Harry : même quand elle semble véhiculer un discours antisémite, elle montre seulement les conséquences que ce discours produit dans le vécu du personnage, hors de toute *doxa*. C'est par exemple le cas d'une autre métaphore concernant le corps du Juif qui peut sembler raciste, car elle repose sur l'animalisation, mais qui surgit dans le texte parce qu'elle a été intériorisée par le personnage :

²⁵⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, *Sodome et Gomorrhe*, Texte présenté, établi et annoté par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, partie II, chapitre I, p. 89.

²⁵⁷ Alessandro Piperno, *Contro la memoria*, cit., p. 229, commente ainsi la métamorphose de Swann : « Swann riscopre il dolore di essere ebreo : il fantasma ebraico si insinua in lui, al punto da modificargli i modi, i gesti, la voce, i caratteri e i lineamenti » [Swann redécouvre la douleur d'être juif : le fantôme juif pénètre en lui, au point de modifier ses manières, ses gestes, sa voix, son caractère, ses traits]. Henri Raczymow insiste sur ce passage comme un indicateur d'une haine de soi juive de Proust, mais il nuance ensuite ses propos : le portrait serait une revanche de l'auteur contre le mondain Haas, incarné par Swann dans *La Recherche*, cf. *Le Cygne de Proust*, cit., p. 33-34.

La tête baissée, ses mains maigres nouées autour de son genou, son long cou frêle incliné, il ressemblait à un oiseau isolé sur son perchoir parmi d'autres qui ne sont pas de sa race et qu'il contemple de loin sans oser se joindre à eux. L'image vint à son esprit malgré lui et ne le quitta plus.²⁵⁸

Harry semble se regarder de l'extérieur en empruntant le regard des autres.

Le discours antisémite est véhiculé en tant que tel dans seul un passage du roman, à travers la bouche du banquier français Delarcher. Il voit sa fille amoureuse d'Harry et voudrait faire tout ce qui est en son pouvoir pour empêcher cette union : un chapitre entier, le seizième, est consacré à ses réflexions. Il semble vouloir éviter, dans un premier temps, des propos clairement antisémites, mais il s'avoue finalement sa méfiance :

Non ! Un tel mariage n'était pas souhaitable. [...] D'ailleurs, il ne s'agissait pas seulement d'un Juif, mais d'un étranger. On n'épouse pas, on n'admet pas dans sa famille un étranger. Non, cela était un jugement trop hautain et abrupt sans doute. La vérité était qu'il faisait en esprit une discrimination entre diverses catégories d'étrangers. [...] Il n'était donc pas xénophobe, non, mais... tout ce qui venait d'Orient lui inspirait une insurmontable méfiance. Slave, Levantin, Juif, il ne savait lequel de ces termes lui répugnait davantage.²⁵⁹

Le discours indirect libre semble parfois céder la place au monologue intérieur,²⁶⁰ avec des exclamations et des hésitations qui peuvent être facilement attribuées au personnage. La narration suit ses pensées en laissant entrevoir une dimension ironique dans les retournements de cette réflexion d'un Français bien-pensant qui se veut loin de toute forme de racisme, mais qui finalement cède au cliché.

Cependant, comme le remarque Jeanne Galili-Lafon, la narration souligne certains passages du discours de Delarcher.²⁶¹ Si l'opposition entre la banque française fiable et la banque étrangère à la fortune obscure est laissée au discours du personnage, marqué par des hésitations, des exclamations et des interrogations (« Une fortune étrangère, des histoires étrangères... Ah ! mauvais, cela, mauvais ! » et « Une maison solide, familiale, sûre, comme la

²⁵⁸ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 680.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 602-603.

²⁶⁰ Si Gérard Genette s'attache à distinguer les deux modes de narration, il finit aussi par affirmer que « les différentes formes que l'on vient de distinguer en théorie ne se séparent pas de façon aussi nette dans la pratique des textes », cf. Gérard Genette, *Figures III*, cit., p. 194.

²⁶¹ Jeanne Galili-Lafon, *Irène Némirovsky : le trouble d'une œuvre*, cit. qui commente le discours de Delarcher de p. 71 à p. 74. Notamment, elle remarque comment « la voix de la narratrice (elle associe étroitement la voix narrative à l'auteur, de manière à notre avis un peu simpliste) donne un écho, redouble le discours xénophobe dont elle détache l'antisémitisme » (p. 74). Ce procédé, certes ambigu, aurait selon la critique une visée ironique.

sienne, alliée à celle de ces étrangers ? »)²⁶², c'est la voix narrative qui insiste sur la différence physique entre Delarcher et les oncles d'Harry.²⁶³ Elle commente en effet :

Cette hostilité avait peut-être à sa base une impression physique. Les oncles d'Harry étaient des hommes de petite taille, au teint huileux, aux traits aigus, aux yeux inquiets. Delarcher était un colosse, au visage fortement coloré, à la voix claironnante.²⁶⁴

L'opposition entre les Français et les Juifs est encore une fois convoquée et prolongée par les réflexions sur le rapport à la nourriture et la délicatesse d'estomac des deux Sinner, qui boivent du vin du Rhin parce qu'ils ne supportent pas les champagnes ou les bourgognes.²⁶⁵

En conclusion, Delarcher évoque l'aspect d'Harry :

Enfin, le garçon lui-même lui déplaisait. C'était cela le plus grave. Il lui déplaisait physiquement, d'abord : il était frêle, nerveux, de petite taille. Ses cheveux... On voyait, pensait Delarcher à la rude chevelure grise, on voyait que ce garçon devait chaque matin aplatis sans pitié des cheveux qui naturellement bouclaient. Ses yeux avaient un éclat liquide, fiévreux, comme s'ils brûlaient dans l'huile. Et ce teint bilieux, pâle... À son âge, un teint sans jeunesse, sans fraîcheur.²⁶⁶

Cette description semble anticiper le portrait final du personnage. Delarcher aura d'ailleurs raison quant au manque de solidité de la banque Sinner et quant aux dangers du mariage mixte auquel il consent finalement. Faudrait-il donc penser que le développement du récit valide ses thèses ? Si, d'un côté, il est indéniable qu'une logique binaire gouverne les portraits des personnages, la narration n'adopte pas un point de vue univoque et laisse beaucoup de place aux souffrances de Ada et d'Harry, condamnés malgré eux à un destin de parias.

²⁶² Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 603.

²⁶³ Chez Némirovsky les propos antisémites sont véhiculés par le discours indirect libre qui est, par sa nature, ambigu, même si selon Jonathan Weiss il « permet au lecteur d'apprécier le ridicule du discours antisémite », cf. *Irène Némirovsky*, cit., p. 187-188. Dans *Belle du Seigneur*, Albert Cohen choisit de déléguer le discours raciste aux bribes de conversations entendues par Solal et échangées par un groupe de femmes qui tricotent. Un *leitmotiv* émerge entre ces mots décousus : « C'est la faute aux Juifs », même quand il est question de la constipation de l'une de ces femmes, cf. Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, Paris, Gallimard, 1990, p. 652-657. Le discours antisémite est de cette façon montré dans sa dimension stéréotypée de lieu commun sans véritable raison d'être et se trouve, par conséquent, stigmatisé par la narration dont l'ironie est plus claire que chez Némirovsky.

²⁶⁴ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 603.

²⁶⁵ Cf. *Ibid.*, p. 604. Cette réflexion rappelle le fait que dans *Livret de famille*, au chapitre V, le narrateur et son père n'arrivent pas à goûter les alcools forts, cf. Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 71 : « Je crois qu'ils finirent par oublier l'incident. Les bourgogne lourds du dîner y étaient pour quelque chose. Ils continuaient leurs libations. Alcool de poire, cognac, mirabelle, ils goûtaient à tout. Les femmes buvaient aussi très sec [...]. Nos verres, à papa et à moi, restaient pleins, car nous n'avions pas osé refuser, quand on nous servait. Et la conversation roulait toujours sur la chasse à courre ».

²⁶⁶ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 604.

Le récit souligne par exemple les nuances qui différencient Harry, qui est innocent, de Ben, bien conscient de ses trafics. Toutefois, la perception des Français sera la même, comme le remarque Ben :

Ah ! que je me réjouis de voir nos photos côte à côte. Harry Sinner. Ben Sinner. Demain, le public qui les verra dans les journaux ne se trompera pas, lui. Il dira : « deux sales étrangers, deux sales mêtèques. Deux frères, sans doute... Regardez, les mêmes yeux faux, la même bouche avide ! Qu'ils sont laids ! Qu'ils sont bien à leur place en prison, tous les deux ! »²⁶⁷

Ben anticipe le discours social qui condamne Harry pour son aspect physique et pour sa ressemblance avec son cousin, le même discours que celui dont est porteur Delarcher. C'est en premier lieu ce discours qui donne lieu aux sentiments d'exclusion et à l'inquiétude qu'Harry ressent, des sentiments tellement ataviques qu'ils semblent avoir laissé une trace sur son corps et dans ses traits. Si les Juifs doivent escompter une peine intrinsèquement liée à leurs origines, c'est qu'elle leur a été imposée par une histoire de souffrance.

De nombreux critiques ont souligné cet aspect dans l'œuvre de Némirovsky, tel Jonathan Weiss, qui affirme que « l'éternel fond juif » dont l'auteur parle « n'est pas l'appel de la race, c'est un passé commun, une histoire partagée et surtout des siècles d'oppression ».²⁶⁸ D'ailleurs, à partir de la première apparition de Ben et Ada chez Harry, les deux enfants sont regardés avec hostilité car ils rappellent à leurs riches parents leur passé commun : « ces enfants affamés surgissaient devant les riches Juifs comme un rappel éternel, un souvenir atroce et honteux de ce qu'ils avaient été ou de ce qu'ils auraient pu être. Personne n'osait penser : "ce qu'ils pourraient redevenir un jour" ». ²⁶⁹ Nous suivons donc les propos de Susan Suleiman qui souligne comment la vision de Némirovsky était influencée par sa condition de Juive assimilée ressentant le danger de l'exclusion avec anxiété. Selon Suleiman, l'« inassimilabilité » qu'elle semble à nouveau démontrer avec la construction du personnage d'Harry, très proche de sa biographie, n'est pas déterminée par la biologie mais par l'histoire : « centuries of persecution and exclusion have had their effect, even among Jews who are now privileged ».²⁷⁰

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 670.

²⁶⁸ Jonathan Weiss, *Irène Némirovsky*, cit., p. 190.

²⁶⁹ I. Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 562.

²⁷⁰ Susan Rubin Suleiman, « Irène Némirovsky and the "Jewish Question" in Interwar France », cit., p. 31 [des siècles de persécution et d'exclusion avait eu leur effet, même parmi les Juifs qui sont maintenant privilégiés]. Dans son livre Suleiman précise ses propos en montrant mieux comment la raison qui empêche l'assimilation des Juifs est « both *internal* (the long history of Jewish persecution, the heritage of fear and anxiety that is the psychological lot of every Jew) and *external* (the refusal of the majority to fully accept the Jew) », cf. *The Némirovsky Question*, cit., p. 159, italiques dans le texte [à la fois interne (la longue histoire de la persécution contre les Juifs, l'héritage de peur et d'anxiété qui est le lot de chaque Juif) et externe (le refus de la majorité d'accepter pleinement le Juif)].

Il faut cependant souligner l'ambiguïté de cette tendance que Suleiman elle-même définit « the Jews' atavistic inability to transcend their origins (whether you call them racial or historical) ». ²⁷¹ Si cet atavisme est certes montré, surtout dans *Les Chiens et les Loups*, comme la conséquence de l'antisémitisme qui se manifeste dans le pogrom et dans le discours de Delarcher, il n'en reste pas moins que les portraits physiques des personnages semblent toujours connotés de manière un peu déterministe, comme si le corps portait lui aussi le poids des souffrances endurées par un peuple entier, sans pouvoir s'en libérer.

Dans l'après-guerre, la caricature antisémite a montré son côté le plus dangereux, les images étant d'ailleurs très adaptées « à un discours dont les ressorts étaient la simplification, la répétition et la condensation des thèmes ». ²⁷² Dans les romans qui suivent la Shoah, le fait même d'évoquer des portraits stéréotypés des Juifs ne peut que renvoyer à l'extermination qui s'est servie de ces images comme propagande, comme dans l'exposition déjà évoquée au Palais de Berlitz. En même temps, la caricature antisémite est devenue une image archétypale, un condensé de significations permettant de faire allusion à tout un univers de persécution. C'est ainsi qu'elle est perçue par les générations d'après.

Modiano, dans *La Place de l'étoile*, à travers le personnage de Schlemilovitch et de son père, dessine la caricature du Juif vu par les antisémites en grossissant toutes les attributions stéréotypées. Le risque est celui d'alimenter l'image antisémite au lieu de la dénoncer. En effet, quand Modiano écrivait *La Place de l'étoile*, il était hanté par la judéité trouble de son père, si imbriquée avec l'imaginaire des bourreaux qu'aucun autre aspect ne s'en détachait. L'être juif du père se réduit à un monstre, revêtant toutes les masques que lui prêtent les autres.

Dans *Dora Bruder*, la judéité-monstre du père est reconfigurée du fait que Modiano le considère avec plus d'empathie et reconstruit aussi les mécanismes qui l'avaient conduit à l'écriture de son premier roman :

J'avais commencé un livre – mon premier livre – où je prenais à mon compte le malaise qu'il avait éprouvé pendant l'occupation. J'avais découvert dans sa bibliothèque, quelques années auparavant, certains ouvrages d'auteurs antisémites parus dans les années quarante qu'il avait

²⁷¹ Susan Rubin Suleiman, « Irène Némirovsky and the "Jewish Question" in Interwar France », cit., p. 31. [l'impossibilité atavique des Juifs de transcender leurs origines (qu'elles soient désignées comme raciales ou historiques)]. Dans son livre Suleiman s'attarde un peu plus sur la question d'un « sang Juif » : « It's true that Némirovsky thought of Jewishness in terms of heredity, which she saw as both historical and biological : Jewish history, like Jewish blood, she often suggests, cannot be escaped », cf. *The Némirovsky Question*, cit., p. 165 [Il est vrai que Némirovsky pensait la judéité en termes d'héritage, qu'elle voyait comme à la fois historique et biologique : on ne peut échapper, suggère-t-elle à de nombreuses reprises, à l'histoire juive ni au sang juif]. Cependant, Suleiman exclut très vite la question d'un atavisme juif de ses réflexions, en centrant son analyse sur les raisons historiques de l'exclusion des Juifs dans l'œuvre de Némirovsky

²⁷² Marie-Anne Matard-Bonucci (dir.), *Antisémythes. L'image des Juifs entre culture et politique (1848-1939)*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2005, p. 33.

achetés à l'époque, sans doute pour essayer de comprendre ce que ces gens-là lui reprochaient. Et j'imagine combien il avait été surpris par la description de ce monstre imaginaire, fantasmatique, dont l'ombre menaçante courait sur les murs, avec son nez crochu et ses mains de rapace, cette créature pourrie par tous les vices, responsable de tous les maux et coupable de tous les crimes. Moi, je voulais dans mon premier livre répondre à tous ces gens dont les insultes m'avaient blessé à cause de mon père.²⁷³

En réalité, nous l'avons vu, *La Place de l'étoile* n'est qu'une réponse partielle aux antisémites, surtout à ces auteurs que Modiano a lus et aimés et qu'il parodie tout en les pastichant. Cette réponse se veut aussi un hommage, et une façon de rivaliser sur le terrain littéraire. Ce n'est qu'avec *Dora Bruder* que l'auteur s'autorise réellement à « prendre à son compte » le malaise du père et sa judéité. Ce n'est pas un hasard en effet si, dans ce long passage, il s'autorise à « imaginer » la réaction du père face aux images antisémites : il peut le faire car c'est aussi sa réaction. Ce monstre au nez crochu le hante car c'est pendant longtemps la seule image qu'il connaissait du Juif. En écrivant l'histoire de Dora, il abandonne cet imaginaire caricatural.

Cependant, si la judéité n'est plus un monstre ou un fantôme, elle demeure une catégorie étrangère assignée de l'extérieur. Modiano utilise les pronoms « on » et « vous » pour se rapprocher de Dora et de son père, pour dire leur étonnement et son propre étonnement face à la persécution, au nom d'une identité qui leur fait défaut à tous : « On vous classe dans des catégories bizarres dont vous n'avez jamais entendu parler et qui ne correspondent pas à ce que vous êtes réellement. On vous convoque. On vous interne. Vous aimeriez bien comprendre pourquoi ». ²⁷⁴ C'est par cette procédure empathique que l'auteur devient enfin l'héritier de ce père trouble et qu'il assume la charge d'une judéité qui le définit malgré tout. L'écriture de la judéité devient ainsi plus apaisée dans *Dora Bruder*, sans pour autant être plus positive : il ne s'agit pas d'une identité pleine, mais d'une identité presque vide, appropriée en tant que telle.

Chez Perec, de façon similaire, le recours au stéréotype sert à donner un contenu à la judéité de la mère et, par conséquent, à celle de l'auteur. Si la mort de la mère dans les camps constitue l'impensable par excellence, d'autant plus que le temps a presque effacé les souvenirs que Perec en gardait, le stéréotype sert à lui donner des contours. Dans un premier temps, c'est de manière étonnante l'humour noir que Perec convoque. Il répond en effet aux lettres d'un ami ayant connu une rescapée des camps : « J'aime pas les ex-déportées – Primo c'est youtre, ensuite c'est tatouée – Si on y ajoute quelques petites expériences, vivisectionnistes et

²⁷³ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, cit., p. 70-71.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 37-38.

stérilisatrices – beuah, beuah, je doute que tu apprécies ». ²⁷⁵ Ensuite, cependant, il s’informe au sujet de sa mère : « Demande-lui donc si elle a connu Cyrla Sczulewicz, femme Perec ». ²⁷⁶ Mais ce n’est que pour s’en détacher encore une fois : « Ça ne concerne que nos parents – Ça l’a concernée, elle. [...] ». ²⁷⁷ La distanciation se fait par une ironie presque saugrenue : « Remarque que je m’en fous, et que pour ma part, il me serait très agréable d’apprendre que tu as baisé ton numéro de matricule (à propos, fais bien attention à tes pyjamas – choisis-les unis – les rayures sont très mal portées ces jours-ci) ». ²⁷⁸ Ces lettres datent de 1958 et déjà en 1963 Perec écrira sur l’expérience concentrationnaire de Robert Antelme dans un ton bien différent. ²⁷⁹ Cependant, l’horreur pour le corps concentrationnaire et les moqueries lui servent dans les échanges avec Lederer pour remplir le vide de l’absence de la mère, faute de pouvoir l’accepter.

Dans *W ou le souvenir d’enfance*, ce n’est plus le corps concentrationnaire de la mère qui est évoqué, mais sa présence physique d’avant, quand elle était enfant. Pour en parler, Perec a donc recours aux photos, aux récits entendus sur son compte ou à l’imagination. C’est ainsi qu’il avait façonné une image de sa mère assez stéréotypée, dans les quelques lignes écrites sur elle « plus de quinze ans » avant l’écriture de *W* : ²⁸⁰

Il me semble voir, lorsque je pense à elle, une rue tortueuse du ghetto, avec une lumière blafarde, de la neige peut-être, des échoppes misérables et mal éclairées, devant lesquelles stagnent d’interminables queues. Et ma mère là-dedans, petite chose de rien du tout, haute comme trois pommes, enveloppée quatre fois dans un châle tricoté, trainant derrière elle un cabas tout noir qui fait deux fois son poids. ²⁸¹

L’hypotypose par laquelle Perec figure sa mère enfant emprunte tous ses traits à une image figée du ghetto semblable à celles évoquées par Némirovsky, ainsi qu’au *topos* de la petite juive misérable. Cependant, ce portrait dont Perec se demande dans une note la source littéraire, témoigne du rôle positif du stéréotype, qui remplit un vide de manière moins tourmentée que dans les lettres à Lederer. Perec écrit : « L’image que j’ai d’elle, arbitraire et schématique, me convient ; elle lui ressemble, elle la définit, pour moi, presque parfaitement ». ²⁸² Si, ensuite, *W*

²⁷⁵ « Cher, très cher, admirable et charmant ami... ». *Correspondance Georges Perec-Jacques Lederer (1956-1961)*, Paris, Flammarion, 1997 (Lettre 86, 12 mai 1958), p. 247.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 248.

²⁷⁹ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », cit.

²⁸⁰ Georges Perec, *W ou le souvenir d’enfance*, cit., p.45-46.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 50.

²⁸² *Ibid.*, p. 51.

est le récit qui fait enfin la place au vide laissé par la mère, Perec reconnaît ici l'importance de la stéréotypie qui permet de combler les trous d'un récit impossible à dire avant de pouvoir enfin l'accepter en tant que tel, dans son statut paradoxal :

Je dispose d'autres renseignements concernant mes parents ; je sais qu'ils ne me seront d'aucun secours pour dire ce que je voudrais en dire.

Quinze ans après la rédaction de ces deux textes, il me semble que je ne pourrais que les répéter [...] 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 [...].²⁸³

Le corps stéréotypé laisse la place au silence, à un héritage absent, et Perec fait ainsi face au vide en tant que dimension constitutive de sa judéité.

Marc Weitzmann reprend d'une certaine façon les réflexions de Doubrovsky, en faisant de son cousin un personnage caricatural de *Chaos*. Il dresse son portrait en grossissant les traits qui émergent dans la construction auto-fictive doubrovskienne, comme par exemple la centralité du sexe qui fait l'objet de beaucoup de réflexions dans les romans de Doubrovsky. Ces réflexions sont liées par exemple au rapport avec la mère et à la circoncision. Dans *Chaos*, la hantise de Doubrovsky autour de la circoncision se réduit à une conversation sur l'érection lors de l'enterrement du père du narrateur, une bribe de discours qui surgit de manière inattendue : « - On te met une seringue dans la bite, disait Doubrovsky un peu plus loin. On ne peut vraiment pas le dire autrement, tu comprends, ça a l'air aberrant comme traitement, mais ça permet encore de bander quelque temps, si tu vois ce que je veux dire ». ²⁸⁴ Cependant, Weitzmann pastiche Doubrovsky en prêtant à son narrateur des interrogations concernant sa sexualité débridée avec son amante qui coïncident avec le début de ses réflexions sur sa judéité troublée, suite à la découverte des pamphlets du frère. La caricature et le recours au grotesque seraient une façon de remettre en question l'identité juive et familiale, mais n'ont pas de connotations antisémites, même si Weitzmann prolonge les propos de Doubrovsky quant à son corps juif et à sa perception par le biais du regard des autres.

Un autre personnage caricatural peuple les fictions de Weitzmann : c'est Max Chapkin, dans *Une place dans le monde*. Son portrait est celui d'un faussaire qui multiplie les histoires et même les légendes sur son compte, jusqu'à dresser sa propre image caricaturale. Cependant, tout se passe, dans les romans de Weitzmann, comme s'il ne fallait se fier à aucune perspective. Le narrateur rédige un livre sur Chapkin, le lui envoie et reçoit en réponse une lettre où celui-

²⁸³ *Ibid.*, p. 62-63.

²⁸⁴ Marc Weitzmann, *Chaos*, cit., p. 97.

ci dénonce le côté antisémite de son propre portrait : « mon goût douteux pour l'argent, mon sens des réseaux [...] Nous ne sommes pas très loin du Protocole, n'est-ce pas ? Pouvez-vous me dire ce qui différencie ce charmant tableau d'une classique attaque antisémite ? ». ²⁸⁵

De plus, Chapkin remarque la subtilité du texte écrit par le narrateur, qui ne ressemble pas à un texte à thèse car il délègue son point de vue aux personnages avec lesquels il entre en relation :

Bien sûr vous êtes assez malin pour vous couvrir en mettant tout ça d'abord dans la bouche de votre père, qui n'est plus là pour répondre, le pauvre, et puis dans celle de ma fille. Avec la même technique, vous réservez vos pires critiques sur Israël à la tirade d'un extrémiste politique tel que Jean-Jacques Cohen. ²⁸⁶

Il s'agit de la même technique que Weitzmann avait adoptée dans *Livre de guerre*, où il collecte des points de vue différents sans prendre clairement position. Ce qui semble intéresser l'auteur est la réversibilité de tout discours apparemment établi. La figure de Chapkin et son histoire, qu'elle soit vraie ou fausse, fascine quand-même.

Le procédé de la caricature intervient aussi comme une macrostructure dans la réflexion de Weitzmann dont les narrateurs, souvent écrivains, reviennent plusieurs fois sur leur récit avec des commentaires métanarratifs. Notamment, dans *Une Place dans le monde*, la voix narrative s'interroge sur Israël en se disant : « je me demande [...] si ce n'est pas pour cela que les gens émigrent là-bas. Tout y est-il comme ailleurs, mais, tout comme dans un livre, juste plus dessiné ? Plus accusé ? Exagéré ? ». ²⁸⁷ Les dynamiques israéliennes sont ainsi vues comme une gigantesque caricature, résultat de procédés grossissants propres à la littérature. D'ailleurs, il est toujours question de narration en ce qui concerne le conflit israélo-palestinien qui pourrait se résumer, comme l'affirme Weitzmann, à une « concurrence narrative » ²⁸⁸ entre les deux camps opposés : aucune vérité n'existerait sur le conflit, mais seulement deux fictions qui, tout en s'opposant, demandent à subsister simultanément.

Weitzmann semble ainsi, comme toujours dans ses romans, ne pas vouloir tenir un discours clairement défini au niveau axiologique, mais plutôt interroger et remettre en question tout ce qui tourne autour d'une judéité durablement problématique. Ce n'est pas un hasard si tout le récit de *Chaos* se construit lui aussi sur un jeu de points de vue, qui fait du frère du

²⁸⁵ Marc Weitzmann, *Une place dans le monde*, cit., p. 457.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Marc Weitzmann, *Une place dans le monde*, cit., p. 428.

²⁸⁸ Cf. Marc Weitzmann, *Livre de guerre*, cit., p. 83 : « que la vérité ne corresponde tout à fait à aucune de ces versions n'est évidemment pas le problème – nous sommes là dans le récit, l'indispensable fiction fondatrice ».

narrateur son miroir renversé, l'autre visage de sa judéité : « Qui est-il, en fin de compte, mon frère, sinon le miroir de tout ce que j'aurais pu être ? ». ²⁸⁹ Si Weitzmann est fasciné par le rapport entre vérité et fiction dans les récits concernant le génocide, comme le montre son intérêt pour l'affaire Wilkomirski à laquelle il consacre une chronique littéraire, les narrateurs de ses romans ne semblent jamais pouvoir tirer de conclusions sur le bien-fondé de leurs suspects, car ils sont toujours profondément impliqués dans les faits mêmes qu'ils prétendent éclaircir.

Némirovsky, Modiano et Weitzmann empruntent souvent dans leurs récits des procédés caricaturaux dans les portraits des personnages juifs, dont le sens et la fonction changent au gré des époques et des esthétiques. On pourrait souligner d'un côté, comme nous l'avons déjà remarqué, le fait que le stéréotype permet de simplifier la lecture et de faire allusion à un univers de significations connu du lecteur. D'un autre côté, il faut penser à la caricature comme à une description grossissant les traits des personnages souvent regardés de près par des narrateurs qui semblent bien connaître les mécanismes internes au monde juif. Puis, dans l'après-guerre, le stéréotype peut remplir le vide d'une identité qui peine à se trouver hors des attributions antisémites. Enfin, la judéité contemporaine, dans toutes ses contradictions, ne peut se dire que dans un jeu de points de vue différents, de portraits qui se renversent et dont la charge caricaturale est une tentative de les saisir, ne serait-ce que pour un court instant.

²⁸⁹ Marc Weitzmann, *Chaos*, cit., p. 210.

Chapitre 9. Postures ambiguës : investissement du champ littéraire et réélaboration du discours social

1. L'intellectuel juif et le rapport avec la littérature

Dans l'imaginaire collectif, la figure du Juif a toujours été liée aux activités spéculatives plutôt que pratiques. Il ne s'agit pas d'étudier la figure de l'intellectuel au sens strict, née avec l'Affaire Dreyfus,¹ mais plus généralement l'image du *Luftmensch* : l'homme de l'air, sans racines, qui vit avec peu et consacre son temps à la réflexion, à l'écriture, souvent à la prière. Cette figure qui appartient à l'univers juif traditionnel a inspiré la conclusion tragique du roman *Le Dernier des Justes* d'André Schwarz-Bart, avec Ernie Lévy qui meurt dans le four crématoire : « Il en fut ainsi de millions, qui passèrent de l'état de *Luftmensch* à celui de *Luft*. Je ne traduirai pas ». ²

De nombreuses critiques furent adressées à ce livre controversé, notamment celle d'avoir véhiculé l'idée de la passivité du peuple juif mené aux fours crématoires comme un troupeau de moutons à l'abattoir. C'est contre cette idée qu'Alain Finkielkraut se révolte : « Légende tenace que celle de la passivité juive, mythe abject et pire que l'oubli : il traite, en effet, les victimes du génocide en *collaborateurs* de leur destruction ». ³ Malgré les multiples dérives de l'imaginaire qui associe le Juif à la réflexion intellectuelle, pour Albert Memmi il n'en reste pas moins que le lien avec le livre, garant d'une culture et d'une tradition, et conséquence de l'errance, est constitutif de l'être juif : « Les Juifs étant dispersés, nomadisés, leurs références sont, en très grande partie, culturelles et non géographiques. Le "Juif errant", pour reprendre une image traditionnelle, n'a pas seulement un baluchon sur le dos, il a une Bible sous l'aisselle ». ⁴

Chez Némirovsky, Modiano et Weitzmann, la propension du Juif pour l'activité intellectuelle est très rarement traitée de manière figée et stéréotypée. Dans leurs romans, le rapport au livre, à l'art et surtout à la littérature ne va, en effet, pas de soi. Il s'agit pour ces auteurs, à travers leurs œuvres mêmes, de définir leur posture d'écrivains, d'interroger le rôle

¹ Sur la figure de l'intellectuel juif cf. Nurit Levy, *L'intellectuel juif entre histoire et fiction. S. Doubrovsky, Ph. Roth, A.B. Yehoshua*, Paris, Classiques Garnier, 2015. Pour un propos plus général sur la figure de l'intellectuel et sur sa naissance lors de l'Affaire Dreyfus cf. Pascal Ory, Jean-François Sirinelli, *Les Intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Armand Colin, 1986 ; Agnese Silvestri, *Il Caso Dreyfus e la nascita dell'intellettuale moderno*, Milano, Franco Angeli, 2012.

² André Schwarz-Bart, *Le Dernier des Justes*, cit., p. 424.

³ Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, cit., p. 56.

⁴ Albert Memmi, *La terre intérieure. Entretien avec Victor Malka*, Paris, Gallimard, 1976, p.181.

de la judéité dans leur écriture et de questionner l'existence d'une littérature juive dont ils sont censés intégrer les rangs.

Il arrive cependant que le cliché du Juif intellectuel émerge occasionnellement, comme dans *La Place de l'étoile*, au moment de l'épisode de Bordeaux où le protagoniste se retrouve face au proviseur du lycée qui paraît douter du fait que le fils d'un métèque veuille s'inscrire en Lettres supérieures : « J'eus envie de répondre [...] que, malheureusement, j'étais juif. Par conséquent : toujours premier en classe ». ⁵ Le stéréotype sert ainsi de réplique à un autre préjugé. Le Juif premier en classe trouve son antécédent par exemple dans le personnage de Silbermann, dans le roman éponyme de Lacretelle : « Un mot qu'il semblait adorer revenait souvent dans sa conversation : "l'intelligence". Et il le prononçait avec un sentiment si impétueux qu'on voyait apparaître à ses lèvres une petite bulle d'écume ». ⁶

Dans *Les Chiens et les Loups*, les enfants juifs pauvres ont tous des caractères bien définis : Ben a une intelligence vivace qui l'aidera à se tirer d'affaire en toute circonstance ; Lilla, sa sœur, est très naïve et enfantine ; Ada, par contre, est très brillante. Tante Rahïssa s'interroge ainsi sur ses enfants et sur sa nièce : « Pourquoi, demandait celle-ci aigrement, un enfant juif doit-il être toujours trop bête ou trop intelligent ? [...] Pourquoi ne peuvent-ils pas être comme tout le monde ? » ⁷ Tante Rahïssa reprend le stéréotype de l'intelligence juive, que Ben et Ada incarnent en effet tous les deux de manière différente : si Ben l'utilise dans les affaires, Ada le fait dans la peinture. Pour cela, elle est très proche de Némirovsky qui, à travers ce personnage, montre toute la complexité d'être une artiste d'origine juive en questionnant plutôt qu'en intériorisant toute forme de stéréotype.

Bien avant la création du personnage d'Ada, Némirovsky avait choisi de faire de l'un de ses personnages un artiste, plus précisément un chanteur et un poète : il s'agit d'Ismaël Baruch, protagoniste de l'une de premières œuvres de Némirovsky, *L'Enfant génial*, publiée en 1927, mais conçue dès 1923, comme l'affirme Némirovsky dans l'entretien avec Lefèvre. ⁸ La longue nouvelle ou le court roman avait donc été élaboré quand Némirovsky avait vingt ans et étudiait la littérature russe à la Sorbonne : l'influence des atmosphères et des représentations du monde juif oriental (en particulier, des *Contes d'Odessa* de Babel) est assez évidente. ⁹ À dix ans, Ismaël Baruch, fils cadet d'une famille pauvre du ghetto d'une ville portuaire, se découvre un talent pour la poésie et le chant populaire. Il se fait ainsi remarquer par le poète Romain Nord et par son amante, la « Princesse », qui décide de le garder avec elle. Cependant, Ismaël,

⁵ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 67.

⁶ Jacques de Lacretelle, *Silbermann*, cit., p. 36-37.

⁷ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 49.

⁸ Cf. Frédéric Lefèvre, « Une révélation. Une heure avec Irène Némirovsky », cit., p. 11.

⁹ Susan Suleiman cite notamment la nouvelle *L'Éveil*, cf. *The Némirovsky Question*, cit., p. 169.

après une longue maladie et une fois devenu adolescent, perd son talent ; il est contraint de revenir dans le ghetto où il finit par se suicider.

Si le récit de *L'Enfant génial* peut être lu, à un premier niveau interprétatif, comme une allégorie du passage de l'enfance à l'adolescence, il recèle aussi des significations plus complexes. Cette complexité exégétique est signalée par les considérations opposées faites par les biographes de Némirovsky sur l'éloignement de l'enfant du ghetto. Pour Philipponnat, Ismaël a perdu son talent parce qu'il s'est éloigné de son monde qui était à l'origine de son inspiration : « c'est parce qu'on l'a arraché au quartier juif pour le gorger de livres que le petit poète Ismaël a perdu l'énergie créatrice ».¹⁰ Pour Jonathan Weiss, ce sont au contraire les origines de l'enfant qui empêchent la création poétique, alors que l'aristocratie russe l'encourage : « l'aristocratie [...] parraine sa poésie, tandis que les parents du poète et la communauté à laquelle il appartient l'empêchent de composer [...]. Ismaël, revenu dans son milieu natal, ne trouve plus les forces nécessaires à l'inspiration ».¹¹ La judéité d'Ismaël semble donc au cœur de la problématique du livre : l'identité juive, si l'on considère les opinions des deux critiques, semble constituer en même temps un don et un obstacle, dans un jeu d'attraction et d'éloignement. Le poète juif tire son inspiration du monde de son enfance, mais, pour se réaliser, il doit s'éloigner de sa source d'inspiration même : il ne peut pas rester et il ne peut pas revenir, se trouvant ainsi dans un entre-deux perpétuel.

Irène Némirovsky semble donc mettre en scène dans le récit de *L'Enfant génial*, ses inquiétudes d'artiste juive. Dans cette œuvre, elle démontre de connaître très bien l'univers juif oriental, avec ses traditions. En effet, les coutumes juives, comme les *peiss* portées par le père d'Ismaël, la perruque sur le crâne rasé de la mère, et l'interdit de mettre des fleurs sur les tombes, sont soulignées par la voix narratives avec des formules figées : « comme il sied », « selon la loi », « selon le rite ».¹² Certes, ces images à peine esquissées pourraient faire penser également au folklore évoqué par des écrivains comme les frères Tharaud, qui exploitent le « filon juif » à la mode dans les années 1920. Cependant, après la parution de *David Golder*, Némirovsky reniera *L'Enfant génial* : « Ne m'en parlez pas. Je viens d'y jeter un coup d'œil et j'ai refermé le livre bien vite : je le trouve si mauvais ! ».¹³ Il ne s'agit pas seulement de renier une œuvre de jeunesse, mais aussi de refuser la posture d'experte du judaïsme oriental, même s'il était à la mode. Sans jamais cesser de mettre en scène des personnages juifs, Némirovsky ne se rapprochera par la suite plus aussi directement du monde traditionnel représenté dans

¹⁰ Olivier Philipponnat, « Introduction. Une malédiction particulière », cit., p. 32.

¹¹ Jonathan Weiss, *Irène Némirovsky*, cit., p. 22.

¹² Irène Némirovsky, *L'Enfant génial*, cit., p. 211 et 248.

¹³ Frédéric Lefèvre, « Une révélation. Une heure avec Irène Némirovsky », cit., p. 10.

L'Enfant génial, comme si elle essayait de devenir une écrivaine française connaissant certainement de près les Juifs, mais évitant toute dimension folklorique.¹⁴

Toutefois, l'histoire d'Ismaël anticipe le conflit intérieur qui sera celui de tous les personnages juifs de Némirovsky et qui sera aussi toujours celui de l'auteur : comment trouver sa place entre fidélité aux origines et désir d'assimilation ? Et quelle serait cette place, si l'assimilation aussi bien que le retour aux origines se révélait impossible, ? Ne pouvant pas résoudre cette énigme, Ismaël se donne la mort. Irène Némirovsky fait au contraire de cette complexité même la source puissante de sa créativité littéraire : avec son identité hybride d'écrivaine judéo-russe et française, elle essaie de concilier des instances opposées dans la définition de sa posture d'auteur, tout en continuant à mettre en scène, à travers ses personnages, un conflit identitaire toujours renouvelé.

Ensuite, Némirovsky ne choisira de représenter un personnage d'artiste juif qu'en 1939, avec Ada Sinner, dans *Les Chiens et les Loups*.¹⁵ Ce personnage semble très proche de l'auteur pour plusieurs raisons. Certes, elle est peintre et non écrivain, et ses origines sont plus humbles que celles de l'auteur. Cependant, Ada est initiée à la lecture par son grand-père, qui a voyagé en Russie et en Europe et qui a rapporté de ses pérégrinations une valise pleine de livres. Ce grand-père entreprend lui-même une œuvre qui demeurera inachevée : « il écrivait un ouvrage dont jamais Ada ne devait voir la fin et dont elle connaissait seulement le titre incompréhensible pour elle : “Caractère et Réhabilitation de Shylock” ». ¹⁶ Cette allusion au personnage shakespearien controversé sur lequel le grand-père d'Ada se penche pourrait renvoyer à son tour au projet abandonné par Némirovsky d'écrire *Le Juif*, dont, cependant, *Les Chiens et les Loups* est une partielle réalisation. De plus, l'idée de décrire le caractère de Shylock tout en le réhabilitant pourrait être une allusion métanarrative au choix de Némirovsky de s'approprier des figures stéréotypées tout en désactivant le discours antisémite.

Âgée de huit ans, Ada fait ses premières découvertes littéraires :

Les livres du grand-père étaient des ouvrages russes et des traductions de classiques anglais, allemands et français. Tout un univers inconnu s'ouvrait devant Ada, et les couleurs en étaient si

¹⁴ Sur *L'Enfant génial*, nous nous permettons de renvoyer à notre article : Elena Quaglia, « *L'Enfant génial* di Irène Némirovsky: il problema delle origini tra appartenenza, allontanamento e impossibile ritorno », dans *Enfances francophones*, Actes de la septième Journée de la Francophonie de l'Université de Vérone, 19 mars 2013, sous la direction de Sara Arena, Laura Colombo, Paola Perazzolo et Elena Quaglia, *Publif@rum*, n. 22, http://publiforum.farum.it/ezone_articles.php?id=302. Dans cet article nous analysons aussi les modèles bibliques et folkloriques sur lesquels est façonné le récit de *L'Enfant génial*, entre conte, fable et parabole.

¹⁵ Susan Suleiman voit dans la protagoniste de *Le Vin de solitude* une autre figure d'artiste et notamment de future écrivaine, dont les débuts seraient inscrits dans une scène centrale du roman, celle du devoir d'allemand où l'héroïne dénonce la liaison entre sa mère et Max, cf. *The Némirovsky Question*, cit., p. 173-185.

¹⁶ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 524-525.

éclatantes que le monde réel pâlisait, disparaissait. Boris Godounof, le Démon, Athalie, le Roi Lear prononçaient des paroles lourdes de sens.¹⁷

Dans ce passage, non seulement nous retrouvons certains des auteurs favoris de Némirovsky elle-même (respectivement Pouchkine, Dostoïevski, Racine et Shakespeare), mais la narration souligne aussi la puissance des couleurs que les livres font surgir dans l'imagination de l'héroïne : la peinture et l'écriture, c'est-à-dire le futur art d'Ada et celui d'Irène, sont ainsi rapprochés.

Une autre superposition entre ces deux arts se produit quand Harry et sa femme française, Laurence, font une visite avec des amis dans l'appartement/atelier d'Ada pour admirer ses tableaux, et une femme s'exclame : « Vous ne trouvez pas qu'elle a quelque chose de dostoïevskien ? »¹⁸ Comme l'affirme Stéphane Chaudier, qui a analysé dans un article les rapports entre Némirovsky et Dostoïevski, « ce mot de “dostoïevskien” ne serait qu'une étiquette commode, un stéréotype pour qualifier, sans l'approfondir, l'impression que font les tableaux d'Ada. Par cette mise en abyme ironique et salutaire, la romancière semble inviter le lecteur intelligent à se désolidariser de la voix anonyme qu'elle met en scène »¹⁹. L'auteur semble ainsi stigmatiser la posture des français qui n'arrivent pas à admirer l'art d'un étranger sans lui attribuer un caractère stéréotypé qui le circonscrit dans un univers reconnaissable, comme beaucoup de critiques l'ont fait pour l'œuvre de Némirovsky.²⁰

Le même adjectif de « dostoïevskien » était déjà présent dans la nouvelle *Espoirs*, publiée en 1938, dont la protagoniste était une modiste d'origine russe possédant une petite boutique de chapeaux très fréquentée par les femmes françaises.²¹ Pourquoi tant de femmes remplissent ce « misérable rez-de-chaussée » ?²² Sophie, la modiste, a une théorie que Némirovsky synthétise ainsi dans le manuscrit préparatoire : « charme slave ».²³ Les clientes

¹⁷ *Ibid.*, p. 544-545.

¹⁸ *Ibid.*, p. 621.

¹⁹ Stéphane Chaudier, « “Une humanité fantastique” : Némirovsky et Dostoïevski », cit., p. 68.

²⁰ Cf. par exemple le commentaire de Jean-Pierre Maxence sur Gringoire en 1936, cité par Olivier Philipponnat, « *Espoirs*. Notice introductive », dans Irène Némirovsky, *Œuvres complètes*, cit., Tome I, p. 1824-1826 : p. 1826, qui parle par rapport à l'écrivaine, des « qualités de sa race, quelque chose de vraiment russe, de dostoïevskien ».

²¹ Sur cette nouvelle et plus généralement sur les rapports entre littérature et couture, habitus social et stéréotypes, nous nous permettons de renvoyer à notre article dont quelques concepts sont ici repris : Elena Quaglia, « Tra abito e *habitus* : i vestiti nell'universo ebraico di Irène Némirovsky », dans « *La grâce de montrer son âme dans le vêtement* ». *Scrivere di tessuti, abiti, accessori*, Studi in Onore di Liana Nissim, Tomo III, Dal Novecento alla Contemporaneità, a cura di Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi, Milano, Ledizioni, 2015, p. 455-465, disponible en ligne sur le site de l'éditeur. L'adjectif « dostoïevskien » se trouve aussi encore avant attribué à la mentalité étrangère éloignée en tant que telle par le locuteur, dans la nouvelle *Ida*, parue en 1934 cf. Irène Némirovsky, *Ida*, dans *Œuvres complètes*, cit., tome I, p. 1101-1134, p. 1117.

²² Irène Némirovsky, *Espoirs*, cit., p. 1845.

²³ IMEC ALM 2999.14, cit.

de l'atelier ne cherchent pas en effet seulement un chapeau, « il leur faut par-dessus le marché un aperçu de l'âme russe ».²⁴ « Âme russe », « charme slave » : il s'agit d'expressions très utilisées même dans le contexte littéraire de l'entre-deux guerres, époque à laquelle on assiste à une véritable « mode russe », à une fascination pour les thèmes et les atmosphères de la littérature russe suite aussi à l'arrivée massive d'émigrés après la Révolution de 1917. Comme l'a remarqué Angela Kershaw, Némirovsky adopte dans *Espoirs* un « dual discourse on the mode russe » :²⁵ les stéréotypes présents dans ce type de littérature, souvent créés spécialement pour le public français, sont à la fois repris et distancés grâce à la perspective narrative adoptée. Ce n'est donc qu'à travers le regard de Sophie que le lecteur peut imaginer les lieux communs auxquels ses clientes françaises font allusion : « Le soir, quand elles recevront à dîner Mme Duranton et le député Chose, elles pourront parler de la mentalité étrangère, de l'âme slave et de la mystique de l'Orient ». Et enfin, les clientes chuchotent entre elles : « Vous ne trouvez pas que cette petite femme a quelque chose de dostoïevskien ? ».²⁶

Cette phrase permet de superposer au discours de Sophie sur son succès un discours métalittéraire tel que celui qui émerge dans *Les Chiens et les Loups*. Dans *Espoirs*, le stéréotype semble avoir une fonction positive, car il encourage l'achat des chapeaux : on pourrait dire la même chose des romans de Némirovsky, vendus aussi, peut-être, pour leur côté exotique. Cependant, le choix de l'adjectif « dostoïevskien » risque d'être réducteur, car il se limiterait justement à faire allusion à ce « charme slave » dont Dostoïevski est l'exemple le plus connu dans la France de l'entre-deux guerres. Il faut dire que Némirovsky admire sincèrement l'œuvre de l'auteur russe même si elle ne le cite pas souvent dans ses entretiens, sans doute justement pour éviter que sa propre œuvre soit classée de manière stéréotypée à côté de celle de Dostoïevski, auteur très à la mode depuis la publication en 1923 d'un ouvrage que lui consacre André Gide.²⁷ Némirovsky recopie par ailleurs dans le brouillon du *Charlatan* de longs passages de cet essai de Gide et affirme que Dostoïevski est « inimitable ».²⁸

Dans *Les Chiens et les Loups*, Némirovsky semble plus proche de son personnage que dans *Espoirs* : par l'adjectif « dostoïevskien » attribué à l'art d'Ada, elle met en scène de manière encore plus directe son étrangeté, vécue de manière ambiguë : « la romancière tout à la fois l'assume – car le mot “dostoïevskien” est dans le texte – et s'en distancie, par l'ironie ».²⁹ La charge d'ironie de l'épisode est d'autant plus évidente dans la description des visiteurs de

²⁴ Irène Némirovsky, *Espoirs*, cit., p. 1847.

²⁵ Angela Kershaw, *Before Auschwitz*, cit., p. 90 [un double discours sur la « mode russe »].

²⁶ Irène Némirovsky, *Espoirs*, cit., p. 1848.

²⁷ André Gide, *Dostoïevski : articles et causeries*, Paris, Plon-Nourrit, 1923.

²⁸ IMEC ALM 2999.2, cit.

²⁹ Stéphane Chaudier, « “Une humanité fantastique” : Némirovsky et Dostoïevski », cit., p. 69.

l'atelier d'Ada, dont une femme américaine, qui déclare ainsi son amour pour la musique : « J'abandonnerais mon enfant malade pour courir à Salzbourg écouter *La Petite Musique de Nuit* ». Toutefois, le commentaire de la voix narrative est empreint d'un sarcasme assez évident : « Mais elle se laissait emporter par ses paroles. Elle ne pouvait vraiment pas savoir ce qu'elle eût fait au chevet d'un enfant malade : elle n'avait que des chiens ! ».³⁰ Plus tard, les visiteurs se poussent autour d'Ada « comme dans un jardin zoologique, autour d'une bête sauvage et rare dans sa cage » et lui demandent son âge, qui, comme par hasard, est de vingt-trois ans :³¹ c'est l'âge auquel Némirovsky a publié *Le Malentendu*, son premier roman. Le stéréotype semble être convoqué en tant que véhicule identitaire, mais l'ironie sollicite un regard critique du lecteur sur la simplification excessive que le cliché risque de produire : l'étrangeté d'Ada et de Némirovsky, qui ferait la singularité de leur art, ne pourrait certes pas se réduire à un seul adjectif.

D'autres similitudes se tissent tout au long du roman entre la peinture et l'écriture, toujours par des procédés de mise en abyme. Par exemple, dans un passage du texte, Ada admire la beauté et le bonheur des jeunes filles françaises invitées à une fête chez Harry et elle pense : « J'aimerais peindre cela [...] : ce n'est pas tout à fait ma manière... J'aime mieux des scènes plus sombres, plus sordides, mais une fois, en passant... ».³² Cette considération n'est pas sans évoquer celle de Némirovsky, quand elle affirme que son « affaire », c'est de « peindre les loups »³³ en utilisant par ailleurs un mot renvoyant à l'art pictural.

Ou encore, Ada affirme : « Pourquoi ne pas peindre des jeunes filles gracieuses, dans des beaux jardins, des chapeaux clairs, des jets d'eau, de fleurs de juin ? Elle ne pouvait pas. Ce n'était pas sa faute. Il lui fallait avec acharnement, cruauté, chercher inlassablement les secrets qui recélaient de tristes visages et des cieux sombres ».³⁴ Ces réflexions d'Ada sur son art, qu'elle considère plus apte à reproduire des scènes sombres que joyeuses, ressemblent à celles que Némirovsky avait développé à propos de *Deux*, son roman de mœurs bourgeois paru en 1939. Elle reniera pendant un certain temps cette conception de son art pour se consacrer à *Le Maître des âmes* et à *Les Chiens et les Loups* :

Il faudrait [...] laisser délibérément de côté des choses comme Deux, non que je ne puisse le faire, mais beaucoup d'autres peuvent le faire comme moi et mieux que moi tandis que pour voir les

³⁰ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 619.

³¹ *Ibid.*, p. 621.

³² *Ibid.*, p. 585.

³³ Cf. IMEC ALM 2999.1, cit., f.n.n.

³⁴ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 612.

gens d'à présent et les peindre avec leurs traits un peu grossis (des types, quoi !) ben, il y en a pas des flottes.³⁵

À nouveau, Némirovsky utilise dans sa réflexion un verbe lié à la peinture. Le personnage d'Ada semble donc mettre en scène ses interrogations sur sa posture d'auteur, entre les tentatives d'écrire des « romans français » et le constat que l'univers juif lui inspire des œuvres plus proches de son « ton ».³⁶

Dans *Suite française*, Némirovsky mettra enfin en scène un personnage d'écrivain affirmé : Gabriel Corte. D'un côté, la théorie du roman qu'il expose est très proche de la conception de *Suite française* :

Un roman doit ressembler à une rue pleine d'inconnus où passent deux ou trois êtres, pas davantage, que l'on connaît à fond. Regarde d'autres comme Proust, ils ont su utiliser les comparses. [...] Rappelle-toi, dans *Guerre et Paix*, les petites paysannes qui traversent la route en riant devant la voiture du prince André vont le voir d'abord leur parlant à elles, à leurs oreilles, et la vision du lecteur du même coup s'élève, ce n'est plus qu'un seul visage, qu'une seule âme.³⁷

Corte évoque justement l'idée de roman choral qui a inspiré Némirovsky dans la première partie de son texte, *Tempête en juin*, et des écrivains comme Proust et Tolstoï, parmi les favoris de l'auteur. D'un autre côté, cependant, Corte fait l'objet d'un portrait ironique dans lequel ses habitudes bourgeoises et son égoïsme sont finalement ridiculisés.³⁸

Dans *La Place de l'étoile*, roman d'exorde, Modiano doit également définir sa posture d'auteur. Pour Modiano comme pour Némirovsky (ainsi que pour Cohen et Bernard Frank)³⁹

³⁵ IMEC ALM 2999.1, cit., f.n.n., cité aussi par Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 297-298, souligné dans le manuscrit.

³⁶ Cf. Jérôme Meizoz, « Postures d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>: « Même peu conceptualisée, la notion de « ton » semble le lieu verbal où s'articulent le locuteur, sa position et sa posture (discursive et non-discursive) ». Le ton est donc le résultat d'une tentative d'un auteur littéraire, à partir de sa position dans le champ littéraire, de définir sa posture, dans ses textes et hors du texte ».

³⁷ Irène Némirovsky, *Suite française*, dans *Œuvres complètes*, cit., tome II, p. 1457-1840, p. 1483.

³⁸ Cf. sur l'ironie dans le portrait de Corte, effet de la multiplication des points de vue dans *Tempête en juin*, Nathan Bracher, « Le fin mot de l'histoire : La *Tempête en juin* et les perspectives de Némirovsky », *Modern and Contemporary France*, vol. 16, n°3, 2008, p. 265-277, p. 268-274. Sur l'ironie dans le roman plus généralement, cf. Yves Baudelle, Baudelle, « "L'assiette à bouillie de bonne-maman" et "le râtelier de rechange de papa". Ironie et comique dans *Suite française* », dans *Dossier Critique, Roman 20-50*, cit., p. 109-123. Philipponnat et Lienhardt avancent l'hypothèse que Corte serait le portrait de Chaumeix, directeur de la *Revue des Deux Mondes*, qui avait très vite rejoint les rangs des pétainistes cf. Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 361.

³⁹ Il publie en 1953 *Géographie universelle* et en 1955 *Israël*, tous les deux chez l'éditeur « La Table ronde ». Selon Denis Cosnard, Modiano aurait tiré largement inspiration de Frank sans le mentionner, ce qui aurait déclenché une polémique entre les deux auteurs cf. Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, cit., p. 55.

« la judéité est un mode d'entrée en littérature ». ⁴⁰ À travers le personnage de Schlemilovitch, Modiano met plusieurs fois en scène l'acte d'écrire dans une mise en abyme qui joue souvent, comme le reste du roman, sur le renversement parodique poussé à l'extrême. Il affirme en effet : « j'ai décidé d'être le plus grand écrivain juif français après Montaigne, Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline ». ⁴¹ Le concept de littérature juive française est évoqué et en même temps vidé de son sens, car Céline en ferait partie alors que son écriture n'a de juif que son obsession antisémite. Comme le fait remarquer Philippe Zard, l'évocation de Céline en tant qu'écrivain juif est emblématique des retournements qui travaillent le roman et qui en compliquent l'exégèse : « C'est une vengeance juive, qui revient à retourner ses propres arguments contre le plus grand écrivain antisémite. C'est en même temps un symptôme de délire antisémite, qui consiste à voir des juifs partout, y compris chez leurs ennemis les plus avérés ». ⁴²

Schlemilovitch évoque aussi Montaigne et Proust. Tous les deux seraient, comme Modiano, des demi-juifs. ⁴³ Faire de Proust et de Montaigne des écrivains juifs français alors qu'ils sont deux des plus grands auteurs de la littérature française tout court, serait leur attribuer une étiquette que, souvent, les écrivains d'origine juive n'apprécient pas. ⁴⁴ Maxime Decout s'interroge sur ce passage du roman, en avançant l'hypothèse que l'évocation de la littérature juive serait, pour Modiano, un moyen pour se détacher de cette même étiquette :

Sous l'histrionisme désinvolte et grotesque, ne se dirait-il pas, conjointement à la recherche d'une identité propre au sein des mots des autres, une entreprise, non de fonder une littérature juive, mais bien de fonder sa propre pratique littéraire pour Modiano, une littérature instable qui doit

⁴⁰ Nelly Wolf, « L'Étoile de Modiano », cit., p. 20. Nelly Wolf remarque aussi, comme nous l'avons montré, la posture de « génie précoce » de Modiano, renforcée par la fausse date de naissance. De même, Grasset, lors de la parution de *David Golder*, encouragea Némirovsky à réduire son âge de deux ans pour accentuer le contraste entre la jeune fille qu'elle était et son roman « masculin », cf. Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 175 sq.

⁴¹ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 39.

⁴² Philippe Zard, « Modiano et son complexe », cit., p. 78.

⁴³ Le grand-père maternel de Montaigne était en effet un marrane ayant fui l'Espagne. On avance des hypothèses aussi sur des origines juives du côté paternel. Sur l'influence de la judéité dans l'écriture de Montaigne cf. Sophie Jama, *L'Histoire juive de Montaigne*, Paris, Flammarion, 2001. Edgar Morin voit dans le marranisme de Montaigne et d'autres auteurs de la même époque, l'anticipation des doubles identités modernes des Juifs assimilés, cf. Edgar Morin, *Le Monde moderne et la question juive*, Paris, Seuil, 2006.

⁴⁴ Cf. sur Montaigne et Proust aussi Giacomo Debenedetti, *Quaderni di Montaigne*, Garzanti, Milano, 1986, qui souligne le fait que Montaigne et Proust sont tous les deux de « razza mista » [race métisse], mais n'approfondit pas son propos par la suite, pour déjouer tout risque de racisme : « Ma questa è una considerazione su cui preferiamo non insistere : perché metterla nella giusta luce e a darle il suo preciso significato psicologico, infine a toglierle ogni sciocco e antipatico riferimento razzistico occorrerebbe un troppo lungo discorso » [Mais voilà une considération sur laquelle nous préférons ne pas insister : car éclairer la vérité sur le sujet, tant pour lui donner sa signification psychologique précise que pour enfin le délivrer de toute référence bête et dérangement au racisme, demanderait un discours trop long], p. 6.

rester promise, hors des étiquettes minoritaires et identitaires si complaisamment décernées aux écrivains ?⁴⁵

Cependant, il ne s'agirait pas seulement de refuser une étiquette : pour définir sa position dans le champ littéraire, Modiano joue avec celle-ci en se l'appropriant et en la rejetant à la fois. On pourrait dire en effet qu'il écrit, avec *La Place de l'étoile*, son seul « roman juif », comme s'il voulait par l'excès épuiser la question et devenir, après avoir exploité cette voie d'accès au champ littéraire, un « écrivain français ».⁴⁶

Modiano met donc en scène dans ce passage le débat complexe autour d'une littérature juive française. D'une part, l'étiquette risque d'être réductrice. Céline, comme le fait Schlemilovitch, avait renvoyé lui aussi Proust à ses origines de manière très peu élogieuse : « Oh ! Proust s'il n'avait pas été juif personne n'en parlerait plus ! et enculé ! et hante d'enculerie. Il n'écrit pas en français, mais en franco-yiddish tarabiscoté absolument hors de toute tradition française ».⁴⁷ Gide, dans son *Journal* du 24 Janvier 1914, à l'époque de la première Renaissance juive, avait déjà évoqué la catégorie de littérature juive pour la distinguer du champ de la littérature française proprement dite : « Je ne nie point, certes, le grand mérite de quelques œuvres juives [...]. Mais combien les admirerais-je de cœur plus léger si elles ne venaient à nous que traduites ».⁴⁸

D'autre part, en prenant en compte, à travers le personnage de Schlemilovitch, le concept de littérature juive, Modiano s'insère inévitablement dans ce « filon » littéraire. À la différence de nombreux écrivains juifs qui ont aspiré à l'assimilation, Schlemilovitch veut proclamer sa judéité haut et fort : « Je croyais que l'avenir de la littérature juive reposait sur mes épaules. Je jetais un regard en arrière et dénonçais les faux jetons : le capitaine Dreyfus, Maurois, Daniel Halévy. Proust me semblait trop assimilé [...], Edmond Fleg trop gentil, Benda trop abstrait ».⁴⁹ Le protagoniste critique donc les juifs honteux et voudrait être plus provocateur : le registre de la provocation est celui sur lequel Modiano semble également jouer

⁴⁵ Maxime Decout, « Modiano : la voix palimpseste sur la place de l'étoile », cit., p. 61.

⁴⁶ Cf. le passage déjà cité de Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 190, qui clôt le chapitre sur Dressel et aussi l'importance attribuée au premier roman par l'auteur dans la conclusion d'*Un pedigree*, que nous avons longuement commentée.

⁴⁷ Louis-Ferdinand Céline, « Lettre à Jean Paulhan », 27 février 1949, dans Id., *Lettres à la N.R.F., 1931-1961*, sous la direction de Pascal Fouché, avec une préface de Philippe Sollers, Paris, Gallimard, 1991, p. 88.

⁴⁸ André Gide, *Journal*, tome I, édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 764.

⁴⁹ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 39. Cf. pour la mention de Maurois aussi *Villa Triste*, cit., p. 76 : l'amie du narrateur, Yvonne, aime beaucoup son *Histoire de l'Angleterre* et Victor lui explique « que Maurois était un romancier juif très doux qui s'intéressait à la psychologie féminine ». Maurois a changé de nom pour s'éloigner de sa judéité et Modiano le renvoie ainsi à ses origines. Ensuite, p. 190, le narrateur croit qu'il finira par devenir « un écrivain juif à grosses lunettes d'écaille ».

en montrant les ambitions littéraires de son personnage. Schlemilovitch écrit une pièce dans laquelle un fils portant un uniforme de S.S. affronte un père avec une barbe de rabbin. Par cette mise en abyme, l'auteur met en scène en quelque sorte son propre affrontement avec son père et ses origines juives ainsi que la proximité entre victimes et bourreaux, qui est le *leitmotiv* du roman.

Dans un premier temps, la provocation semble réussie :

On s'attendait à plus de gentillesse de la part d'un juif. [...] Je leur ai volé leur langue claire et distincte pour la transformer en borborygmes hystériques. Ils espéraient un nouveau Marcel Proust, un youtre dégrossi au contact de leur culture, une musique douce, mais ils ont été assourdis par des tam-tams menaçants.⁵⁰

Schlemilovitch, en intériorisant les stéréotypes au point d'utiliser le mot dénigrant de « youtre », révèle qu'il connaît les préjugés courants sur l'écriture juive. Dans plusieurs entretiens Modiano a déclaré avoir voulu, avec son premier roman, saper la langue française de l'intérieur, comme le fait Schlemilovitch : « Je voudrais utiliser le français pour qu'il se retourne contre lui-même, de l'intérieur... C'est un peu un travail de sape... ».⁵¹ Cependant, l'écriture de Modiano semble témoigner également d'une certaine admiration pour les écrivains antisémites, comme il l'affirme dans un entretien : « c'étaient les phares de la culture française d'avant la guerre. Antisémites, tous. Je lisais ces auteurs, j'avais une certaine hostilité, mais aussi une certaine admiration ».⁵²

Le style « pseudo-classique »⁵³ de Modiano s'affirmera surtout à partir de *Villa Triste*, avec moins d'élan provocateur :

Étranger, ou du moins, Français de hasard, j'écris dans la langue française la plus classique, non par une insolence droitière, non plus par goût des effets surannés, mais parce que cette forme est nécessaire à mes romans : pour traduire l'atmosphère trouble, flottante, étrange que je voulais leur donner, il me fallait bien la discipliner dans la langue la plus claire, la plus traditionnelle possible.⁵⁴

⁵⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁵¹ Julien Brunn, « Enquête. Patrick Modiano. Exilé de quelque chose », *Libération*, n. 536, 22 septembre 1975, p. 10.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Entretien avec Jean-Louis Ezine, cit., p. 22, cit.

Dans *La Place de l'étoile*, la polémique contre l'exclusion de l'écriture juive de la littérature française se transforme en une critique du philo­sémitisme, car la pièce de Schlemilovitch finit en réalité par ne rencontrer aucune hostilité de la part des critiques :⁵⁵ « Tous ces Français avaient une affection démesurée pour les putains qui écrivent leurs mémoires, les poètes pédérastes, les maquereaux arabes, les nègres camés et les juifs provocateurs. Décidément il n'y avait plus de morale. Le juif était une marchandise prisée, on nous respectait trop ». ⁵⁶ Schlemilovitch, déçu par le manque de critiques à l'encontre de son œuvre provocatrice, déçu qu'on n'ait pas stigmatisé ses origines, finit à nouveau par emprunter le lexique antisémite : le renversement des valeurs est tellement vertigineux que l'ambiguïté ne peut pas être dissipée.

L'hostilité pour les écrivains antisémites se mêle à l'admiration : par conséquent le rapport de Modiano à l'écriture juive demeure confus. En effet, pour Modiano aussi bien que pour Némirovsky, le concept de littérature juive n'est pas opératoire mais joue en même temps comme une valeur idéale et un repoussoir par rapport auxquels les écrivains doivent d'une manière ou d'une autre se positionner. D'ailleurs, Modiano n'a de cesse de mettre en scène ses interrogations sur son entrée dans le champ littéraire, à travers les réflexions de Schlemilovitch :

Cette nuit-là je me suis promené le long du Rhône en pensant à Jean Giraudoux, Colette, Marivaux, Verlaine, Charles d'Orléans, Maurice Scève, Remy Belleau et Corneille. Je suis grossier auprès de ces gens-là. Vraiment indigne. Je leur demande pardon d'avoir vu le jour en Île-de-France, plutôt qu'à Wilna, en Lituanie. J'ose à peine écrire le français. Une langue aussi délicate se putréfie sous ma plume...⁵⁷

On lit dans ce passage la peur d'entrer dans la littérature française, en tant que passager clandestin ou « Français de hasard », comme Modiano lui-même se définit dans l'entretien que nous avons cité avec Jean-Louis Ezine.

Dans *La Danse de Gengis Cohn*, publié peu de temps avant *La Place de l'étoile*, Gary finissait lui aussi par évoquer les grands noms de la littérature française en les judaïsant : c'est notamment le cas de Verlaine, que Cohn évoque implicitement : « Nous restons là tous les deux à écouter, comme l'a écrit un poète yiddish, *les sanglots longs des violons de l'automne* –

⁵⁵ De même, comme le montre Nelly Wolf, « aucune polémique réelle n'entoure la parution de *La Place de l'étoile*, accueillie globalement par une critique favorable », cf. « L'Étoile de Modiano », cit., p. 26.

⁵⁶ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 51.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 118.

automne 1943 pour être précis – que l’on entend monter de cette terre allemande ». ⁵⁸ *Le dibbouk* parle des tombes creusées par les Juifs tués dans la Shoah par balles. Les vers de Verlaine s’adaptent ainsi à la plainte de la *yiddishkeit* exterminée. La provocation de Gary est en cela différente de celle de Modiano, car elle semble plutôt viser la politique mémorielle que le canon littéraire, mais elle opère de la même manière, en remettant en question les frontières entre littérature française et expression juive. D’ailleurs, Modiano évoque encore une fois Verlaine, dans les mots d’un S.S. s’adressant à Schlemilovitch : « un S.S. cultivé, qui avait lu les poètes français, me demanda : – Dis, qu’as-tu fait, toi que voilà, de ta jeunesse ? » ⁵⁹ Il s’agit notamment d’une citation reprise du poème « Le ciel est par-dessus le toit ».

La littérature française, la vraie, ne serait pas accessible au Juif, selon un préjugé antisémite auquel Sartre donne voix dans *Réflexions sur la question juive*. Pourquoi le Français peut comprendre Racine, alors que, selon Maurras, le Juif ne peut pas le faire ? Parce que, répondrait l’antisémite, il « possède Racine. Racine est [s]a langue et [s]on sol ». ⁶⁰ Que reste-t-il donc à l’écrivain juif dé-Raciné ? Il pourra essayer tous les travestissements en se moquant de la grande littérature française, comme le fait Schlemilovitch, tout en la pastichant. Sartre lui-même est pris dans ce jeu de pastiches : *Réflexions sur la question juive*, mais aussi *Saint Genet, comédien et martyr* ⁶¹ et *Qu’est-ce que la littérature ?* ⁶² sont évoqués tour à tour. Sartre sert notamment à Modiano pour montrer la dimension insaisissable de la judéité. Si *Réflexions sur la question juive* permet à Freud de rappeler à Schlemilovitch que « LE JUIF N’EXISTE PAS » ⁶³ dans un vertige de discours superposés se moquant aussi de la psychanalyse, *Saint Genet* rappelle l’ambiguïté de Sartre face à l’antisémitisme : comme le remarque Maxime Decout, « il y aurait non seulement des Juifs inauthentiques mais aussi des antisémites inauthentiques ». ⁶⁴ On pourrait interpréter aussi *La Place de l’étoile* comme une tentative de combler le vide laissé par la théorie sartrienne en donnant consistance au Juif par de multiples travestissements, et en même temps comme une confirmation du fait que le Juif ne fait que se définir à l’aune du regard des autres et notamment celui de l’antisémite.

Dans *La Place de l’étoile*, les postures se multiplient, ce qui contribue à l’ambiguïté de la mise en scène de la judéité. Lévy-Vendôme, lorsqu’il embauche Schlemilovitch pour la traite des blanches, l’encourage à écrire ses mémoires qui s’intituleraient *Les Déracinées*, « l’histoire

⁵⁸ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cit., p. 164-165.

⁵⁹ Patrick Modiano, *La Place de l’étoile*, cit., p. 168.

⁶⁰ Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, cit., p. 27.

⁶¹ Cf. Patrick Modiano, *La Place de l’étoile*, cit., p. 26 sq.

⁶² *Ibid.*, p. 100.

⁶³ Patrick Modiano, *La Place de l’étoile*, cit., p. 209.

⁶⁴ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 29.

de sept Françaises qui n'ont pu résister au charme du juif Schlemilovitch », ⁶⁵ et qui seraient dédiacées à Barrès. Lévy-Vendôme est en effet l'auteur de plusieurs pastiches de ce type : « Des apocryphes, rien que des apocryphes... J'ai réinventé à moi seul toute la littérature française ». ⁶⁶ Réinventer la littérature française en attribuant à des Juifs des textes d'auteurs antisémites, dans un renversement constant : c'est ce que fait Modiano. L'auteur a d'ailleurs volé et revendu des livres quand il était jeune ⁶⁷ et s'amuse dans cette forme d'appropriation en jouant avec l'idée des apocryphes aussi dans *Les Boulevards de ceinture*, où le protagoniste vend un Maurras faussement dédiacé à Blum ainsi que *Les Déracinés* de Barrès avec un message affectueux pour Dreyfus. ⁶⁸ On pourrait parler d'une « poétique de l'apocryphe » chez Modiano, pour emprunter à Michel Lantelme la définition qu'il a forgée pour comprendre le mélange de fiction et de réalité propre à l'écriture post-génocidaire à partir de *Jan Karski* de Yannick Haenel. ⁶⁹ Pour revêtir la judéité du père et comprendre l'époque dans laquelle il vivait, Modiano ne peut qu'écrire un texte apocryphe puisqu'il n'était pas présent : les multiples travestissements mis en scène dans *La Place de l'étoile* seraient une manière de se situer par rapport à cette histoire et dans le champ littéraire français, mais aussi une manière d'échapper à toute définition. La poétique de l'apocryphe chez Modiano serait ainsi tout à la fois une prise en compte et un affranchissement du passé.

Le mécanisme d'appropriation et de renversement, de filiation et de rejet mis en place dans *La Place de l'étoile* par rapport à plusieurs auteurs est évident surtout avec la figure de Proust, comme nous l'avons déjà vu. Dans la partie de *La Place de l'étoile* se déroulant en Normandie, l'auteur s'adonne, par le biais de son personnage, à un pastiche proustien : Schlemilovitch est en train d'écrire *Du côté de Fougeire-Jusquiamés*. ⁷⁰ Ce livre débute avec une phrase tirée de *Du côté de Guermantes* ⁷¹ et raconte, comme au début de *Du côté de chez Swann*, les difficultés que rencontre le narrateur pour s'endormir. ⁷² Dans ce livre, Schlemilovitch voudrait parler de son « enfance exceptionnelle, enfance exquise » dans la maison du Quai de Conti. ⁷³ Par le biais de son protagoniste c'est donc Modiano qui se superpose à la figure de Proust, puisqu'il mentionne l'adresse parisienne où il a habité pendant son enfance.

⁶⁵ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 91.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁷ Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 118.

⁶⁸ Cf. Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, cit., p. 89-90.

⁶⁹ Cf. Michel Lantelme, *Figures de la repentance. Littérature et devoir de mémoire*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 14.

⁷⁰ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 126.

⁷¹ *Ibid.*, p.127-128.

⁷² *Ibid.*, p. 126.

⁷³ *Ibid.*, p. 127.

Cependant, il est impossible pour le narrateur de *La Place de l'étoile* d'imiter Proust, comme le lui fait remarquer aussi la marquise de Fougeire-Jusquiamès, coupant net ses ambitions : « Vous vous prenez pour Marcel Proust, Schlemilovitch ? C'est très grave ! Vous n'allez pas tout de même gaspiller votre jeunesse en recopiant *A la recherche du temps perdu* ? ». ⁷⁴ Vers la fin du livre, Schlemilovitch renonce au pastiche : « il ne vous ennuiera pas avec ses souvenirs d'enfance. Lisez donc Proust, cela vaut mieux ». ⁷⁵

Par cette mise en abyme, Modiano semble mettre en scène sa propre recherche esthétique dans le but de trouver le ton le plus juste possible pour dire ses questionnements. Proust est en même temps modèle et anti-modèle. Dans la société française, il n'y a plus de place pour le type du Juif assimilé représenté par Proust ou par un personnage comme Swann. De plus, le matériau biographique ne peut se dire chez Modiano sur un ton proustien, mais seulement dans un jeu de travestissements continuels. Même quand il change de style, Modiano ne bâtit aucune cathédrale sur le modèle de la *Recherche* : l'expérience post-génocidaire ne semble pouvoir se dire que par fragments. Cependant, l'entrée en littérature de Modiano le rapproche du jeune Proust auteur des *Pastiches et mélanges*, par le choix du pastiche qui lui permet ensuite de trouver sa propre voix dans le panorama littéraire : « à la manière dont Proust soulignait "la vertu purgative, exorcisante du pastiche", c'est encore le palimpseste qui témoigne le mieux de cette difficile recherche qui aboutira, dans les romans suivants de l'auteur, au renoncement à cette voix vociférante et égarée ». ⁷⁶

Le modèle proustien est actif chez Némirovsky également, toujours dans *Les Chiens et les Loups*. L'art d'Ada serait en effet un art de la mémoire et du souvenir, dans la mesure où il se nourrit de la réélaboration du passé. Ada est presque poursuivie par les souvenirs : « je ne peux pas oublier. C'est une malédiction particulière qui me force à me souvenir de chaque trait qui, une fois, m'a frappée, de chaque parole prononcée, de chaque instant de joie ou de peine ». ⁷⁷ Cette malédiction annule toute distance temporelle et la limite entre imagination et réalité devient presque indéfinissable : « elle confondait dans son esprit le passé et le présent, le songe et la réalité ». ⁷⁸ Cette superposition entre le présent et le passé, entre vie et rêve, est typique de l'art de Némirovsky qui tire de son expérience biographique certains détails de ses romans, mais suggère aussi une référence à l'expérience proustienne de la mémoire involontaire. D'ailleurs, Némirovsky, au cours de sa jeunesse, a été une lectrice passionnée de Proust :

⁷⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 201.

⁷⁶ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 255.

⁷⁷ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 583.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 632.

J'ai eu une admiration passionnée pour Proust ; je connaissais son œuvre dans tous ses détails ; je pouvais vous réciter comment était la toilette d'Odette et les moindres nuances des jeunes amours de Gilberte et de Marcel. Maintenant mon admiration pour Proust n'a pas bougé, certes, mais je ne le lis plus aussi souvent.⁷⁹

Même si cette affirmation date de 1933, la leçon proustienne est encore très évidente dans *Les Chiens et les Loups*, par le portrait d'Harry. Le dix-neuvième chapitre, qui occupe presque le centre du récit, sert de passage intermédiaire entre la « vie antérieure »⁸⁰ des personnages, qui occupe exactement le premier tiers du roman, et leur vie en France : même cette attention à la structure renvoie, en miniature, à la cathédrale proustienne. Dans ce chapitre, Harry, parfaitement intégré dans la société française, marié à la fille d'un banquier parisien, passe comme chaque jour devant la librairie où il achète des livres anciens et est frappé par « deux petits tableaux. Tous deux étaient des paysages [...] qui n'étaient pas de ce pays, mais qu'il semblait à Harry reconnaître, retrouver dans sa mémoire ».⁸¹ Il s'agit des tableaux d'Ada, qui représentent les paysages de leur pays d'origine. Harry est « frappé d'une impression confuse et forte ».⁸² C'est la première prise de conscience d'un ancien souvenir refoulé : « certainement il avait vu quelque part, *en rêve ou dans son enfance*, ces ciels sombres de mars d'où tombe en rafales la neige, et ces jardins désordonnés, étouffés par les fleurs d'un bref été brûlant ».⁸³

La superposition entre la dimension onirique et l'enfance témoigne non seulement de la difficulté de l'auteur et de ses personnages à distinguer entre réalité et imagination, mais aussi d'une proximité entre le passage cité et la poétique proustienne. Dans le *Contre Sainte-Beuve*, dans un épisode qui est une ébauche de celui de la madeleine dans la *Recherche*, Proust parle du temps passé qu'il essaie de retrouver comme d'un « pays rêvé seulement, mais presque aussi réel que le pays de mon enfance, qui n'était déjà plus qu'un songe ».⁸⁴ Si Némirovsky ne peut pas avoir repris ce passage de manière directe,⁸⁵ chez les personnages de Némirovsky comme pour Proust, le passé devient un lieu de la pensée : l'enfance, à l'âge adulte, s'associe à un pays perdu, à des images qui reviennent comme dans un rêve. C'est justement l'art qui véhicule cette

⁷⁹ Frédéric Lefèvre, « En marge de L'Affaire Courilof. Radio-dialogue entre F. Lefèvre et Mme I. Némirovsky », *Sud de Montpellier*, 7 juin 1933.

⁸⁰ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 615.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibidem*, nos italiques.

⁸⁴ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 61.

⁸⁵ Le *Contre Sainte-Beuve* ne paraît qu'en 1954.

pensée par images typique de l'enfance, d'autant plus que l'art d'Ada est naïf, non conditionné par une formation technique et stylistique.

Les souvenirs d'enfance réapparaissent les uns après les autres dans la mémoire d'Harry, dans un flux synesthésique fait de couleurs, de parfums et de sons :

Il les revoyait maintenant, ces jours de mars, dans son pays, lorsque s'abattent sur la ville les tempêtes de neige [...]. Il lui semblait sentir encore ce parfum, lié dans son souvenir à celui d'un gâteau d'anniversaire. Toute une ronde, une chaîne d'êtres humains, à demi inconnus, oubliés, surgissait à la lumière grise et tendre de ce ciel : [...] sa grand-mère [...] murmurant tendrement des mots d'une langue étrangère. Elle seule parlait encore le yiddish.⁸⁶

Le retour du souvenir implique donc peu à peu tous les sens, avec des procédés qui rappellent de près l'expérience proustienne de la mémoire involontaire : une sensation éprouvée dans le présent, dans ce cas la vision de paysages peints dans un tableau, en appelle une autre passée dont elle réveille ainsi le souvenir. De ce procédé analogique, qui met en relation deux temps différents et permet de revivre le moment passé dans le présent, on passe à un procédé métonymique qui associe au premier souvenir ceux qu'y sont liés : « *le détonateur* analogique [...] s'accompagne toujours, nécessairement et aussitôt d'une sorte de réaction en chaîne qui procède, non plus par analogie, mais bien par contiguïté, et qui est très précisément le moment où la contagion métonymique [...] prend le relais de l'évocation métaphorique ». ⁸⁷ L'art d'Ada, en effet, ne réveille pas seulement les souvenirs d'enfance d'Harry, mais donne lieu à une sorte de réaction en chaîne suite à laquelle Harry ne pourra plus être le même : il tombera amoureux de la jeune fille et, comme nous l'avons vu, sera forcé de retrouver ses origines juives. L'épisode de mémoire involontaire, au centre du roman, marque ainsi un tournant dans la narration, car la sensation d'un instant change tout le récit : « Sans métaphore [...], pas de véritables souvenirs ; [...] sans métonymie, pas d'enchaînement de souvenirs, pas d'*histoire*, pas de roman ». ⁸⁸

Dans *Une Place dans le monde* de Weitzmann, nous retrouvons une autre référence à Proust : le narrateur, parti en Israël, y rencontre une ancienne connaissance, Jean-Jacques Cohen, qui a fait son *alya* et vit à Hébron, en plein milieu de la seconde Intifada. Le narrateur étonné souligne la transformation de ce bourgeois parisien aux ambitions intellectuelles : « Il avait grandi dans le confort matériel, une enfance saine à base de piano, de tennis, et de vacances

⁸⁶ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 615-616.

⁸⁷ Gérard Genette, *Figures III*, cit., p. 56, italiques dans le texte.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 63.

à Trouville ». ⁸⁹ On pourrait retrouver un clin d'œil à l'enfance de Proust, d'autant plus que tous les romans de Weitzmann montrent la perte de repères des intellectuels et en particulier des intellectuels juifs face à un monde changeant. Le modèle proustien de l'intellectuel assimilé ne pourrait plus être opérateur et de nombreux personnages semblent constater la faillite de l'assimilation et partir vivre en Israël, rejoignant parfois l'orthodoxie religieuse : c'est le cas de la fille de Chapkin dans *Une place dans le monde*, mais aussi du personnage de Mikaël dans *Une matière inflammable*.

D'ailleurs, la figure de l'intellectuel juif est généralement démythifiée dans l'œuvre de Weitzmann, peut-être en réaction contre sa famille. Doubrovsky, de son côté, incarnait justement l'aspiration à une consécration littéraire, encouragé par sa mère dans l'amour des lettres : « Ma mère me tend l'amour des lettres : je prends. La langue me nourrit, elle est mon aliment, mon élément. [...] Je serai un travailleur des lettres. [...] Après tout, les Juifs ont toujours chéri l'étude, Talmud, Torah, on a le commentaire des textes dans le sang ». ⁹⁰ Le lieu commun de la propension juive à l'étude sert ici à motiver Doubrovsky dans sa vocation littéraire, dans son désir de devenir un écrivain français.

Cette ambiguïté entre racines juives et aspiration à une francité acquise par les lettres est fondatrice de l'écriture doubrovskienne. S'il déclare son amour pour la langue française, ⁹¹ il s'évertue aussi à miner la syntaxe traditionnelle avec son style fragmenté, surtout dans *Fils*. Comme Modiano, il instaure avec Proust un rapport de filiation et de rejet en même temps. Le titre d'*Un amour de soi* est un hommage évident à *Un amour de Swann* et Doubrovsky consacre à l'auteur de la *Recherche* un essai fondé sur la psychanalyse. ⁹² Cependant, l'autofiction se veut plus expérimentale que le roman autobiographique et la phrase proustienne est l'objet d'une déconstruction.

Dans l'œuvre de Weitzmann, la démythification de la figure de l'écrivain juif français est poussée à l'extrême à partir du clan familial. Dans *Chaos*, à travers la voix de son narrateur autofictionnel, l'auteur reconstruit le mythe, cultivé par la famille, de l'assimilation grâce à la littérature :

Certaines familles exhibent les signes de la réussite. [...] la nôtre, quelque vieux jeu que cela semble, a toujours investi dans l'écriture. [...] le journalisme d'investigation et les livres plus

⁸⁹ Marc Weitzmann, *Une place dans le monde*, cit., p. 391.

⁹⁰ Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, cit., p. 340.

⁹¹ Cf. Nurit Levy, « Serge Doubrovsky et la "question juive" », cit., p. 90 : « ma patrie ce n'est pas la France, c'est la langue française ».

⁹² Cf. Serge Doubrovsky, *La Place de la madeleine. Écriture et phantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974.

historiques sur Israël de mon oncle Jacques ; les romans autofictionnels de Doubrovsky [...]. Au titre des raisons historiques, la maîtrise de la langue, qui avait constitué dès le départ le texte clef d'une assimilation réussie.⁹³

Le grand-père, Henri Weitzmann, fils d'un immigré, voit en effet dans la langue française un moyen d'assimilation : bien parler et bien écrire devient central. « Il n'avait pas pour rien », souligne le narrateur, « intitulé ses premiers recueils “À la manière de...” ».⁹⁴ Ce maniérisme est très proche de celui de Schlemilovitch dans *La Place de l'étoile* : le mimétisme semble être la voie d'accès principale à une « écriture française ».

Cependant, cette démarche est contradictoire car elle mène à se cacher en tant que Juif, mais à s'afficher en tant qu'écrivain : il s'agit d'une ambivalence qui est reconnue et exploitée par Doubrovsky, comme l'affirme le narrateur de *Chaos*. De plus, cet héritage familial finit par peser sur le frère du narrateur, qui écrit des tracts antisémites : « Si écrire était pour nous le signe petit-bourgeois permettant de s'affranchir des origines, et de dépasser les limites, Marc avait maintenant quelques longueurs d'avance indéniables. En un sens, il écrivait toujours “à la manière de” – à la manière de Faurisson ».⁹⁵ L'ironie du narrateur est évidente dans cette façon de dire que le mythe familial de l'écriture comme forme de promotion sociale avait fini par conduire au négationnisme comme forme exacerbée de la volonté d'assimilation. Weitzmann, par ce frère négationniste imaginaire, semble stigmatiser les formes empruntées dans sa famille pour l'écriture d'une judéité cachée et affichée en même temps.

Si la posture d'auteur de Weitzmann se veut différente de celle de Doubrovsky, nous avons vu combien elle lui doit. L'affirmation littéraire de Weitzmann se fait en effet, avec *Chaos*, dans un double mouvement d'appropriation et de rejet de l'héritage familial. De même, la judéité est l'objet d'un traitement ambigu, car si les interrogations autour de l'identité juive sont au centre de tous les romans de Weitzmann, elles donnent lieu parfois à des arguments provocateurs. D'un côté, pour son engagement sur le terrain de l'anti-antisémitisme, Weitzmann pourrait être défini comme un écrivain juif qui voit dans sa judéité une raison de lutter contre un phénomène qu'il considère de plus en plus répandu en France. Toutefois, l'antisémitisme n'est que le miroir grossissant d'une quête identitaire problématique qui émerge surtout dans l'œuvre littéraire et dans les essais de l'auteur, dans lesquels la judéité est soumise à un traitement plus complexe.

⁹³ Marc Weitzmann, *Chaos*, cit., p. 126.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 128.

Dans *Une place dans le monde*, le personnage de Max Chapkin constitue une autre figure d'écrivain juif par rapport à laquelle semble se définir la posture d'auteur de Weitzmann. Tout le récit d'*Une place dans le monde* tourne autour de ce personnage, dont le père du narrateur est le nègre littéraire. Enfant pendant la Seconde guerre mondiale, il a réussi à fuir le ghetto de Varsovie avec sa famille et s'est réfugié en Ouzbékistan, ce qu'il raconte dans son best-seller, *L'Héritage d'Abraham*. Le clin d'œil à Marek Halter et à son livre autobiographique *La Mémoire d'Abraham* est évident, d'autant plus que Marek Halter est mentionné à plusieurs reprises et est associé à Chapkin.⁹⁶ De plus, au cours du roman, Chapkin est accusé d'être un faussaire et d'avoir fabriqué sa mémoire de la Shoah à des fins commerciales, ce qui fait écho aux invraisemblances du récit de Halter.⁹⁷

Chapkin s'est construit une posture d'intellectuel médiatique fondée sur son expérience traumatique. La judéité sert ainsi à construire une image victimaire : « La tragédie, nous les Juifs, vous savez, nous en faisons de l'espoir ; le désespoir nous en faisons de la force ».⁹⁸ D'un côté, le narrateur semble stigmatiser l'attitude de Chapkin et de son cercle, d'autant plus que son père, après être devenu le nègre de cette vedette littéraire, a quitté la famille pour une femme plus jeune et pour retrouver ses origines juives.

D'un autre côté, les interrogations sur la judéité finissent aussi par toucher le narrateur. Encouragé par l'éditorialiste du journal pour lequel il travaille, il veut passer un entretien avec Chapkin pour dévoiler ses tromperies. Cependant, dans les propos de son collègue, *a posteriori*, il remarque une obsession pour les intellectuels d'origine juive : « Tous ces escrocs intellectuels aujourd'hui, finissait-il par ajouter. Les Glucksmann, les Bernard-Henri Lévy, les Marek Halter et ton copain Chapkin, disait-il de sa voix posée. Que Driss ne citât que des Juifs, c'était le genre de détail qui m'échappait complètement ».⁹⁹ Par ce commentaire, le narrateur semble avancer l'hypothèse que l'antisémitisme puisse jouer un rôle dans la critique contre certains intellectuels. Il finit par être fasciné par Chapkin, et même s'il demeure sceptique à son sujet, il le suit jusqu'en Israël pour devenir son nègre littéraire. Weitzmann met donc en scène toutes

⁹⁶ Cf. Marc Weitzmann, *Une place dans le monde*, cit., p. 59, p. 81.

⁹⁷ Cf. Michel Borwicz, *Le Cas de Marek Halter*, Paris, IMPO, 1984. Cet historien du ghetto de Varsovie (*L'Insurrection du ghetto de Varsovie*, Paris, Julliard, 1966) y dénonce les impostures du récit Halter. Malheureusement cette critique a été reprise par les négationnistes dans le but de dévaluer toute forme de témoignage sur la Shoah, comme le remarque l'historien Jean-Louis Panné dans son article « Jan Karski, wikipedia et les négationnistes », *Revue Arkheia*, <http://www.arkheia-revue.org/Wikipedia-les-negationnistes-et.html>. Sur le personnage de Marek Halter cf. aussi Christophe Deloire : « L'homme qui a tout vécu... », *Le Point*, 28 avril 2005 et Piotr Smolar, « Marek Halter, le bonimenteur. Enquête sur l'homme qui se veut prophète », *XXI*, n. 4, automne 2008, p. 142-153. Avec le personnage de Chapkin, Weitzmann semble montrer la dimension à double-tranchant de la question du « faux témoignage ». Ce n'est pas un hasard si dans son activité journalistique il s'est intéressé, comme nous l'avons dit, aux cas Wilkomirski, Karski ou Kosinski.

⁹⁸ Marc Weitzmann, *Une place dans le monde*, cit., p. 71-72.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 102.

les ambiguïtés de la figure de l'intellectuel juif contemporain : parfois victime de critiques uniquement motivées par l'antisémitisme, il peut également jouer sur une dimension victimaire pour se débarrasser d'autres critiques plus fondées.

Weitzmann semble ainsi ne pas vouloir mener un discours clairement défini axiologiquement, mais plutôt interroger et remettre en question tout ce qui tourne autour d'une judéité toujours problématique. Dans *Une matière inflammable*, il reproduit le schéma d'*Une place dans le monde*. Le narrateur est le nègre de Patrick Zimmermann : ce dernier est bien inséré dans le milieu intellectuel et politique juif, même si sa judéité ne serait qu'inventée. Feindre d'être juif pour s'intégrer : il s'agit d'un renversement ironique de la lutte pour l'assimilation.¹⁰⁰ En même temps, l'accès à l'intelligentsia ne se ferait, comme toujours, qu'au prix d'un renoncement aux origines, comme le souligne Albert Memmi : « Il reste que le point faible des politiciens juifs est leur judéité, qu'ils refusent et camouflent pourtant de leur mieux. On reconnaît là enfin l'ironie habituelle, fondamentale, de la condition juive : imposée et niée, pesante et transparente ».¹⁰¹ C'est peut-être pour cette ambivalence constitutive que la figure du politicien juif fascine non seulement Weitzmann, qui consacre son roman à l'Affaire Strauss-Kahn, mais aussi Némirovsky, qui voulait consacrer son texte *Le Juif*, entre autres, à Léon Blum¹⁰² et à Trotski.¹⁰³

Dans *Une matière inflammable*, c'est le personnage du Juif orthodoxe qui s'exprime avec dégoût sur ce milieu : « La crème des Juifs de France, ricane Mikaël [...]. Les intellectuels. Dès qu'un vrai Juif prend les armes pour se défendre ils font une indigestion de petits fours. Et ils vont soigner ça avec une nouvelle conférence, un cocktail où pleurer sur les Palestiniens ».¹⁰⁴ Ce personnage semble reprendre le stéréotype du Juif assimilé spéculant sur le destin de ses coreligionnaires. Face à cette position, le narrateur ne la conteste pas, mais remarque que ce qui rapproche Mikaël de ses origines le fait, lui, s'en éloigner de façon critique. Le changement de point de vue permet ainsi de remettre en question les certitudes du narrateur dans une auto-interrogation ininterrompue sur sa judéité et son rapport à sa famille. Entre le stéréotype de l'intellectuel juif assimilé et la critique qu'on pourrait lui opposer qui frôle l'antisémitisme ou l'orthodoxie, la seule façon d'échapper aux idées reçues et à la simplification parfois rassurante

¹⁰⁰ Karine Tuil, auteur d'origine juive appartenant à la même génération de Marc Weitzmann, a construit elle aussi son roman *L'Invention de nos vies*, Paris, Grasset, 2013 sur une fausse judéité : le protagoniste a emprunté les origines juives de son ami d'enfance.

¹⁰¹ Albert Memmi, *Portrait d'un juif*, cit., p. 233-234.

¹⁰² Cf. IMEC ALM 2999.1, cit., souligné dans le manuscrit : « L. Bl. serait remarquablement intéressant, mais c'est un type de faible et de vaincu. Et surtout, il serait incompréhensible hors du monde politique, et vraiment, je ne le connais pas assez ».

¹⁰³ Cf. Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 291.

¹⁰⁴ Marc Weitzmann, *Une matière inflammable*, cit., p. 208.

qu'elles offrent serait de poursuivre une quête identitaire caractérisée par le doute et la multiplication des points de vue.

Le stéréotype de l'intellectuel juif ne fait pas l'objet d'une appropriation mais d'une remise en question. De même, les concepts d'écrivain juif et de littérature juive sont interrogés dans les textes par une dynamique complexe, entre filiation et rejet. Némirovsky, Modiano et Weitzmann construisent en effet leurs postures au gré d'instances individuelles aussi bien que collectives : leur judéité est d'un côté un facteur d'originalité et, de l'autre, un obstacle dans l'accès au champ littéraire français. Si renier ses origines serait faire le jeu de l'antisémitisme, l'abus d'une rhétorique de la spécificité risque facilement de tomber dans l'inauthenticité. Leurs œuvres mettent en scène, à travers des figures d'artistes et d'intellectuels, ces contradictions insolubles entre affirmation et rejet d'une identité qui est aussi une identité littéraire.

2. Fascination pour les zones troubles

Irène Némirovsky, Patrick Modiano et Marc Weitzmann inscrivent leur judéité dans leurs textes. Un auteur littéraire est à la fois une personne, un écrivain et un inscripteur :¹⁰⁵ par conséquent, la dimension individuelle de sa quête identitaire devient l'objet d'une herméneutique de la part du lecteur. Les œuvres des trois auteurs étudiés ont en commun le fait de mettre en scène une judéité trouble qui convoque l'antisémitisme en tant que miroir déformant face auquel elle se définit. À cette dimension spécifiquement textuelle que nous avons longuement analysée, s'ajoutent les paratextes (entretiens, articles, notes manuscrites, livres de *non fiction*) dans lesquels l'auteur réel laisse entendre sa pensée. Entre ce que l'auteur affirme et ce qu'il inscrit dans ses romans, il n'est pas toujours facile de comprendre sa posture face à une identité juive problématique et problématisée. La confrontation entre les textes et les paratextes peut faire émerger, par moments, une fascination pour des « zones troubles » dans lesquelles la vision de la judéité frôle la pensée antisémite, s'en inspire, joue avec elle comme avec le feu, dans une dynamique proche de la haine de soi.

Irène Némirovsky, Patrick Modiano ou Marc Weitzmann montrent-ils dans leurs textes et dans leurs pensées une haine de soi juive ? Cette question a surtout obsédé les critiques de l'œuvre de Némirovsky, comme nous l'avons déjà souligné. Il ne s'agira pas d'y répondre de manière nette et définitive, car le risque est de transformer la critique littéraire en un tribunal, avec une accusation et une défense. Les réponses ne peuvent d'ailleurs qu'être nuancées. En effet, comme l'affirme Theodor Lessing, le premier à parler de « haine de soi » (en allemand

¹⁰⁵ Cf. Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, cit., p. 107.

Selbsthass), « [l]e concept “antisémite juif” semble être une *contradictio in adjecto* ». ¹⁰⁶ Ce concept paradoxal porte avec soi le risque d’être approprié par les antisémites : comme l’affirme Martine-Sophie Benoît, « en forgeant l’expression même de *haine de soi juive* ou tout du moins en la rendant célèbre, Lessing ne pouvait que conforter les thèses antisémites » ¹⁰⁷ selon lesquelles l’assimilation des Juifs, notamment en Allemagne, était problématique.

En effet, le fait de parler d’un auteur comme d’un Juif qui se déteste ne fait que susciter de longues polémiques, car cela sonne comme une accusation dont il devrait se défendre. C’est par exemple le cas de Philip Roth, qui intervient dans le débat suscité par *Goodbye, Columbus* en revendiquant son droit à dire la vérité sur le peuple auquel il appartient, sans nier cette appartenance. ¹⁰⁸ Dans le cas de la polémique suscitée par *Eichmann à Jérusalem* de Hannah Arendt, l’accusation de « haine de soi » semble disqualifier d’emblée une pensée dissidente comme le fait Scholem dans ses lettres à son ancienne amie. Il y affirme : « Il y a dans la langue juive quelque chose que l’on ne peut absolument pas définir mais qui est parfaitement concret, ce que les Juifs appellent *Ahabath Israel*, l’amour pour les Juifs. Et de cela, on ne perçoit rien chez vous, chère Hannah ». ¹⁰⁹ Arendt répond à cette affirmation de manière convaincue, réaffirmant tout à la fois sa propre judéité et son droit à critiquer son peuple :

Être juif compte pour moi au nombre des données indubitables de mon existence et je n’ai jamais voulu changer quoi que ce soit à ce genre de faits. [...] [J]e n’ai de toute ma vie « aimé » quelque peuple ou collectif que ce soit [...]. Bref, dans ce sens, je n’« aime » pas les Juifs et je ne « crois » pas en eux, j’appartiens seulement de manière naturelle et factuelle à ce peuple. ¹¹⁰

De manière similaire, Irène Némirovsky n’a eu de cesse de revendiquer sa judéité face à la presse communautaire qui lui contestait ses portraits stéréotypés des personnages juifs. En 1930 elle répond à Nina Gourfinkel : « Et on me taxe d’antisémitisme ? Voyons, c’est absurde ! Puisque je suis juive moi-même et le dis à qui veut l’entendre ! ». ¹¹¹ En 1935, elle approfondit cette affirmation avec Janine Auscher : « Il me semble [...] que je n’ai jamais songé à dissimuler mes origines, bien au contraire. Chaque fois que j’en ai eu l’occasion, j’ai clamé que j’étais Juive, je l’ai même proclamé ! Je suis beaucoup trop fière de l’être pour avoir jamais songé à le

¹⁰⁶ Theodor Lessing, *La Haine de soi*, cit., p. 61, italiques dans le texte.

¹⁰⁷ Martine-Sophie Benoît, « Theodor Lessing et le concept de “haine de soi juive” », dans Esther Benbassa et Jean-Christophe Attias (éds.), *La haine de soi : difficiles identités*, cit., p. 27-46, p. 43, italiques dans le texte.

¹⁰⁸ Cf. Susan Rubin Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., p. 135-136. Sur le rapport de Philip Roth à la judéité, voir Régine Robin, « S’inventer comme juif. Les jeux identitaires de Philip Roth », dans Régine Robin (éd.), *L’ethnicité fictive*, cit., p. 23-48.

¹⁰⁹ Cf. Hannah Arendt, Gershom Scholem, *Correspondance*, cit., lettre 132, 23 juin 1963, p. 419.

¹¹⁰ *Ibid.*, lettre 133, 20 juillet 1963, p. 428-429.

¹¹¹ Nina Gourfinkel, « L’expérience juive d’Irène Némirovsky », cit., p. 678.

renier ». ¹¹² La romancière ne ferait de son peuple qu'un portrait réaliste, et cela ne correspond pas à un reniement de ses origines qu'elle revendique avec fierté.

Il serait donc préférable de ne pas utiliser le concept de haine de soi qui risque d'être manichéen, et d'explorer les méandres de ce paradoxe, de montrer les nuances des contradictions qu'il implique. Déjà Sartre avait mis en évidence le fait que son « Juif inauthentique » n'arrivait pas à nier toute appartenance à la communauté juive. ¹¹³ Quelques années plus tard, Albert Memmi essaie, avec son *Portrait d'un juif*, de remplir le vide laissé par Sartre qui n'avait pas su définir le Juif authentique en ne lui donnant d'autre identité que négative. L'entreprise de Memmi n'est pas entièrement aboutie, car elle ne se réduit finalement qu'à une nouvelle définition en négatif, faisant du Juif « un être *minoritaire, différent, séparé* ». ¹¹⁴ Cependant, Memmi finit par montrer, comme Sartre, qu'on reste Juif malgré tout. La haine de soi n'équivaut pas à nier sa judéité : « On n'est pas juif parce que l'on décide de l'être ; on se découvre Juif, puis l'on y consent ou l'on s'y refuse... sans cesser de l'être ». ¹¹⁵

Entre l'affirmation et la négation d'une identité, on peut trouver une voie intermédiaire que beaucoup de Juifs explorent, dont nos auteurs : entre le « Juif d'affirmation » et le « Juif de négation » il existe aussi, selon Jean-Claude Milner, un « Juif d'interrogation ». ¹¹⁶ Celui-ci se poserait des questions telles : « “qu'est-ce qu'être juif ?”, “que puis-je m'en dire à moi-même ?”, “que puis-je en dire aux autres ?”, “que puis-je en dire à mes enfants ?” ». ¹¹⁷ Dans cette interrogation, dans cette quête perpétuelle qui n'a pour but que la remise en question de toute certitude identitaire, la judéité est l'objet de tous les retournements. Le discours antisémite y est souvent convoqué, parfois de manière ambiguë. Il s'agit donc d'explorer ces ambiguïtés sans en tirer de conclusions hâtives sur l'antisémitisme de l'un ou de l'autre de ces auteurs d'origine juive.

Dans le cas d'Irène Némirovsky, le débat sur sa présumée haine de soi est très acharné. À côté de ses choix biographiques et littéraires parfois controversés, la réception de son œuvre pose problème : la célébrité posthume de l'auteur, et notamment l'emphase portée sur sa figure de victime de la Shoah, ont mis en lumière un envers du décor moins consensuel que certains

¹¹² Janine Auscher, « Nos interviews : Irène Némirovsky », cit., p. 669.

¹¹³ Cf. Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, cit., p. 114 : « Il est antisémite pour rompre tous les liens avec la communauté juive et pourtant il la retrouve au plus profond de son cœur car il ressent dans sa propre chair les humiliations que les antisémites font subir aux autres Juifs. Et c'est précisément un trait des Juifs inauthentiques que cette oscillation perpétuelle de l'orgueil au sentiment d'infériorité, de la négation volontaire et passionnée des traits de leur race à la participation mystique et charnelle avec la réalité juive ».

¹¹⁴ Albert Memmi, *Portrait d'un juif*, cit., p. 334.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 298-299.

¹¹⁶ Jean-Claude Milner, *Les penchants criminels de l'Europe démocratique*, cit., p. 108.

¹¹⁷ Jean-Claude Milner, *Le Juif de savoir*, cit., p. 187.

critiques, en particulier aux États-Unis, ont voulu rappeler.¹¹⁸ Même avant la parution de *Suite française*, Norman David Thau avait évoqué le sentiment de « haine de soi juive » en parlant d'Irène Némirovsky.¹¹⁹ Dans son essai récent, Susan Suleiman est revenue sur la « question juive » dans l'œuvre de Némirovsky en soulignant comment le fait de parler d'un *self-hating Jew*¹²⁰ fonctionne souvent comme une accusation et que les concepts d'ambiguïté et d'ambivalence sont plus à même de décrire l'attitude envers sa propre identité de beaucoup de groupes minoritaires face au groupe dominant.¹²¹

Le risque de vouloir, à l'opposé, justifier la romancière demeure cependant présent. Dans ses textes littéraires, comme nous l'avons montré, les stéréotypes antisémites ne sont pas convoqués pour soutenir une thèse antisémite, mais font l'objet d'un traitement complexe qui résulte d'un point de vue d'observatrice interne au monde juif. Cependant, dans la dimension strictement privée des manuscrits préparatoires, Némirovsky révèle parfois les tiraillements ambigus de sa pensée qu'il faut analyser en tant que tels, comme produit d'une identité et d'une Histoire problématiques. De plus, même des textes publiés, qui n'étaient pas conçus comme littéraires, manifestent cette pensée troublée et ambiguë.

En premier lieu, il faudrait analyser un article écrit par Némirovsky en 1934, intitulé *Les Rois d'une heure*, auquel nous avons déjà fait une allusion rapide.¹²² Cet article, publié dans *1934 Le Magazine d'aujourd'hui* n'est mentionné ni dans la biographie d'Olivier Philipponnat et de Patrick Lienhardt, ni dans les *Œuvres complètes* éditées par Philipponnat. Ce dernier n'a en effet retrouvé les pages de l'article qu'en 2015 à la Bibliothèque Carnegie de Reims, et en a déposé une transcription avec une courte introduction aux Archives IMEC.¹²³ En 2016, nous avons pu consulter l'article à la Bibliothèque Nationale de France grâce à l'indication de Teresa Lussone. Susan Rubin Suleiman le mentionne dans son dernier livre en conclusion d'un

¹¹⁸ On pourrait ajouter à ceux cités précédemment Anna Norris, « Guerre et identité juive. Irène Némirovsky et la haine de soi », *Women in French Studies*, Palo Alto, CA, special issue 2009, p. 138-146.

¹¹⁹ Cf. Norman David Thau, *Romans de l'impossible identité*, cit., p. 216 n. : « Et l'on pourrait certainement parler à propos de Némirovsky de haine de soi juive » ;

¹²⁰ Le concept de "Jewish self-hatred" a été étudié dans l'univers Anglophone par Sander L. Gilman qui souligne comment la dynamique de la haine de soi concerne tout groupe minoritaire : p. 2 « Self-hatred results from outsiders' acceptance of the mirage of themselves generated by their reference group [...] as a reality » [La haine de soi est le résultat de l'acceptation par les exclus du mirage d'eux-mêmes généré par leur groupe de référence, comme si ce mirage était une réalité], cf. Sander L. Gilman, *Jewish self-hatred. Anti-semitism and the hidden language of the Jews*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1986, p. 2.

¹²¹ Susan Rubin Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., p. 21.

¹²² Irène Némirovsky, « Les Rois d'une heure – I », *1934 le magazine d'aujourd'hui*, n. 32, deuxième année, 16 mai 1934, p. 3 ; Irène Némirovsky, « Les Rois d'une heure - II », *1934 le magazine d'aujourd'hui*, n. 33, deuxième année, 23 mai 1934, p. 5 ; Irène Némirovsky, « Les Rois d'une heure – fin », *1934 le magazine d'aujourd'hui*, n. 34, deuxième année, 30 mai 1934, p. 3. Ensuite, nous signalerons entre parenthèses dans le texte le numéro de l'hebdomadaire dont nous tirerons les citations.

¹²³ Olivier Philipponnat, « *Rois d'une heure* », Archives IMEC, Fonds Némirovsky.

paragraphe consacré à la collaboration de Némirovsky avec *Gringoire*, mais elle n'approfondit ni le contenu de l'article ni le contexte de sa publication.¹²⁴

Suleiman a le mérite de jeter une nouvelle lumière sur la collaboration avec la revue *Gringoire*, que Némirovsky n'a jamais interrompue même après la campagne de Béraud contre Léon Blum en 1936, à la différence de Joseph Kessel, mais aussi de Romain Gary.¹²⁵ Si Philipponnat et Lienhardt soulignaient la distance entre les pages littéraires et les pages politiques de la revue,¹²⁶ l'analyse de Suleiman montre comment le besoin d'un gagne-pain et l'anxiété pour l'avenir en tant qu'étrangère en France auraient primé sur toute autre réflexion : Némirovsky était bien consciente du fait que ses nouvelles paraissaient à côté d'articles antisémites, mais elle ne voulait pas perdre l'argent que la collaboration avec *Gringoire* pouvait lui rapporter.¹²⁷

Son article dans *Le Magazine d'aujourd'hui* pose d'autant plus problème. Suleiman parle d'un « hebdomadaire de droite »¹²⁸ sans en mentionner les contributeurs récurrents. Henri Massis, le fondateur de la revue publiée du 11 octobre 1933 au 31 juillet 1935, était la « figure de proue du nationalisme » selon Philipponnat.¹²⁹ Parmi les collaborateurs on trouve Maurice Bardèche et Robert Brasillach, anciens maurrassiens ayant « commencé leur carrière dans les colonnes de l'*Action française* »,¹³⁰ mais aussi le futur ministre de Vichy Abel Bonnard,¹³¹ les frères Tharaud,¹³² Paul Morand,¹³³ André Chaumeix, directeur de la *revue des Deux Mondes* jusqu'en 1936, qui « fut peut-être celui qu'y attira Irène Némirovsky ». ¹³⁴ *Le Magazine d'aujourd'hui* se configure donc comme une revue de droite réunissant dans ses pages l'*establishment* littéraire avec lequel Némirovsky collaborait et voulait collaborer.¹³⁵ Brasillach en parle comme d'une « Marianne de droite » : *Le Magazine d'aujourd'hui* voulait en effet

¹²⁴ Susan Rubin Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., p. 75-76.

¹²⁵ Cf. *Ibid.*, p. 71. Cf. aussi Henri Béraud, « Minuit, Chrétiens », *Gringoire*, 25 décembre 1936, dans Id., *Gringoire : Écrits, 1928-1937*, p. 361-365.

¹²⁶ Cf. Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 284-285.

¹²⁷ Cf. Susan Rubin Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., p. 73.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 75.

¹²⁹ Olivier Philipponnat, « Rois d'une heure », cit., p. 2.

¹³⁰ Patricia Sorel, *Plon. Le sens de l'Histoire (1833-1962)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 164. Les pages 163-167 de ce livre sont consacrées à « 1933 : *Le Magazine d'aujourd'hui* dans le sillage de *Candide* ».

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Olivier Philipponnat, « Rois d'une heure », cit., p. 3

¹³³ Philipponnat mentionne son texte paru dans le premier numéro de l'hebdomadaire, que Morand essaiera ensuite sinon de renier du moins de nuancer. Il s'intitule « De l'air !... De l'air... » et l'auteur y affirme « En ce moment, tous les pays tuent leur vermine, sauf le nôtre [...]. Ne laissons pas Hitler se targuer d'être le seul à entreprendre le relèvement moral de l'Occident. » Cf. pour toutes ces informations *Ibid.*, p. 2.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 3

¹³⁵ Paul Morand lui fera publier pour la première et dernière fois un livre chez Gallimard, le recueil de nouvelles *Films parlés*, cit., en 1935.

aller à la rencontre du public des hebdomadaires, de plus en plus nombreux, comme *Marianne* dirigé par Emmanuel Berl, mais aussi comme *Gringoire et Candide*.¹³⁶

Robert Brasillach était non seulement secrétaire de rédaction chez *Le Magazine d'aujourd'hui*, mais aussi critique dramatique.¹³⁷ Il a notamment publié en 1934 un compte-rendu de la pièce de Bruckner, *Les Races*, concernant le régime hitlérien.¹³⁸ Selon Chantal Meyer-Plantureux, il y révèle des opinions plus nuancées que celles adoptées ultérieurement.¹³⁹ Cependant, à l'époque, selon Philipponnat et Lienhardt, le « virage vers le fascisme » de Brasillach est « bel et bien entamé ». ¹⁴⁰ D'ailleurs, dans son compte-rendu de la pièce de Bruckner, Brasillach semble regretter que le portrait des nazis soit à ce point négatif. Notamment, il fait des remarques assez ambiguës par rapport à la race juive à laquelle la race allemande est opposée de manière manichéenne dans la pièce :

Cette barbarie odieuse [l'hitlérisme] n'est pas si dépourvue de sens et de grandeur que le veut M. Bruckner. Pourquoi cacher que les nazis ont poursuivi dans leurs adversaires non seulement une autre race, mais des meneurs de révolution ? Pourquoi faire dire qu'on n'a jamais vu de Juif construire une barricade ? De telles informations sont préjudiciables à la thèse de M. Bruckner. Elles enlèvent à son œuvre de l'intérêt dramatique : car entre ces intellectuels doux et subtils et ces brutes déchainées, la lutte est trop inégale.¹⁴¹

Dix jours avant la parution de la critique de Brasillach, Némirovsky avait elle-même publié un article sur la pièce de Bruckner qui permet de souligner sa distance de l'idéologie nazie. Susan Suleiman oppose les idées véhiculées dans ce compte-rendu de la romancière au choix de collaborer avec *Le Magazine d'aujourd'hui*, en montrant comment il ne faudrait pas isoler une seule pièce à conviction pour accuser Némirovsky de haine de soi.¹⁴² En lisant le compte-rendu des *Races*, il est cependant possible d'y retrouver la même posture ambiguë qu'on retrouvera dans *Les Rois d'une heure*. Il est vrai que, tout en remarquant comme

¹³⁶ Cf. Robert Brasillach, *Notre avant-guerre*, Plon, 1941, p. 138.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Robert Brasillach, « *Races* de Ferdinand Bruckner », 1934. *Le Magazine d'aujourd'hui*, n. 24, 21 mars 1934.

¹³⁹ Chantal Meyer-Plantureux, *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, Bruxelles, Complexe, 2005, p. 248. Le volume reproduit le compte-rendu de Brasillach sur la pièce de Bruckner, p. 248-250.

¹⁴⁰ Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 255. Les biographes parlent de Brasillach à propos de la critique négative qu'il publia dans l'*Action française* du 16 mars 1934 à propos du roman de Némirovsky *Le Pion sur l'échiquier* et de la réaction de la romancière, fort attristée par le manque de succès de son premier livre paru chez Albin Michel. La période est à peu près la même de la parution des *Rois d'une heure* dans 1934, *Le Magazine d'aujourd'hui* et surtout des critiques écrites par Brasillach et par Némirovsky sur *Les Races* de Bruckner, comme nous le verrons.

¹⁴¹ Robert Brasillach, « *Races* de Ferdinand Bruckner », cit., dans Chantal Meyer-Plantureux, *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, cit., p. 249.

¹⁴² Cf. Susan Rubin Suleiman, *The Némirovsky Question*, p. 76-77.

Brasillach le manichéisme de la pièce, Némirovsky est bien plus nette dans sa condamnation du nazisme :

La première idée qui vous traverse l'esprit, est que ces gens sont devenus tous fous. Mais, hélas ! cette folie est réelle et contagieuse. [...] De plus, elle révèle un état d'esprit terriblement inquiétant pour les voisins d'un peuple, où le sadisme, l'orgueil et la cruauté sont ainsi glorifiés. C'est le cas ou jamais de dire : « Que ceux qui ont des oreilles entendent ! ». ¹⁴³

Némirovsky parle d'une angoisse qui concernerait tous les Français sans mentionner sa propre judéité, même si elle laisse entendre que la pièce « pose des interrogations angoissantes pour chacun de nous, en tant que le sort personnel de chacun dépende du sort de sa race et de sa nation ». ¹⁴⁴ Parle-t-elle du fait que les Juifs seraient encore plus menacés ? Elle ne le précise pas et préfère se rassurer, en disant que « le Français est trop profondément imprégné de civilisation pour estimer même possibles de tels excès ». ¹⁴⁵

On voit bien que Némirovsky préfère penser en termes de nation, plutôt qu'insister sur des dangers qui toucheraient en particulier les Juifs. Elle semble craindre que ces dangers puissent faire ressurgir une forme d'atavisme. La peur du communautarisme, présente de manière très claire jusque dans le personnage de Lucille de *Suite française*, est thématifiée par rapport au portrait des personnages juifs dans la pièce de Bruckner :

Chacun d'eux personnifie-t-il un côté de l'âme juive [...]. Cette simplification excessive des êtres humains a, d'ailleurs, une signification profonde : les événements immenses telles que guerre et révolutions ont pour premier effet, terrible et admirable, d'abolir en nous l'individuel, le particulier et de faire remonter à la surface de l'âme le fond héréditaire qui s'empare tout entier de l'être humain. ¹⁴⁶

Comme toujours chez Némirovsky, c'est l'Histoire qui fait ressurgir « le fond héréditaire » dont l'auteur semble avoir peur. Elle préfère se rassurer en tant que Française et porter sur le monde juif un regard d'experte à la fois interne et un peu en surplomb : c'est une posture qui se veut individuelle et qui fait sa singularité d'auteur littéraire.

Dans *Les Rois d'une heure*, Némirovsky adopte une posture similaire, car c'est en experte de l'univers des étrangers à Paris qu'elle s'attèle au portrait du *macher*, le petit

¹⁴³ Irène Némirovsky, « Théâtre de l'œuvre. *Les Races*. 8 tableaux de Ferdinand Bruckner. Adaptation de René Cave », *Aujourd'hui, Le grand quotidien illustré*, deuxième année, n. 323, 10 mars 1934, p. 12.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

trafiquant. Ce type sera incarné, bien des années plus tard, par le personnage de Ben dans *Les Chiens et les Loups* : Némirovsky affirme justement d'y avoir peint « le “macher”, l'intellectuel francisé et l'artiste », c'est-à-dire Ben, Harry et Ada.¹⁴⁷ Ce roman, pour Némirovsky, est la véritable réalisation du projet visant à décrire le Juif qu'elle avait d'une certaine façon mis de côté avec *Le Maître des âmes*, en choisissant de ne pas trancher sur la judéité de ses personnages. Mais les hésitations étaient évidentes déjà en 1938, comme nous l'avons souligné, et non seulement l'écrivaine pensait à faire « des Juifs pour Candide »¹⁴⁸ juste après la rédaction du *Charlatan*, mais elle affirmait aussi : « Je dois me jurer à moi-même de faire un Stav. et de me foutre de l'effet que cela aura sur la condition des juifs en général ».¹⁴⁹ Stav. est l'abréviation de Stavisky, l'escroc d'origine juive qui fut le protagoniste d'une affaire mêlant économie et politique. Cette affaire éclata en 1934 suite à son suicide, et fut nimbée de mystère. Stavisky incarne l'affairiste juif par excellence, figure qui revient de manière obsessionnelle dans l'œuvre de Némirovsky, à partir de *David Golder* jusqu'à *Ben Sinner*.

En découvrant *Les Rois d'une heure*, on comprend que la figure du « macher », dont Stavisky serait le parangon, hantait Némirovsky depuis 1934 : dans cet article du *Magazine d'aujourd'hui* s'inscrivent déjà beaucoup de réflexions qu'elle reprend dans le manuscrit du *Charlatan* et qu'elle mettra en scène dans ses romans de 1939 et de 1940.¹⁵⁰ *Le Magazine d'aujourd'hui* commente d'ailleurs abondamment l'affaire Stavisky en mars et en avril 1934.¹⁵¹ À partir du numéro qui suit la parution de l'article de Némirovsky, le magazine accueille une enquête intitulée *300.000 kilomètres avec Stavisky* « par Eugène Bortchy qui fut l'ancien chauffeur de Serge Alexandre » et l'annonce ainsi : « Ce qu'on n'a jamais dit sur Stavisky et sa bande ».¹⁵² L'article de Némirovsky semble donc aller à la rencontre du public de l'hebdomadaire en offrant une nouvelle perspective sur l'affaire Stavisky.

Némirovsky veut parler non pas des « rois du monde », comme Basil Zaharoff,¹⁵³ mais des petits affairistes, les rois d'une heure justement. Ils sont tous étrangers, mais ils ne sont pas tous juifs, comme Némirovsky tient à le souligner : « C'est une erreur de chercher à voir en lui,

¹⁴⁷ Olivier Philipponnat, « *Les Chiens et les Loups*. Notice introductive », dans Irène Némirovsky, *Œuvres complètes*, cit., tome II, p. 510-514, p. 511. Il cite un passage des manuscrits de Némirovsky.

¹⁴⁸ IMEC ALM 2999.1, cit., note du 26 mai 1938.

¹⁴⁹ *Ibid.*, cité aussi par Olivier Philipponnat, « *Les Chiens et les Loups*. Notice introductive », cit., p. 510.

¹⁵⁰ Nous retrouvons le mot « macher » à plusieurs reprises dans le Journal de travail du *Charlatan*. Cf. par exemple IMEC ALM 2999.1, cit., note du 30 juillet 1938 : « Le « macher » type vrai et séduisant mais sera écrasé par l'autre de D.G. [*David Golder*]. »

¹⁵¹ Cf. Patricia Sorel, *Plon*, cit., p. 166.

¹⁵² 1934, *Le Magazine d'aujourd'hui*, n. 34 30 mai 1934, p. 1.

¹⁵³ Basil Zaharoff a servi de modèle à *David Golder*, comme le remarque Olivier Philipponnat (« *Rois d'une heure* », cit., p. 9) et servira de modèle au personnage de Dario Asfar dans *Le Maître des âmes*, comme le témoigne le Journal de travail de 1938. Cf. par exemple *Enfants de la nuit* (ou le *Charlatan*) : brouillon et journal d'écriture 1/2, IMEC ALM 2999.1, cit., f.n.n. : « Son père était grec (l'obscur bourgade de Basil Zaharoff) ».

uniquement, le Juif, erreur malheureuse et qui nuit à un peuple entier. En réalité, toutes les races d'Orient sont équitablement représentées : Arméniens, Grecs, Roumains, Polonais, Russes, Juifs, etc. » (n. 32). Cependant, elle ajoute :

Mais la raison pour laquelle on est tenté de reconnaître en lui le Juif, à l'exception de tout autre peuple, est que cette manière de vivre et d'errer au hasard, de camper et de disparaître, sans laisser de traces, donne à tous ces étrangers un caractère unique, vagabond, « heimatlos », chaotique, fiévreux, qui appartient en propre à tous ceux qui, par leur faute, ou par suite de circonstances indépendantes de leur volonté, ne sont pas attachés à un sol, à un milieu déterminé, mais voguent à la dérive, à la surface du monde (n. 32).

Comme dans *Le Maître des âmes*, la romancière semble vouloir éviter de faire de son personnage, de son « type », un Juif, mais elle finit par lui attribuer des caractères stéréotypés qui définiraient la judéité par d'autres moyens. Elle écrit en effet dans le Journal de travail du *Charlatan* : « je ne puis dire qu'il appartenait à une race d'heimatlos, parce que cela, c'est un autre mot pour juif ». ¹⁵⁴ C'est donc toujours le Juif qui obsède Némirovsky. Elle s'exerce dans cet article à le regarder de l'extérieur, à en faire un objet d'étude, un cobaye : « Après tout, moi, les juifs, je les aime comme des cobayes alors ! ». ¹⁵⁵

Dans *Les Rois d'une heure*, la romancière réintroduit aussi une distinction qui n'a de cesse d'être présente dans son œuvre, celle entre les étrangers honnêtes et ceux qui ne le sont pas. Elle lance donc du début de l'article : « Pour l'étranger, qui, exilé dans son pays, fut bien établi, bien considéré aussi bourgeois et timoré que n'importe quel Jean Durand, [...] pour celui qui vit en France et qui gagne son pain honnêtement et durement, le « macher » est une plaie : il le discrédite, lui fait honte » (n. 32). Après avoir ainsi disqualifié l'objet de son portrait en l'éloignant autant que possible d'elle-même, Irène Némirovsky passe cependant à un portrait plus empathique, qu'elle introduit par une formule didactique : « Pour celui que le type, tel qu'il est, intéresse, voici quelques précisions sur son origine et sa formation » (n. 32). Mais ce type est bien vivant et il lui faut se nourrir, ce qui n'est pas facile pour un étranger, souligne Némirovsky. On est proche de la description qu'elle fera du périple de Dario Asfar.

Il faut aussi remarquer le changement continu de perspective. Si Némirovsky commence par décrire le roi d'une heure à la troisième personne, elle passe ensuite à un « tu » générique : « Tu serais bien content de manger ta soupe à midi et ton café au lait le matin, mais où aurais-tu appris ces douceurs ? » (n. 32). Elle reprendra cette distinction entre les plaisirs de

¹⁵⁴ IMEC ALM 2999.2, cit., f. n.n.

¹⁵⁵ IMEC ALM 2999.1 f. note du 26 mai 1938.

la « francité » et les difficultés auxquelles les étrangers sont habitués dans *Les Chiens et les loups*, comme nous le savons. L'emploi de la deuxième personne ne fait ici que rapprocher la romancière de son personnage, et encourage par conséquent un surplus d'identification de la part du lecteur auquel elle s'adresse souvent par le « vous ». Comme le remarque Olivier Philipponnat son texte se fait ainsi en même temps « un plaidoyer, une justification et un réquisitoire ».¹⁵⁶

Chez Irène Némirovsky, les passages qui s'approchent dangereusement de l'antisémitisme côtoient ainsi ceux où elle paraît comprendre les difficultés de son personnage. Elle écrit par exemple : « au commencement, l'homme d'affaires se contente d'opérer parmi les siens. Dieu veuille qu'il reste longtemps à ce stade, où il ne représente aucun danger pour l'indigène » (n. 32). Elle semble ici se mettre du côté des indigènes en employant une formule proche de la *vox populi* qui espère que les immigrés ne puissent trafiquer qu'avec les immigrés. Mais elle remarque quelques lignes plus loin : « Lourde handicap d'avoir un nom malsonnant, de sonorité étrangère, difficile à prononcer, difficile à retenir. Un nom français, voilà ce qu'il faut » (n. 32). Nous savons comment la question d'un nom à la sonorité étrangère hante les personnages némirovskiens tels qu'Hélène Karol ou Dario Asfar, avec des échos autobiographiques évidents.

Enfin, Némirovsky semble excuser son *macher* qui aurait appris les règles du jeu dans son dos et se serait ensuite embrouillé dans de mauvaises affaires : elle évoque ainsi le mot russe « *Zapoustasia* », qui signifie justement « embrouiller » selon la traduction qu'elle en offre (n. 32). Sa posture d'intermédiaire entre deux univers est ici évidente : elle offre à un public d'« indigènes », parmi lesquels elle paraît se compter, un aperçu d'un monde dont elle est une fine connaisseuse, qu'elle peut comprendre et essayer de faire comprendre parce qu'elle en est sortie, et qu'elle peut désormais le regarder depuis le point de vue d'une privilégiée. Toutes les oscillations de Némirovsky entre l'adhésion à un discours stéréotypé et une empathie plus évidente sont dues à la distance plus ou moins grande que son regard adopte selon les circonstances.

D'une part, elle ne fait qu'insister sur la thèse de fond de l'article, c'est-à-dire sur le fait qu'il faudrait toujours distinguer entre les étrangers honnêtes et ceux qui ne le sont pas, avant de les expulser tous. Voici comment elle s'exprime : « D'abord, l'intérêt immédiat de chaque étranger honnête est, je le répète, de ne pas être confondu avec la racaille qui grouille sur ses bords » (n. 34). Et encore :

¹⁵⁶ Olivier Philipponnat, « Rois d'une heure », cit., p. 6.

Enfin, il est un remède, dont on parle beaucoup en ce moment et qui consisterait à expulser de France les étrangers indésirables, ceux, justement, qui spéculent d'une manière illicite avec les capitaux de l'épargne française. Ah, si l'on ne frappait que ceux-là, la mesure serait excellente, et chacun la prônerait. Malheureusement, il y a gros à parier que souffriraient d'abord les petits, les obscurs, les sans-grades, tandis que les vrais gros poissons s'esquiveraient, et surtout, que souffriraient les innocents (n. 34).

On retrouvera le même ton dans la lettre au Marechal Pétain que Némirovsky écrira le 13 septembre 1940. Elle y affirme n'avoir jamais écrit « que des ouvrages de littérature pure » et ne s'être jamais occupée de politique. *Les Rois d'une heure* feraient-ils exception ? En partie seulement, car son portrait du *macher* est très proche de ses romans. Quant à la politique, elle reprend sa thèse dans la lettre : « Je ne puis croire Monsieur le Maréchal, que l'on ne fasse aucune distinction entre les indésirables et les étrangers honorables qui, s'ils ont reçu de la France une hospitalité royale, ont conscience d'avoir fait tous leurs efforts pour la mériter ».¹⁵⁷ « Les indésirables », « la racaille » : ces mots résonnent de l'article à la lettre, et de l'article aux romans. Némirovsky vise, tant dans l'article que dans la lettre, à mettre de la distance entre elle-même et ceux qui sont menacés d'exclusion. Cependant, le seul fait qu'elle insiste sur ce point montre qu'elle est également menacée. Dans les nouvelles et dans les romans, on voit bien comment tous les Juifs partagent une histoire de souffrance qui risque toujours de se représenter. C'est donc la peur qui pousse Némirovsky à cette prise de distance.¹⁵⁸

D'autre part, dans l'article même, la romancière finit par montrer un homme qui aime tendrement sa femme malgré les nombreuses amantes, et qui envisage pour ses enfants un futur différent : c'est le cas de Stavisky, mais aussi de Dario Asfar. Némirovsky revient sur le « poncif du "riche businessman" » dont elle avait dressé le portrait dans *David Golder*, en soulignant comment « [e]n réalité, l'appétit de jouissance dont il fait preuve s'émousse assez vite » (n.33). Elle plaint aussi la destinée de l'enfant du roi d'une heure, avec un ton aux accents

¹⁵⁷ Cf. Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 347. Une copie de la lettre est conservée à l'IMEC, cote NMR 5.39.

¹⁵⁸ On pourrait confronter la lettre de Némirovsky à Pétain avec celle de Simone Weil à Xavier Vallat, qu'elle a écrit plus au moins au même moment, pendant l'automne 1940, suite à la promulgation du Statut des Juifs par Vichy. « Ce mot de Juif, désigne-t-il une race ? » s'interroge Simone Weil. « Je n'ai alors aucune raison de supposer que j'ai un lien quelconque soit par mon père, soit par ma mère, avec le peuple qui habitait la Palestine il y a deux mille ans... Ayant à peu près appris à lire dans les écrivains français du XVIIe siècle, dans Racine, dans Pascal, en ayant eu l'esprit imprégné à un âge où je n'avais jamais entendu parler de Juifs, s'il y a une tradition religieuse que je regarde comme mon patrimoine, c'est la tradition catholique », cf. Simone Petrement, *La Vie de Simone Weil*, II, p. 289-291. On voit bien que Simone Weil est plus nette que Némirovsky dans sa prise de distance du peuple juif. Elle avait en effet à plusieurs reprises renié sa judéité. Toutefois, même pour elle, les critiques ne parlent pas tous de haine de soi juive. Cf. à ce sujet : Robert Chenavier, « Simone Weil, "la haine juive de soi" ? », *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, vol. 23, n.1. Hiver 1997, pp. 73-103 et Martine Leibovici, « Simone Weil, la mal née », dans Esther Benbassa et Jean-Christophe Attias (éds.), *La haine de soi : difficiles identités*, cit., p. 229-251.

forts autobiographiques : « il a gardé une tenace habitude du confort et du luxe, un besoin presque douloureux » (n.34). Némirovsky finit ainsi par regretter la fin de *David Golder*, où le protagoniste essaie de léguer un héritage à sa fille en lui laissant des actions pétrolifères : « dans la vraie vie, je crois bien que le voyage et la pénible mort eussent été les mêmes, mais les actions, au bout de quelques mois, réduites à zéro, par suite de quelque événement imprévisible » (n. 34).

Finalement, la première source du portrait dressé dans l'article serait le père de l'auteur. Il est mort en 1932 ruiné par le krach financier d'un « homme qui fabriquait des allumettes », qui a causé « un tort considérable à ceux qui eurent confiance en lui » (n. 33). Selon Philipponnat, il s'agirait d'Ivan Kreuger.¹⁵⁹ Comme toujours, on retrouve des raisons biographiques à l'origine de l'article de Némirovsky. L'intérêt pour Stavisky, originaire d'Ukraine comme le père de l'auteur, serait également lié à sa biographie. Sa double posture, entre prise de distance du monde juif et regard empathique, est donc pleinement justifiée non seulement par sa position dans le champ littéraire, mais aussi par son histoire personnelle.

Ce n'est pas un hasard si Stavisky a aussi fasciné Patrick Modiano. Le célèbre escroc est en effet une figure troublante, car tout en étant un homme cultivé, il a fini par se mêler aux trafics les plus louches, incarnant ainsi les pires stéréotypes antisémites. Némirovsky en parle dans *Les Rois d'une heure* comme d'un « ineffable métèque de [s]a connaissance » (n.32), d'un brasseur d'affaires qui se prétend financier et qui, né à Paris et ayant étudié dans les meilleures écoles, « reproduit les traits de tel ou tel de ses ancêtres d'Ukraine, pitoyable et dangereuse bête de proie » (n.33). Modiano évoque en premier lieu Stavisky dans *La Place de l'étoile* : le père de Schlemilovitch aurait été son secrétaire.¹⁶⁰ Puis le protagoniste de *La Ronde de nuit* est le fils de Stavisky :

Une telle soif de respectabilité me bouleversait car je l'avais déjà remarquée chez mon père, Alexandre Stavisky. Je garde sur moi la lettre qu'il écrivit à maman avant de se suicider : « ce que je te demande surtout, c'est d'élever notre fils dans le sentiment de l'honneur et de la probité [...] pour qu'il soit bien guidé dans la vie et qu'il devienne un honnête homme ».¹⁶¹

On retrouve dans ce passage la figure du *macher* qui espère que ses fils aient un destin différent du sien.

¹⁵⁹ Olivier Philipponnat, « Rois d'une heure », cit., p. 7.

¹⁶⁰ Cf. Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 56.

¹⁶¹ Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, cit., p. 135.

Comme Némirovsky, Modiano met en scène son rapport avec son père, dont il évoque notamment le passé trouble et la soif de respectabilité et d'intégration pour l'éducation de son fils. Il voulait en effet obliger le jeune Patrick à faire son service militaire : le refus de ce dernier conduisit à la rupture entre père et fils dont il est question dans les lettres publiées dans *Un pedigree*.¹⁶² Dans *Les Boulevards de ceinture*, le narrateur part en quête du père en voyageant dans le passé, à l'époque de l'Occupation, pour découvrir le milieu de la collaboration et de la Gestapo française. Le protagoniste affirme s'appeler Serge Alexandre : c'est le pseudonyme qu'avait pris Stavisky.¹⁶³ On assiste donc à un glissement : le père est rapproché de Stavisky, puis superposé à celui-ci avant que, finalement, le fils ne s'identifie au célèbre escroc. Enfin, dans *Un pedigree*, Modiano raconte avoir fait croire à Jean Cau que l'un de ses camarades de collège était le fils de Stavisky :¹⁶⁴ l'auteur montre aussi jusque dans son autobiographie son obsession pour ce personnage trouble.

L'identification avec la figure ambiguë du père est au centre des *Boulevards de ceinture*, où le protagoniste essaie de comprendre la judéité trouble de son père en revenant au temps où il était collaborateur. Mais cette compréhension se révèle impossible. D'ailleurs, dans une scène emblématique, le père essaie de tuer le fils. Il s'agit d'un renversement paradoxal du complexe d'Œdipe décrit par Freud :

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 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 paternité.¹⁶⁵

Modiano met ainsi en scène sa condition d'orphelin d'un père absent qui ne cesse cependant de le hanter, comme un fantôme. Cette quête du père absent, ce renversement du complexe d'Œdipe, semble rapprocher Patrick Modiano de Marc Weitzmann, à propos duquel nous avons déjà évoqué la théorie du complexe de Télémaque du psychanalyste lacanien Recalcati.

Dans *La Place de l'étoile*, Schlemilovitch a lu la « série des *Comment tuer votre père*, d'André Breton et de Jean-Paul Sartre »,¹⁶⁶ mais il affirme : « Comment pourrais-je vous tuer ?

¹⁶² Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 121-124.

¹⁶³ Cf. Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, cit., p. 44.

¹⁶⁴ Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 77.

¹⁶⁵ Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, cit., p. 154.

¹⁶⁶ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 59.

Je vous aime ». ¹⁶⁷ Cette parodie de la psychanalyse freudienne est reprise à la fin du livre, où Freud en personne évoque la théorie de Sartre selon laquelle le Juif n'existerait pas sans l'antisémitisme, pour faire oublier à Schlemilovitch tous ses travestissements. Le protagoniste s'avoue en effet « fatigué », mot sur lequel le roman se termine. ¹⁶⁸ Cependant, Freud sanglote dans un coin, ¹⁶⁹ comme s'il se désavouait, en montrant que la judéité le concernerait encore dans sa forme victimaire. Comme nous le verrons, tous les Juifs israéliens peints par Modiano dans le livre nient l'histoire juive diasporique, mais se retrouvent également en larmes. Modiano mène ainsi encore une fois un discours multiple en parodiant à la fois la psychanalyse, la théorie sartrienne du Juif, l'idée d'une judéité victimaire et l'idée d'une identité qui en serait le renversement.

Selon Janine Chasseguet-Smirgel, l'attitude de Schlemilovitch serait emblématique d'une « fuite du complexe d'Œdipe », ¹⁷⁰ car le héros n'arrive pas encore à rompre le mécanisme d'identification avec son père et, de manière trouble, vit dans son temps alors qu'il est né après la guerre. La même identification troublée est mise en scène dans *Les Boulevards de ceinture*. Modiano ne semble pas encore pouvoir mettre en scène la judéité de son père à partir d'une juste distance pour s'en faire, malgré tout, l'héritier. Dans *Rue des Boutiques Obscures*, le narrateur qui inaugure le roman en affirmant « Je ne suis rien » ¹⁷¹ est très proche d'un Schlemilovitch qui, par la farce, farcit son identité d'identifications caduques. Si la quête est plus apaisée, elle finit par remonter, comme dans *Les Boulevards de ceinture*, à un temps qui est celui du père de Modiano. À travers ses narrateurs, Modiano ne fait que chercher son père absent, sans pouvoir tuer son image obsédante. Il s'agit d'une recherche personnelle qui parodie toute ascendance freudienne par des références bien remarquées par Charlotte Wardi, ainsi que par les nombreux divans qui peuplent le roman. ¹⁷²

Dans son premier roman, Modiano est fasciné par le milieu interlope où avait évolué son père. Il ne peut le tuer, mais il ne fait que mettre en scène des situations où le fils, Schlemilovitch, se fait le bourreau de son père. À travers son personnage, Modiano assume

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 211.

¹⁶⁹ Cf. *Ibid.*, p. 210.

¹⁷⁰ Notre traduction, tirée de l'édition italienne de l'article : Janine Chasseguet-Smirgel, « “La Place de l'étoile” di Patrick Modiano. Per una definizione psicoanalitica dell'“autenticità” », in *Per una psicanalisi dell'arte e della creatività*, Milano, Cortina, 1989, p. 231-272, p. 262. Le titre français de l'ouvrage est *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*.

¹⁷¹ Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, cit., p. 11.

¹⁷² Cf. par exemple *Ibid.*, p. 41 : le narrateur, très grand comme Modiano, se retrouve dans un appartement au plafond trop bas et on l'invite à s'allonger sur un « petit divan ». Cf. Charlotte Wardi, « Mémoire et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano », cit., p. 47 : « les symboles freudiens tels que la mariée solitaire dans le restaurant insolite, les divans de toutes formes, les boîtes à tous usages ridiculisent la littérature des profondeurs et de la libido ».

ainsi le rôle de ces bourreaux, les nazis, dont son père a été à la fois un collaborateur et une victime potentielle, en tant que Juif. Tant dans le spectacle de clowns imaginé par Schlemilovitch sur le modèle des Marx Brothers, que dans la pièce qu'il écrit, le père revêt en effet toujours le rôle de la victime.¹⁷³ Comme l'affirme Philippe Zard, tout le roman s'articule autour de ce scénario, qui est aussi un scénario psychique dans lequel le père serait à la fois la victime de son fils et la victime des nazis et donc une victime que le fils devrait venger :

L'on peut considérer que tout le roman est une réponse à la question que pose le fils à son père : « comment pourrais-je vous tuer ? » que nous sommes invités à entendre à la fois comme une question rhétorique « il m'est impossible de vous tuer » et comme une interrogation sérieuse « par quels moyens vous tuer ? ». De là l'injonction contradictoire : tuer et sauver le père. Comment le sauver en le tuant ? Comment être le vengeur d'un père détestable qu'on aurait aimé pouvoir tuer ? Il semble que tout le récit, et toute la poétique du roman, ne soit qu'un essai de réponse à cette ambivalence irréductible : non tant l'amour et la haine du père qu'une haine du père et l'horreur qu'elle inspire à celui qui l'éprouve.¹⁷⁴

Le désir de vengeance s'exprime notamment dans un épisode du roman, dans lequel Modiano évoque l'arrestation de son père en 1942. Le narrateur de *La Place de l'étoile* rencontre chez la marquise de Fougeire-Jusquiamés, en Normandie, Gérard dit le Gestapiste, désormais chauffeur mais anciennement membre de la bande de la rue Lauriston : « Le 16 juillet 1942, Gérard avait fait monter Schlemilovitch père dans une traction noire : “Que diras-tu d'une vérification d'identité rue Lauriston et d'un petit tour à Drancy ?” Schlemilovitch fils avait oublié par quel miracle Schlemilovitch père s'arracha des mains de ce brave homme ». ¹⁷⁵ La première arrestation du père de Modiano date en réalité de février, comme l'attestent *Remise de peine*, *Dora Bruder* et *Un pedigree*,¹⁷⁶ alors que dans *Livret de famille* il s'agissait de mars.¹⁷⁷ Cependant, dans la transposition romanesque, la date devient celle, plus significative dans l'imaginaire collectif, de la Rafle du Vel d'Hiv.

Schlemilovitch fils n'arrive pas à éprouver de l'empathie pour son père mais seulement à le venger de façon violente, dans un paroxysme qui s'oppose à la fascination éprouvée jusque-là pour le milieu de la marquise :

¹⁷³ Cf. Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., respectivement p. 72-73 et p. 49-50.

¹⁷⁴ Philippe Zard, « Modiano et son complexe », cit., p. 72.

¹⁷⁵ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 132.

¹⁷⁶ Cf. Patrick Modiano, *Remise de peine*, cit., p. 83; Patrick Modiano, *Dora Bruder*, cit., p. 69; Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p.15

¹⁷⁷ Cf. Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 127.

Tu lui serras la gorge. Les vertèbres cervicales craquèrent modérément. Tu as le mauvais goût de t'acharner sur les cadavres. Tu découpas les oreilles au moyen d'une lame de rasoir Gillette extra-bleue. [...] Avant d'enterrer Gérard, tu as pensé le faire empailler et l'expédier à ton pauvre père, mais tu ne te rappelais plus l'adresse.¹⁷⁸

Les lames de rasoir étaient jusque-là le symbole de la douleur des victimes, car elles étaient liées au personnage de la rescapée des camps Tania Arcisewska : elle se suicide en se coupant les veines avec des lames de rasoir. Ce sont les mêmes lames de rasoir que le protagoniste a la tentation d'avalier : « Un matin, profitant de mon absence, Tania se tranche les veines. Pourtant, je cache avec soin mes lames de rasoir. J'éprouve en effet un curieux vertige quand mon regard rencontre ces petits objets métalliques : j'ai envie les avaler ». ¹⁷⁹ C'est comme si la génération d'après avait hérité du traumatisme de la génération d'avant et ne cessait d'en reproduire le schéma. C'est ce que nous dit la présence obsédante des lames de rasoir Gillette extra-bleue dans le reste du livre et de l'œuvre de Modiano.¹⁸⁰ Dans l'homicide du gestapiste, elles se transforment en instrument de vengeance : la logique du renversement semble être la seule logique valable du roman. À l'égard du père, le fils n'arrive à éprouver qu'un sentiment de pitié ou de rage, mais il n'y a pas encore de place pour une véritable compréhension. Toute identification avec lui semble se dire dans la démesure.

La fascination pour des personnages comme Stavisky, Sachs ou Joanovici, serait donc une tentative de se rapprocher de la judéité du père, mais de son côté le plus trouble, fait de trafics louches. Marc Weitzmann évoque également Stavisky : il demeure le parangon d'une identité juive liée aux troubles politiques et économiques, objet de toutes les stigmatisations. Dans *Une place dans le monde*, mais aussi dans *Une matière inflammable*, le grand-père du narrateur a fréquenté « les figures de la pègre juive parisienne », dont Stavisky.¹⁸¹ Finalement, le grand-père échappe à la déportation, « parce qu'escroc, résistant ou bien juif, l'administration hésitait sur la catégorie dans laquelle le ranger ». ¹⁸² Comme chez Modiano, avec une différence de génération, on retrouve l'idée d'une judéité ambiguë qui est aussi une judéité salvatrice, car difficile à classer. Si l'histoire familiale de Weitzmann ne coïncide pas exactement avec celle racontée dans le roman et s'éloigne de celle de Modiano, elle présente quand-même la même fascination pour une judéité trouble dont il est difficile de devenir les héritiers.

¹⁷⁸ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 132-133.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 43-44.

¹⁸⁰ Nous retrouvons ce *topos* dans d'autres livres de l'auteur, tel *Voyage de nocces*, comme s'il était évocateur, dans l'imaginaire de Modiano, de l'univers concentrationnaire, cf. Patrick Modiano, *Voyage de nocces*, cit., p. 38 : « Je lui ai avoué qu'il me fallait des lames Gillette extra bleues ».

¹⁸¹ Marc Weitzmann, *Une place dans le monde*, cit., p. 54.

¹⁸² *Ibid.*, p. 58.

Pour en revenir à cet entre-deux guerres qui obsède les générations d'après, à l'intérêt pour certaines figures à la judéité trouble¹⁸³ correspondait parfois un intérêt pour le point de vue des futurs bourreaux, les antisémites. En effet, l'antisémite est celui qui s'intéresse le plus au Juif. Dans une quête parfois provocatrice pour une judéité en manque de définition, l'exploration de la vision antisémite constitue ainsi l'un des détours de la pensée. Cette pensée s'exprime plus librement, chez Némirovsky, dans ses notes manuscrites et dans ses Journaux de travail, qui sont les laboratoires de l'œuvre à venir.

Dans le manuscrit préparatoire de *Fraternité*, Némirovsky évoque Hitler en personne. Comme nous l'avons déjà dit, la romancière semble hésiter entre une vision historique de la judéité caractérisée avant tout par un passé de souffrances, et une vision « raciale » qui implique une forme d'atavisme physique. Si la première dimension est très clairement présente dans la version définitive de la nouvelle, la seconde paraît toujours conditionnée par la première et on pourrait difficilement attribuer à Némirovsky une forme de racisme. Les traits physiques sont déformés par un destin commun à tout un peuple. Dans un passage du manuscrit, cependant, l'auteur associe Hitler à la question de la race : « Peut-être aussi le riche est (se croit) délivré de sa religion, mais le pauvre aussi. La fraternité ne réside pas dans la religion, mais dans la race, oh Hitler, tu n'as pas tort... J'ai des scrupules. Et pourtant il y a avant tout le droit imprescriptible de la vérité ». ¹⁸⁴ Comme toujours, Némirovsky, dans ses incertitudes, convoque l'argument du vrai.

Est-ce qu'elle adhère aux théories raciales d'Hitler ? Il faut dire en premier lieu qu'elle semble employer le concept de race au sens large, pour définir une judéité hors du religieux : la race serait ainsi tout ce qui rapproche un peuple, notamment les deux Rabinovitch, unis par une histoire de souffrance. Le fait de donner raison à Hitler correspond à un constat amer : l'arrivée d'Hitler n'a fait que prolonger l'exil du pauvre Rabinovitch émigré de Russie vers l'Allemagne et, après la prise de pouvoir des nazis, vers l'Angleterre. Dans le texte définitif on trouve la phrase « Arrive Hitler ! », pour signifier la nécessité de quitter l'Allemagne nazie. Toutefois, dans le manuscrit, Hitler apparaît de nouveau quelques lignes après. Si dans la version publiée on peut lire : « À peine a-t-on gagné, à la sueur de son front, du pain dur, quatre murs, un toit pour sa tête, qu'arrive une guerre, une révolution, un pogrom, ou autre chose, et

¹⁸³ Nous pensons aussi à Basil Zaharoff ou André Citroën qui ont intéressé aussi bien Némirovsky que Modiano : Modiano les mentionne parmi les multiples personnages évoqués dans *La Place de l'étoile* et aussi dans d'autres romans, alors que Némirovsky en fait les modèles des personnages de Dario Asfar et de Philippe Wardes dans *Le Maître des âmes*.

¹⁸⁴ IMEC ALM 2999.13, cit. La deuxième partie du passage est soulignée en crayon vert. L'auteur a marqué à côté le mot « Hear ! », toujours en crayon vert. Elle révisait souvent les manuscrits à l'aide de crayons colorés qui lui servent à souligner ce qu'il faudra garder pour la version définitive, cf. Marie-Jeanne Viel, « Comment travaille une romancière », cit., p. 5.

adieu ! ». ¹⁸⁵ Le manuscrit présente une variante : à la place du mot « pogrom » il y a « Hitler, que la peste l'étouffe », ce qui permet de souligner ultérieurement la distance de la tyrannie nazie.

Si Hitler n'a pas tort, pour Némirovsky, c'est parce que les deux Rabinovitch ne sont pas unis par une religion commune mais par une histoire de souffrances qui fait que même le riche finit par être inquiet quant à son destin. En faisant appel à Hitler, Némirovsky montre sa détresse et sa préoccupation, avec une pointe de provocation qu'elle ne conserve pas dans la version définitive de la nouvelle. Elle semble toutefois avancer l'hypothèse qu'une forme d'atavisme est présente, mais avec beaucoup d'indécision, comme en témoignent les variantes. Dans le texte publié, le riche Rabinovitch réfléchit au mariage de son fils : « Il voulait épouser la fille du comte de Sestres. Ah, c'était difficile. Sa race... "il ne sera pas heureux, je le sens, il ne sera pas heureux." ». ¹⁸⁶ Dans le manuscrit, à la place de « race » on trouve encore « religion », car la réflexion sur ce qui relie les deux Juifs n'a pas encore été développée.

Hitler est également présent dans l'œuvre de Modiano en tant que figure cauchemardesque provenant d'un passé qui n'a de cesse de hanter le présent. En effet, dans *La Place de l'étoile*, l'épisode se déroulant à Vienne est complètement transfiguré par les hantises du protagoniste. Schlemilovitch se laisse emporter par l'idée qu'il est dans la Vienne hitlérienne :

Un homme s'avançait vers nous, un infirme monstrueux... Ses yeux étaient phosphorescents, sa mèche et sa petite moustache luisaient dans l'obscurité. [...] Son bras gauche, qu'il tendait, se terminait par un crochet. Nous nous doutions bien que nous allions le rencontrer à Vienne. Fatalement. [...] Il nous menaçait, il hurlait : Sechs Millionen Juden ! Sechs Millionen Juden ! [...] Après nous avoir tués, notre ennemi parcourrait ces rues désertes comme un fantôme, jusqu'à la fin des temps. ¹⁸⁷

Ce monstre, à la fois Hitler et capitaine Crochet, incarne un temps qui ne passe pas, car il est à la fois l'Hitler autrichien de l'avant-guerre et l'Hitler qui a déjà tué six millions de Juifs et qui continue à les tuer, pour toujours.

Dans l'œuvre théâtrale de René Kalisky, dramaturge belge d'origine juive, nous retrouvons cette même idée d'un passé qui ne passe pas. ¹⁸⁸ Dans la pièce *Jim le téméraire*

¹⁸⁵ Irène Némirovsky, *Fraternité*, cit., p. 1631.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 1627.

¹⁸⁷ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 142-143.

¹⁸⁸ Voir notamment pour cette idée Agnese Silvestri, *René Kalisky, une poétique de la répétition*, Bruxelles, Peter Lang, 2006.

publiée en 1972, Kalisky met en scène un Juif, Jim, qui fait face à Hitler : la victime semble avoir besoin de son bourreau, car elle ne peut se définir que dans la persécution dont elle ressasse le traumatisme. Notamment, le traumatisme qui s'inscrit dans la pièce est celui de la déportation du père, détail autobiographique central dans la vie et dans l'œuvre de Kalisky, écrivain de la génération 1.5, comme Perec.¹⁸⁹ Pour tous les auteurs d'origine juive des générations d'après, qui écrivent au tournant des années 1960, le problème est de dire une judéité déficitaire : le vide, le rien, doit être rempli. Si, dans l'écriture de la judéité, la voie de l'ontologie semble interdite, c'est la hantologie qui la remplace : le Juif, pour se caractériser, se laisse hanter.¹⁹⁰

C'est pour cela que Jim affirme : « Sans vous, mon Führer... qu'aurais-je été sans vous ? ». Ou encore : « Je ne vibre vraiment que sous le Reich et ses S.S... ». ¹⁹¹ De la même manière Raphael Schlemilovitch déclare : « amant d'Eva Braun, confident d'Hitler, je suis depuis longtemps le juif officiel du IIIe Reich ». ¹⁹² Jim est lui aussi le confident d'Hitler et, dans les dernières pages de la pièce, Eva Braun tente de le séduire. Le renversement des rôles témoigne des difficultés à redéfinir la judéité dans l'après-guerre.

Dans *La Danse de Gengis Cohn* de Romain Gary, paru en 1967, une année avant *La Place de l'étoile*, la victime et le bourreau finissent par habiter le même corps : Cohn est un *dibbouk* qui hante la psyché d'un ancien S.S. dans une situation inversée par rapport à celle de la pièce de Kalisky. Gary dit ainsi la dangereuse proximité du Juif et de son tortionnaire. Face au danger de la fraternisation, c'est-à-dire de l'assimilation qui redonnerait au Juif le statut d'homme en effaçant son statut de victime, Cohn se rebelle : « Non ! je hurle. Hitler ! Où est Hitler ? Je veux, j'exige Hitler ! Il ne permettra pas ça ! Hitler, à moi ! ». ¹⁹³

La victime et le bourreau ne sont que deux fantômes qui hantent la conscience de l'écrivain, car il est difficile de faire la différence, dès lors que le Juif continue de se définir par rapport à l'antisémitisme, faute d'autres définitions identitaires. C'est ainsi que Gengis Cohn finit par invoquer Hitler et fait de son étoile jaune une sorte de talisman contre le danger d'une assimilation qui semble être la seule alternative à la haine anti-juive. Entre l'effacement et la

¹⁸⁹ Pour une lecture post-génocidaire de l'œuvre de Kalisky, nous nous permettons de faire référence, parmi beaucoup d'études, à notre article « L'écriture génocidaire entre *Jim le téméraire* et *Falsch*. Un infléchissement du paradoxe à la prétériton », *Francofonia* n. 71, automne 2016, numéro spécial *Kalisky l'intempestif ? Relectures contemporaines d'une œuvre du XXe siècle*, sous la direction d'Aurélia Kalisky et d'Agnes Silvestri, p. 31-47, dont nous reprenons ici le propos.

¹⁹⁰ Cf. pour ce concept Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, *passim*. Récemment, Camille de Toledo l'a repris de manière éclairante dans son essai *Le Hêtre et le bouleau*, cit., p. 55 sq.

¹⁹¹ René Kalisky, *Jim le téméraire*, Paris, Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 1972, respectivement p. 96 et p. 117-118.

¹⁹² Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 151.

¹⁹³ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995 [1967], p.306.

persécution, le Juif paradoxal de Gary semble préférer la deuxième possibilité. Les stéréotypes antisémites deviennent ainsi une forme extrême d'autodéfense : « 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 ». ¹⁹⁴

Gary, Modiano, Kalisky, Perec et beaucoup d'autres donnent donc forme, vers la fin des années 1960, à une écriture paradoxale de la judéité qui fait résonner le traumatisme du génocide. Le caractère obsédant de ce traumatisme est tour à tour déjoué grâce à des tons ludiques ou parodiques. Cependant, dans cette prise en compte initiale de l'extermination par des écrivains qui ne peuvent pas en témoigner directement, il est encore difficile de faire un partage très net entre le Bien et le Mal, le bourreau et la victime, car le Juif finit toujours par se définir en négatif. On assiste ainsi à ce que Daniel Sibony définit comme un « *coïncage imaginaire* » dans le rejet de l'autre : « Beaucoup de Juifs en sont réduits à trouver chez l'antisémite la preuve de leur existence, donc ainsi de leur impasse : s'il disparaît, ils sont menacés de vide ; s'il est actif et hargneux, ils sont menacés de mort ». ¹⁹⁵

Raphaël Schlemilovitch incarne de manière emblématique cette judéité paradoxale. Le discours antisémite n'apparaît ainsi pas seulement pour être renversé. L'insistance sur les multiples visages d'une judéité de caméléon montre la fascination de l'auteur pour une imagerie empruntée aux bourreaux : comme le montre Philippe Zard, « l'idéologie antisémite est à la fois vécue et vaincue, éprouvée et reprouvée, objet de jouissance et sujet de culpabilité ». ¹⁹⁶ Même si Schlemilovitch se sait visé par les écrits antisémites en tant que Juif, il ne trouve par ailleurs aucun autre moyen de donner forme à cette judéité fuyante. Cette fascination pour les zones troubles fréquentées par les bourreaux s'explique par le fait que c'est seulement dans ces zones troubles que Schlemilovitch arrive à situer la figure paternelle.

Par conséquent, dans *La Place de l'étoile*, la représentation de la Shoah se fait elle aussi sur un mode hallucinatoire, inquiétant et déformé. Le Prater, le parc d'attractions au centre de Vienne, est transformé en une sorte de camp de concentration, où toutes les activités s'apparentent à des tortures. C'est le cas du palais des glaces qui renvoie aux photos des rescapés : « Vous vous plantez devant les glaces déformantes et votre visage décharné, votre poitrine squelettique vous terrifient ». ¹⁹⁷ L'allégorie concentrationnaire devient explicite lors de la dernière image, celle des pochettes surprises aux stands de confiserie : « l'acheteur y

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 300.

¹⁹⁵ Daniel Sibony, *Les Trois monothéismes*, Paris, Seuil, « Points », 1997 [1992], p. 186, italiques dans le texte.

¹⁹⁶ Philippe Zard, « Modiano et son complexe », cit., p. 75.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 155.

trouve toujours quelques cristaux bleu améthyste de cyanure [...]. Des pochettes de cyanure pour tout le monde ! Six millions ! ». ¹⁹⁸ Le chiffre de six millions renvoie directement à l'extermination des Juifs, tandis que c'est Hitler qui a ingéré, lors de son suicide, une capsule de cyanure. Comme l'affirme Bruno Blanckeman, « Patrick Modiano compose un texte des extrêmes, qui, à défaut de représenter la Shoah laisse agir son traumatisme » : ¹⁹⁹ le protagoniste en a intériorisé des images obsédantes qui surgissent ainsi dans leur distorsion au fil des pages. À ce stade de l'œuvre de Modiano, les figures des victimes ne sont pas encore entièrement dissociées de celles des bourreaux et aucune forme d'empathie n'est encore possible.

Ensuite, l'œuvre de Modiano évolue, à partir de *Les Boulevards de ceinture*, en passant par *Livret de famille* et *Rue des Boutiques Obscures*, pour en arriver à *Dora Bruder* et enfin à *Un pedigree*, vers une « réaffiliation », rapprochant le fils du père et de sa judéité. ²⁰⁰ On pourrait parler, pour Modiano, mais aussi pour d'autres auteurs, dont Kalisky, du passage d'une écriture paradoxale de la judéité et, par conséquent, du génocide, à une écriture de la prétériorité : si la quête d'une identité semble vaine et les vides impossibles à combler, l'entreprise de l'écriture se situe dans le défi constamment lancé contre cette impossibilité de dire l'Histoire, défi qui passe, paradoxalement, par la mise en récit de cette même impossibilité. C'est ce que fait Modiano dans *Dora Bruder*.

Si dans son premier roman Modiano avait manifesté l'urgence de remplir les vides du discours historique et de sa vie personnelle, dans *Dora Bruder* il lui faut trouver le moyen de mettre en scène le vide lui-même, pour figurer ce trou noir de l'Histoire qu'est Auschwitz. Finalement, le fait de ne pouvoir savoir presque rien des fugues de Dora ne constitue pas, paradoxalement, un échec de l'entreprise de l'auteur. C'est au contraire un vide plein de sens, comme en témoigne la conclusion du livre :

J'ignorerai 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. 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 voler. ²⁰¹

Finalement, la reconstruction historique ne peut pas rendre à Dora sa véritable essence : ses pensées, ses actions pendant ses fugues demeureront à jamais un secret, mais c'est un secret

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 156-157.

¹⁹⁹ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., p. 61.

²⁰⁰ Philippe Zard, « Fantômes de judaïsme », cit., p. 132.

²⁰¹ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, cit., p. 144-145.

plein d'une individualité indestructible que la Shoah n'a pas pu effacer. *Dora Bruder* est un récit qui exhibe son ignorance et en fait le foyer d'une construction précaire ; plutôt que de combler les trous, le roman leur donne une forme.

Modiano semble ainsi encore une fois se mettre à la place de l'autre, un autre ayant vécu avant sa naissance : « enquêter sur Dora Bruder lui permet de devenir le contemporain de son propre père », ²⁰² comme c'était déjà le cas dans *La Place de l'étoile* et surtout dans *Les Boulevards de ceinture*. Cependant, tout a changé par rapport à l'époque de ses premiers romans. Comme le souligne Laurent Douzou, *Dora Bruder* « prend place dans le contexte de la venue au premier plan de la mémoire des persécutions antisémites de l'Occupant allemand et du régime de Vichy ». ²⁰³ Il ne s'agit plus pour l'auteur de lever le voile sur un passé collectif refoulé, mais plutôt d'interroger la place de son vécu dans la mémoire collective et le rôle de l'œuvre d'art dans sa mise en scène.

L'Histoire avec un « H » majuscule s'entrelace ainsi à l'histoire personnelle de l'écrivain. Le texte de l'avis de recherche de Dora, avec ses mots inauguraux, « On recherche », ramènent au présent le temps où vécurent la jeune fille et le père de l'auteur, et cette superposition entre le présent et le passé se prolonge dans tout le livre. La recherche entreprise sur Dora rapproche ainsi le fils du père et permet à Modiano de montrer la figure paternelle sous un jour nouveau. Le père est en effet définitivement classé du côté des victimes, grâce à la superposition avec la figure de Dora Bruder. En effet, lors de la première arrestation d'Albert Modiano en février 1942, il était dans le panier à salade avec une jeune fille. L'auteur se souvient du récit que lui en avait fait son père et croit pendant un moment que cette jeune fille pouvait être Dora, mais les documents qu'il retrouve démentent son hypothèse. Cela ne l'empêche pas d'insister dans la voie de cette rêverie identificatrice, et de dépasser la donnée historique : « 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 réprouvés ». ²⁰⁴

En associant, malgré toutes leurs différences, Dora avec son père, Modiano arrive enfin à justifier les actions douteuses de ce dernier pendant les années noires. Il associe aussi le destin de son père à celui d'une jeune juive déportée qui avait cambriolé un appartement : « Les ordonnances allemandes, les lois de Vichy, les articles de journaux ne leur accordaient qu'un

²⁰² Annelies Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow*, cit., p. 99.

²⁰³ Laurent Douzou, « Quand la fiction vole au secours de la réalité : le cas *Dora Bruder* », cit., p. 133.

²⁰⁴ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, cit., p. 63.

statut de pestiférés et de droit commun, alors qu'il était légitime qu'ils se conduisent comme des hors-la-loi afin de survivre. C'est leur honneur. Et je les aime pour ça ».²⁰⁵

Par cette déclaration d'amour, Modiano semble finalement comprendre, dans le sens étymologique de « prendre sur soi », les risques encourus par son père pendant l'Occupation : non plus seulement le risque de l'arrestation comme c'était le cas dans *Livret de famille*, ni celui du « départ vers l'Est », mais celui de l'anéantissement. Peut-être grâce au travail de Klarsfeld, l'image de la Shoah devient concrète aux yeux de l'auteur qui peut désormais éprouver de l'empathie non seulement pour les déportés dont le *Mémorial* annonce la liste, mais aussi pour ce père qui pouvait subir le même destin que les autres Juifs. Modiano utilise à nouveau le pronom « vous » pour faire surgir l'ombre de l'extermination, en incluant ainsi parmi les victimes non seulement lui-même mais aussi le lecteur : « il n'y a aucun recours. Ceux-là même qui sont chargés de vous chercher et de vous retrouver établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite – définitivement ».²⁰⁶

L'attention de l'auteur se déplace des actions du père pendant l'Occupation à cette solution finale, aux camps, auxquels il fait implicitement allusion. Nous assistons à un changement net de la vision historique et éthique de l'auteur, qui, en 1969, déclarait dans un entretien : « Ce qui alimente mon obsession, ce n'est pas Auschwitz, mais le fait que dans ce climat, pour sauver leur peau, certaines personnes ont pactisé avec leur bourreaux ».²⁰⁷ Dans *Dora Bruder*, ces propos peuvent être inversés : Modiano semble avoir enfin compris que la possibilité de l'extermination justifiait le collaborationnisme de son père.

La réflexion sur la figure paternelle se complète par l'épisode du panier à salade dans lequel Modiano et son père montent ensemble après que la nouvelle femme de ce dernier a appelé la police. Ce récit sera repris dans *Un pedigree*, ce qui atteste de l'importance de ce moment dans la vie de Modiano, comme s'il emblématisait son rapport avec son père. Dans *Dora Bruder* cependant, l'auteur prolonge la narration par une réflexion concernant ce que son père avait dû éprouver pendant l'Occupation. Alors que dans *Un pedigree* le père reste silencieux sur sa conduite,²⁰⁸ dans *Dora Bruder* Modiano essaie de se mettre à sa place, mais de façon différente que dans *La Place de l'étoile* où la confrontation entre père et fils se faisait dans l'excès et la rage, parce que le fils n'avait pas encore pris assez de distance.

La proximité dangereuse avec les zones troubles de l'antisémitisme est emblématisée dans *La Place de l'étoile* par le pastiche du style célinien dont nous avons déjà parlé. La pratique

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 117.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 82.

²⁰⁷ « Rencontre avec un jeune romancier : Patrick Modiano », cit.

²⁰⁸ Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 105.

stylistique du pastiche est en soi une forme de rapprochement avec l'écrivain imité au niveau thématique aussi bien que formel. L'antisémitisme de Céline donne ainsi voix au Juif en manque de définition. Modiano semble excuser cet antisémitisme en le présentant presque comme un fait de style, comme bien des critiques l'ont fait, à partir de Gide, qui ne voyait dans *Bagatelles pour un massacre* qu'une plaisanterie.²⁰⁹ Dans un entretien de 1975, Modiano affirme que l'antisémitisme de Céline « n'était pas le même que celui de tous ces bourgeois ». ²¹⁰ De manière plus trouble, en 1968, il revendiquait l'idée d'un « Céline juif » :

Celui qui a exercé sur moi la plus grande séduction est L. F. Céline. Je le considère comme le plus grand. En lisant son œuvre romanesque j'ai été frappé par le caractère assez juif de son esprit et de son style, de même que par son côté marginal et le sentiment d'une malédiction qui pesait sur lui. [...] J'ai cru voir dans cette passion antisémite la haine que l'on éprouve parfois pour ce qui vous ressemble le plus.²¹¹

Modiano semble prendre ainsi goût à la logique du renversement qui domine son livre, mais ce renversement est en réalité très proche d'un amalgame entre victimes et bourreaux : l'auteur ne saurait pas dans laquelle des deux catégories se situer en tant que Juif, et surtout en tant que fils.

On pourrait d'ailleurs confronter le pastiche modianesque au pastiche doubrovskien, dans *Fils*, où l'auteur écrit par exemple : « je me renjuive à New York Céline disait Jew York », ²¹² en utilisant le verbe « enjuiver » propre aux pamphlets céliniens. On en conclurait que, pour beaucoup de Juifs des générations d'après, la distinction entre victimes et bourreaux était difficile à faire car leur judéité avait été définie en premier lieu par la persécution. Modiano admit en effet en 1990 que ce n'est qu'en lisant les pamphlets qu'il s'est senti juif, ce qui lui aurait donné envie de répliquer à Céline en minant de l'intérieur son discours.²¹³ Mais à l'époque de *La Place de l'étoile*, il n'avait pas vraiment d'arguments pour dire une judéité différente d'une judéité de persécuté.

Céline pose d'autant plus de problèmes qu'il ne peut pas non plus être situé aisément du côté des bourreaux par des écrivains qui admirent sincèrement son style. La réception contemporaine de Céline met en évidence la question des limites entre l'éthique et la littérature. Si de plus en plus de critiques choisissent d'évaluer le poids de l'antisémitisme dans l'œuvre

²⁰⁹ Cf. André Gide, *Essais critiques*, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 302.

²¹⁰ Julien Brunn, « Enquête. Patrick Modiano. Exilé de quelque chose », cit.

²¹¹ Jean Montalbetti, « La haine des professeurs », cit.

²¹² Serge Doubrovsky, *Fils*, cit., p. 148.

²¹³ Cf. « Modiano, lieux de mémoire », cit., p. 42.

de Céline,²¹⁴ d'autres critiques s'opposent à cette prise en compte du Céline politique²¹⁵ en distinguant son œuvre romanesque de ses pamphlets, jamais republiés, selon les désirs des héritiers.

Notamment, un vif débat a été suscité par l'inclusion de Céline dans la liste des écrivains du recueil des célébrations nationales en 2011. Serge Klarsfeld a fait appel au ministre de la culture Frédéric Mitterrand afin que le nom de l'écrivain antisémite n'y figure pas et cet appel a été entendu. Dans ce débat, Marc Weitzmann est intervenu en rappelant qu'Henri Godard, éditeur de Céline pour la Pléiade, avait affirmé que Céline s'était mis « à jamais hors de toute consécration officielle » :²¹⁶ par conséquent, il ne faudrait pas l'inclure dans une liste d'écrivains sélectionnés pour « l'œuvre, la conduite morale, les valeurs » qu'ils représentent. Comme toujours, Weitzmann préserve « la liberté asociale de l'acte littéraire » en l'éloignant de toute valeur civique. D'ailleurs, il déplore le fait que le rôle de censeur ait été laissé au juif Klarsfeld, avec le risque de « réveiller les fantasmes que l'on voulait vertueusement conjurer ».²¹⁷

Weitzmann s'engage sur le terrain de l'anti-antisémitisme, mais il montre aussi le pouvoir de fascination lié à un discours qui trouve toujours de nouvelles manières de se camoufler. Le romancier s'interroge sur comment la littérature a pu se laisser submerger, à l'époque de Céline, par la violence de l'Histoire. C'est ce phénomène qu'il met en scène dans son œuvre romanesque, notamment à travers différentes formes de compromission avec les zones troubles de l'antisémitisme. Bien qu'il soit apparemment contradictoire avec la posture publique de l'écrivain, l'antisémitisme est en fait un poison nourricier pour l'inspiration du romancier :

La vraie modernité romanesque ne naît pas seulement de la révolte contre le monde mais de l'instant où les romanciers découvrent que ce qu'ils refusent avec tant de force est aussi ce qui infuse leur écriture, que le poison contre lequel ils luttent est aussi, sinon avant tout, celui qui les nourrit. Pour le dire en une phrase, le romancier trouve sa source d'inspiration la plus sûre dans la compromission avec ce qu'il refuse [...]. Je crois que la compromission – je l'appelle compromission plutôt que venin – est le meilleur carburant de l'écriture romanesque, à condition

²¹⁴ Cf. notamment Yves Pagès, *Les Fictions du politique chez L.-F. Céline*, Paris, Seuil, 1994, Jean-Pierre Martin, *Contre Céline ou d'une gêne persistante à l'égard de la fascination exercée par Louis Destouches sur papier bible*, Paris, Corti, 1997, dont le titre semble critiquer la « pléiadisation » de l'écrivain, et Mikaël Prazan, *L'écriture génocidaire*, cit.

²¹⁵ Voir par exemple Stéphane Zagdanski, *Céline seul*, Paris, Gallimard, « L'infini », 1993. Cf. pour ce débat autour de Céline, Maxime Decout, *Écrire la judéité*, p. 26 sq.

²¹⁶ Cf. Henri Godard, *Céline Scandale*, Paris, Gallimard, 1995.

²¹⁷ Marc Weitzmann, « Célébrer Céline ? Non, l'étudier », *Libération*, 2 février 2011, en ligne à l'adresse http://next.liberation.fr/livres/2011/02/02/celebrer-celine-non-l-etudier_711748.

toutefois de ne pas la confondre avec le simple étalage complaisant plus ou moins bien rédigé de pulsions perverses.²¹⁸

Dans *Chaos*, et davantage encore dans *Mariage mixte*, Weitzmann semble mettre en scène cette compromission. Le narrateur, aux allures toujours autofictionnelles, est fasciné par un fait divers à matrice antisémite ressemblant de près à l’Affaire Turquin. Un riche vétérinaire, le docteur Cottard, est condamné pour le meurtre de son fils, qu’il a commis après que sa femme l’a quitté : elle lui a confessé que l’enfant était en réalité le fruit d’une relation extraconjugale avec un Juif. Le narrateur est fasciné par cette histoire au point que sa vie finit par se définir en miroir avec le fait divers en s’y mêlant directement, grâce à la rencontre avec l’ancienne femme de l’accusé. Le narrateur ne sait pas quoi faire de cet élément juif qu’il retrouve de manière ambiguë dans l’événement : « Dans ma vie non plus, manifestement, je ne savais pas très bien quoi faire de cet élément juif ».²¹⁹

C’est ainsi que, dans *Mariage mixte*, Weitzmann finit par explorer le lien subtil qui existe entre le bourreau et la victime, le Juif et l’antisémite. Le narrateur est fasciné par la perversité du fait divers dont il met en scène les détails les plus troubles, au point qu’ils semblent alimentés par son imagination. Il s’agit notamment de l’auto-circoncision de Cottard et des tortures auxquelles il soumet son fils en nouant autour de son bras un brassard à croix gammée. Dans les actes de Cottard se mêlent l’envie, la jalousie et la haine envers le Juif : « Chaque pompe, chaque exercice pratiqué en commun les rapprochait l’un de l’autre, tout comme la croix gammée au bras de l’enfant rattachait le fils au père circoncis ».²²⁰

Même chez Némirovsky, la capacité de contamination du discours antisémite passe par une certaine fascination pour celui-ci, et notamment pour le discours célinien. En premier lieu, il s’agit d’une admiration pour les romans de Céline : elle s’inspire de *Voyage au bout de la nuit* dans la construction du personnage de Dario Asfar. « Bardamu » figure à plusieurs reprises dans le manuscrit en tant que titre de l’un des chapitres du livre : « “Bardamu”, c’est le chapitre dans la banlieue ou dans un des plus pauvres quartiers de la ville ».²²¹ La romancière n’a de cesse de relire Céline pour en tirer quelque suggestion : « Le petit médecin qui vient seulement de suspendre une plaque à sa porte et de se faire inscrire à la mairie, or, wherever it is... Il faudra regarder encore Bardamu... ».²²²

²¹⁸ Marc Weitzmann, *Territoire littéraire : l’extrême, la frontière, l’identité*, in Matteo Majorano (éd.), *Écrire le fiel (Marges critiques/Margini critici, n°15)*, Bari, B.A. Graphis 2010, p. 147-154, p. 151.

²¹⁹ Marc Weitzmann, *Mariage Mixte*, cit., p. 104.

²²⁰ *Ibid.*, p. 66.

²²¹ IMEC ALM 2999.1, cit., f.n.n.

²²² IMEC ALM 2999.2, cit., note manuscrite du 19 juillet 1938.

Cependant, Némirovsky veut dresser le portrait d'un médecin assez différent :

Moi, j'aurais pu faire les Céline, le médecin à la fois humble et savant, brutale, brave petit médocastre, hargneux et bon enfant, honni de tous, au-dessus de tous, pauvre, mais honnête, et n'ayant jamais demandé un sou, ni une protection à personne, etc. etc. ça m'aurait consolé, mais il se trouve que j'ai dressé un autre personnage : « le maître de vos âmes, mes beaux messieurs », et j'essaie... to live with it. Voilà le secret.²²³

Elle ne veut pas « faire les Céline » et s'éloigne de son modèle, mais elle semble constamment se souvenir de cette référence intertextuelle, par exemple quand elle parle de sa « sale nature », en citant l'auteur de *Mort à crédit*.²²⁴

La référence la plus troublante est celle que Némirovsky fait au premier pamphlet de Céline, *Bagatelles pour un massacre*. Elle écrit en effet : « Ah, dieu, si je le décrivais, moi, le Juif... Oui, évidemment, il y a eu Golder, mais... Mais je n'ose pas. J'ai peur, il a raison Céline. J'aime bien Bagatelles... ». ²²⁵ Nous savons que le protagoniste de *Le Maître des âmes* n'est pas explicitement juif : l'auteur veut ainsi prévenir les critiques suscitées par *David Golder*, mais aussi par *Fraternité* pour leurs portraits schématiques. Némirovsky semble ainsi se reprocher le fait de ne plus oser peindre le Juif, ce type qu'elle connaît si bien. Elle pourrait donc faire allusion au pamphlet de Céline pour le concept de « complexe de martyriser » : selon l'auteur de *Bagatelles*, l'individu d'origine juive est tellement affligé par l'anxiété liée à la persécution qu'il la voit partout, même là où, parfois, il n'y a qu'une critique individuelle.²²⁶ Némirovsky ne voudrait pas se laisser influencer par les préjugés, dans son écriture, mais elle sent qu'elle ne peut pas s'exprimer librement. Elle apprécie peut-être en cela la liberté de l'écriture célinienne. Toutefois, cette appréciation, même si elle reste confinée à la dimension privée de la page manuscrite, met en évidence la vision désenchantée de la judéité de la part de Némirovsky.²²⁷

²²³ IMEC ALM 2999.1, cit., f.n.n.

²²⁴ Cf. *Ibid.*, note du 26 mai 1938 : « Hendaye Ciel bleu, soleil, ravissement. Je suis partie de Paris dans le 36ème dessous. Comme dit Céline : t'es un sale nature Ferdinand » et *Ibid.*, note du 28 mai 1938 : « Évidemment, il pourrait être simplement bon médecin et gagner ainsi assez d'argent, mais il convient, je suppose, de marquer la marge qu'il y a pour certaines natures (« t'as une sale nature, Ferdinand ») entre « gagner assez » et gagner énormément... Et il est difficile dans tous les métiers de gagner énormément par des moyens licites ». Susan Suleiman affirme que la citation serait tirée de *Mort à crédit* (cf. *The Némirovsky Question*, cit., p. 266), mais un passage similaire peut se lire dans *Bagatelles pour un massacre*, cit., p. 180 : « T'es un haineux, et puis c'est marre... C'est ta sale nature... ».

²²⁵ IMEC ALM 2999.1, cit., note manuscrite du 17 Juin 1938

²²⁶ Cf. Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre*, cit., p. 166.

²²⁷ Susan Suleiman parle de « outburst » [explosion] pour cette référence à *Bagatelles* et insiste sur la détresse de Némirovsky, mais sans expliquer sur quoi Céline aurait raison selon la romancière, cf. *The Némirovsky Question*, cit., p. 267.

On pourrait parler, tant pour Némirovsky que pour Modiano, d'une judéité qui peine à se trouver un contenu positif. Cependant, ils ne seraient pas des « Juifs de négation » n'éprouvant « nulle sympathie pour ceux qui en dehors d'eux sont dits juifs », mais des « Juifs d'interrogation » qui ne cessent jamais de s'interroger sur cette identité dont ils sont porteurs.²²⁸ Le chef-d'œuvre posthume de Némirovsky, *Suite Française*, ne présente pas de personnages juifs. Susan Suleiman avance l'hypothèse fascinante mais risquée que le dernier roman de Némirovsky comporterait un Juif omniprésent : le regard du narrateur.²²⁹ L'hypothèse est risquée car elle revient à faire de toute œuvre d'un écrivain juif une œuvre juive, mais il est vrai que les romans de Némirovsky, aussi bien les romans de mœurs français que les romans à personnages juifs, semblent tous caractérisés par le regard d'un narrateur en surplomb qui est à la fois proche et externe à la société qu'il dépeint. La romancière mettrait ainsi en scène sa posture essentiellement ambiguë. De plus, l'inachèvement de *Suite française* ne permet pas d'exclure complètement la présence de personnages juifs dans le projet de la romancière.

En ce qui concerne Modiano, beaucoup de critiques ont voulu voir dans *La Place de l'étoile* une forme de provocation, un renversement parodique ne visant finalement qu'à retourner le discours antisémite contre lui-même. Bruno Chaouat parle d'un « traitement homéopathique de l'antisémitisme ».²³⁰ Cette interprétation est supportée par les déclarations de Modiano, jusque dans *Dora Bruder*, selon lesquelles dans son premier livre il voulait répondre aux insultes qui l'avaient blessé à cause de son père.²³¹ Mais ce n'est qu'un regard que Modiano porte *ex post* sur son travail, après avoir plusieurs fois élagué les passages les plus troubles de *La Place de l'étoile*.²³² On avancerait plutôt l'hypothèse qu'à ses débuts, jusqu'au travail pour le scénario de *Lacombe Lucien*, la vision de la judéité de l'auteur était tellement hantée par un imaginaire lié aux bourreaux qu'elle finissait par s'y mêler.

Selon Colin William Nettelbeck et Pénélope Anne Hueston, *Lacombe Lucien* marque déjà un tournant, car avec le nom du personnage de la jeune fille juive, France, Modiano crée justement le paradigme d'une « France juive ».²³³ Toutefois, ce personnage pourrait aussi être interprété comme un résumé des contradictions liées à une judéité ambiguë. Pour son père

²²⁸ Jean-Claude Milner, *Les penchants criminels de l'Europe démocratique*, cit., p. 108.

²²⁹ Cf. Susan Rubin Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., p. 5.

²³⁰ Bruno Chaouat, « *La Place de l'étoile*, quarante ans après », dans Roger-Yves Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Cécile Defaut, 2009, p. 101-121, p.111.

²³¹ Cf. Patrick Modiano, *Dora Bruder*, cit., p. 71.

²³² Voir à ce sujet Jacques Lecarme, « Quatre versions de *La Place de l'étoile* (1968-2008) », dans Anne-Yvonne Julien (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, cit., p. 87-109 et Stéphane Chaudier, « "J'étais un vrai jeune homme". L'édition revue et corrigée de *La Place de l'étoile* », dans *Patrick Modiano*, numéro spécial de la revue *Europe*, cit., p. 28-40.

²³³ Cf. Colin William Nettelbeck, Pénélope Anne Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, cit., chapitre IV, « D'un clown collabo à une France juive, *Lacombe Lucien* », p. 53-64, p. 63.

prénom Albert, comme celui de l'auteur, la fille est à la fois prête au sacrifice et à la trahison ; elle entretient d'autre part une relation ambiguë avec un collaborateur du hasard, Lucien. France est, aux yeux de son père, une « vraie française »,²³⁴ mais elle se fait traiter de « sale Juive » et réagit en confessant à Lucien, avant de se jeter à son cou : « j'en ai marre... J'en ai marre d'être juive... ».²³⁵ La judéité n'est encore qu'une judéité du « tu », de l'insulte, liée à un père trouble dont on voudrait se débarrasser et qu'on voudrait défendre tout à la fois, dans un mélange inextricable.

Les entretiens de Modiano en 1968 montrent bien combien la confusion entre la victime et le bourreau était installée chez le jeune auteur. Les contradictions qui émergent de ses propos provocateurs fondent en effet l'écriture du premier roman de l'auteur. Il affirme par exemple en répondant à Bernard Pivot :

Partout... je suis le traître... Je suis avec des garçons de mon âge, ils ne savent pas que je suis juif... enfin à moitié... alors ils racontent des histoires antisémites... et j'ai envie soudain de les tuer... et quand je suis avec des juifs... vous comprenez... alors j'ai envie de les injurier... Schwarz-Bart, s'il était là, devant moi... sûrement en train de gémir... eh bien, je le giflerais... puisqu'il veut souffrir...²³⁶

En tant que demi-Juif, Modiano se sent visé par les attaques antisémites, mais s'insurge contre la vision d'une judéité victimaire et lacrymale incarnée par Schwarz-Bart et par son roman *Le Dernier des Justes*.

Cette vision lacrymale est également parodiée dans *La Place de l'étoile*, notamment dans le portrait des soldats israéliens. Ils se comportent comme des nazis ou des membres de la Gestapo française, dans une confusion éthique qui est aussi une confusion spatio-temporelle. Ils persécutent Schlemilovitch en tant que Juif de la diaspora nourri par la culture juive européenne :

Vous vous trouvez maintenant dans un pays jeune, vigoureux, dynamique. De Tel Aviv à la Mer Morte, de Haïfa à Eilat, l'inquiétude, la fièvre, les larmes, la POISSE juives n'intéressent plus personne. Plus personne ! Nous ne voulons plus entendre parler de l'esprit critique juif, de l'intelligence juive, du scepticisme juif, des contorsions juives, de l'humiliation, du malheur juif... (Les larmes inondaient son visage).²³⁷

²³⁴ Louis Malle, Patrick Modiano, *Lacombe Lucien*, cit., p. 87.

²³⁵ *Ibid.*, p. 79-81.

²³⁶ Bernard Pivot, « Demi-juif, Patrick Modiano affirme : "Céline était un véritable écrivain juif" », *Le Figaro littéraire*, 5 mai 1968, p. 16.

²³⁷ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 185.

Il ne s'agit ici que d'un renversement de rôles selon lequel les Israéliens seraient de nouveaux nazis voulant mettre fin une fois pour toutes à la culture juive diasporique. On voit bien qu'il y a surtout chez eux une pulsion suicidaire, car ce malheur juif qu'ils veulent supprimer, ils continuent de le manifester, malgré eux, par leurs larmes.

D'un côté Modiano reprend le cliché, fort provocateur après la Guerre des Six Jours, du « sabra nazi » déjà investi par la satire de Gary.²³⁸ Dans son entretien de 1968 dans *L'Arche*, Modiano affirme : « les héros israéliens sont bien peu attirants. Les “beaux parachutistes” ressemblent trop aux soldats de la Luftwaffe. Trop propres, trop nets, trop blonds, trop exempts d'inquiétude. C'est le contraire du judaïsme ». ²³⁹ D'un autre côté, ce qui s'exprime dans ces propos n'est pas simplement une critique de la politique israélienne, mais surtout une difficulté à se situer en tant que Juif, entre un héritage de souffrances, celui d'Auschwitz, et une nouvelle image de force politique et militaire.

Dans l'entretien avec Pivot, Modiano affirme : « J'ai été l'autre jour à la manifestation pour Israël... c'est normal... je suis juif... mais au bout d'un moment je ne pouvais plus... tous ces juifs, oh ! non... C'est vrai que je suis par moment antisémite... peut-être par nostalgie de l'enracinement... ». ²⁴⁰ On voit ici surgir chez Modiano une forme d'antisémitisme qui serait liée à la volonté de supprimer son côté diasporique, comme chez ces soldats israéliens en larmes dans son roman. Mais comme ils le montrent bien, cela n'est pas possible : ils ne peuvent que continuer à pleurer tout en défendant aux autres de le faire. Avec l'évolution de l'œuvre de Modiano, nous l'avons vu, même les positions concernant Israël apparaîtront nuancées, notamment dans *Livret de famille* où l'on trouve une allusion plus empathique à la guerre de Kippour de 1973.

Si chez Némirovsky la question du sionisme n'apparaissait presque pas, ²⁴¹ l'œuvre de Weitzmann, surtout à partir de son voyage en Israël en 2000, paraît se structurer autour du

²³⁸ Cf. par exemple Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cit., p. 30. En parlant d'un Allemand de la nouvelle génération, Cohn affirme : « il me fait penser un peu aux *sabras* d'Israël. Ils sont eux aussi grands, blonds, solides, olympiques. Ils n'ont pas connu le ghetto ».

²³⁹ Reine Silbert, « Un petit frère de Solal : Patrick Modiano », *L'Arche*, 25 mai-26 juin 1968. Cf. aussi les propos de Modiano dans son entretien avec *La Croix*, que nous avons déjà cités, cf. « Rencontre avec un jeune romancier : Patrick Modiano », propos recueillis par Jean-C. Texier, cit.

²⁴⁰ Bernard Pivot, « Demi-juif, Patrick Modiano affirme : “Céline était un véritable écrivain juif” », cit.

²⁴¹ La seule allusion est dans *Fraternité* où le pauvre Rabinovitch parle de son fils qui a émigré en Palestine : « “Papa, je veux aller en Palestine. Là seulement le Juif peut vivre dans la dignité. Là est la patrie du Juif. – Eh ! lui ai-je dit, Salomon, je te respecte, tu as étudié, tu es plus instruit que ton père. Va, mais ici tu peux avoir un métier propre, un métier de monsieur, tu peux être dentiste ou commerçant un jour. Là-bas, tu défricheras la terre comme un paysan. Pour la Palestine, vous ne pourrez pas prendre tous les harengs qui ont essaimé dans l'océan, lui ai-je dit, et les remettre dans le ventre de leur mère. Le jour où vous pourrez faire ça, alors la Palestine pourra être appelée la patrie du Juif. D'ici là... Mais va, va... Si tu crois que c'est ton bonheur”. Enfin, il est parti. [...] Un jour, il a commencé à cracher le sang. Le travail était trop dur. Puis il est

conflit israélo-arabe et de ses retombées sur l'identité juive française. L'auteur cherche justement sa judéité dans le miroir trouble que lui tend la réalité et qu'il ne cesse d'essayer d'interpréter. Les problématiques liées à l'existence de l'État d'Israël sont ainsi lues à la lumière d'une exigence identitaire. Le principal ciment de la société israélienne ne serait qu'une « quête de normalité »,²⁴² selon les mots d'Aharon Appelfeld cités par Weitzmann dans *Livre de guerre*. Weitzmann pousse sa réflexion encore plus à l'extrême lorsqu'il souligne que l'un des problèmes principaux d'Israël serait : « comment *cesser* d'être juifs ? »²⁴³ Cette interrogation laisse entendre l'écho du pamphlet polémique de Shlomo Sand *Comment j'ai cessé d'être juif*.²⁴⁴

Cependant, si dans le cas de ce court livre de l'historien israélien, le but est celui de déconstruire le mythe national d'Israël dans une optique post-sioniste, chez Weitzmann il n'y a pas de discours historico-politique très développé, mais plutôt une compréhension de la volonté d'un peuple, ou mieux d'une partie de ce peuple, de se démarquer d'une identité souvent porteuse de difficultés et d'exclusion. C'est ainsi que, dans l'œuvre de l'écrivain, revient souvent le vœu de « vivre sans identité »²⁴⁵ prononcé aussi bien par des personnes réelles interviewées dans les reportages,²⁴⁶ que par des personnages de roman telle Paula dans *Une matière inflammable*.

Si Weitzmann est engagé dans la dénonciation du nouvel antisémitisme, cet engagement ne se fait pas pour autant à partir d'une judéité affirmée avec certitude. C'est une identité qui se construit face aux événements, face à « tel ou tel incident comme on dit antisémite »²⁴⁷ et à leur poison : « *C'est le poison français en moi qui me fait juif* m'étais-je dit – ou du moins ce poison fait-il de moi ces temps-ci la sorte de juif que je ne parviens pas à m'empêcher d'être, c'est-à-dire incapable de penser à autre chose et de ne pas le faire savoir ». ²⁴⁸ La judéité de

mort ». Le sionisme, dans ce passage, n'est pas présenté comme une solution possible à l'histoire de souffrance des Juifs.

²⁴² Marc Weitzmann, *Livre de guerre*, cit., p. 17.

²⁴³ *Ibid.*, p. 109, italiques dans le texte.

²⁴⁴ Shlomo Sand, *Comment j'ai cessé d'être juif*, Paris, Flammarion, 2013. Dans ce livre il y a aussi une volonté de mettre fin à une vision victimaire de l'histoire juive, dans la lignée de l'étude d'Esther Benbassa : *La Souffrance comme identité*, cit. Cependant, la polémique prend souvent le dessus par rapport à l'analyse, surtout quand il s'agit de la politique israélienne, cf. par exemple p. 134 : « Supportant mal que les lois israéliennes m'imposent l'appartenance à une ethnie fictive, supportant encore plus mal d'apparaître auprès du reste du monde comme membre d'un club d'élus, je souhaite démissionner et cesser de me considérer comme juif ».

²⁴⁵ Marc Weitzmann, *Une matière inflammable*, Paris, cit., p. 263.

²⁴⁶ Cf. Marc Weitzmann, *Livre de guerre*, cit., p. 63, c'est Nathalie, une femme française ayant déménagé dans une colonie israélienne en Cisjordanie, qui parle : « Parfois [...] je rentre pour les vacances, je retrouve la campagne française si loin de Beit-El. Juste moi, sans identité. Je me dis que j'aurais pu vivre autrement. Est-ce que j'aurais pu ? Mais il n'y a pas de retour possible, ajoute-t-elle, on ne revient pas en arrière ».

²⁴⁷ Marc Weitzmann, *Notes sur la terre*, cit., p. 233, italiques dans le texte.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 234.

Weitzmann ne serait pas une judéité d'affirmation, mais de réaction : c'est l'antisémitisme français qui oblige l'auteur à s'engager de manière presque obsessionnelle en tant que Juif.

D'ailleurs, l'antisémitisme contemporain est souvent sournois et n'est pas facile à déceler. Comme le remarque Maxime Decout, « cette ère de la confusion, de l'absence de position identifiable, s'inscrit dans l'abolition du partage entre le vrai et le faux qui caractérise nos sociétés médiatisées à outrance ».²⁴⁹ Dans ce brouillage de repères, ni le nouvel antisémitisme, ni l'opposition à celui-ci sont facilement classables. L'écriture de Weitzmann, qui semble toujours remettre en cause les certitudes identitaires, constituerait la seule tentative possible de rendre compte d'une réalité insaisissable. Donner une forme à la réalité ne veut pas dire essayer d'aplatir les conflits : la littérature fait plutôt émerger une complexité. Comme Weitzmann l'affirme dans un entretien, son écriture ne serait qu'une tentative de repérage de la réalité qui l'entoure : « si le terme de littérature politique a un sens, c'est pas dans mon esprit au sens d'engagement, c'est plutôt au sens [...] de géographe [...], c'est-à-dire se repérer, essayer de trouver les longitudes et les latitudes du pays dans lequel on vit ».²⁵⁰

Sans parler de « haine de soi juive », il est donc possible de montrer comment l'antisémitisme est l'un des poisons dont l'écriture de la judéité se nourrit chez Némirovsky, Modiano et Weitzmann. D'ailleurs, si le discours antisémite n'est pas le seul à donner consistance au Juif, c'est quand-même inévitablement l'un des discours qui s'y intéresse le plus et face auquel le Juif est d'autant plus forcé de forger son image qu'il n'a pas d'autres points de repère. Tous ces auteurs, de manière certes différente selon les époques, doivent se confronter à une aporie constitutive entre une judéité à moitié effacée mais inaliénable, et la volonté d'accéder au champ littéraire français. Toute leur entreprise d'écriture semble correspondre à une tentative de concilier des instances opposées : parfois, cela donne lieu à la mise en scène d'une judéité paradoxale qui s'aventure dans les zones troubles du discours antisémite sans y adhérer.

3. L'humour juif

Parmi les mécanismes d'auto-antisémitisme, on pourrait ranger l'humour juif : il s'agit en effet d'une « ironie dirigée contre soi-même ou contre sa communauté de destin ».²⁵¹

²⁴⁹ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 282.

²⁵⁰ Alain Veinstein, *Du jour au lendemain*, « Alain Veinstein reçoit Marc Weitzmann pour son roman "Une matière inflammable" », *France Culture*, 10 octobre 2013, <http://www.franceculture.fr/emission-du-jour-au-lendemain-marc-weitzmann-2013-10-10>.

²⁵¹ Judith Stora-Sandor, *L'humour juif dans la littérature*, cit., p. 21.

Cependant, les stéréotypes antisémites convoqués de manière ironique sont retournés contre eux-mêmes, car ils sont réinvestis d'une signification à l'intérieur du monde juif. Finalement, comme le souligne Freud, si un mot d'esprit est adressé à un Juif par un non-Juif il est souvent brutal, alors que si c'est un Juif qui conçoit le mot d'esprit, celui-ci n'est jamais dépourvu d'une certaine tendresse :

Les mots d'esprit que les étrangers leur ont décochés sont, dans la plupart des cas, de brutales pochades dans lesquelles le fait que le Juif semble aux étrangers un personnage comique tient lieu d'esprit réel. Les mots d'esprit juifs inventés par des Juifs accordent également ce point, mais les Juifs sont conscients des défauts véritables de leur race ainsi que des qualités qui en sont fonction, et la participation de leur propre personne aux travers que le mot d'esprit raille réalise la condition subjective - qui, dans d'autres cas, est difficile à établir - de l'élaboration de l'esprit. J'ignore, du reste, si aucun autre peuple s'est divertie de lui-même avec une égale complaisance.²⁵²

D'un côté, l'humour juif n'est qu'une autre façon de porter sur soi le regard des autres, une arme de prévention contre les attaques qui viendront inévitablement ;²⁵³ d'un autre côté, il s'agit de l'ultime revendication d'appartenance à une communauté et à une tradition.

Chez Irène Némirovsky, ce double mécanisme est très évident. Nous avons déjà montré, notamment par la description du personnage de Soifer dans *David Golder*, que l'humour sert à désamorcer la présence de clichés antisémites. Dans le portrait de Soifer on retrouve la figure du Juif avare, mais aussi la nostalgie pour une vie juive traditionnelle : c'est ce personnage qui conduit Golder dans l'ancien *pletzl* de Paris, rue des Rosiers.²⁵⁴ En y arrivant, Soifer exclame : « Quelle sale juiverie, hein ? », mais le narrateur, par l'adjectif « tendrement », souligne l'attitude avec laquelle l'expression est utilisée :²⁵⁵ c'est justement cette tendresse qui est à la base de l'humour juif.²⁵⁶ D'ailleurs, l'épisode du *Pletzl* marque le début d'un retour aux origines de la part du protagoniste : « il éprouvait la sensation d'être revenu en songe dans son pays, comme une vision de traits familiers, mais déformés, tordus par le rêve... ».²⁵⁷

²⁵² Cf. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, cit., p. 100.

²⁵³ Cf. sur cet aspect Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, cit., p. 104 : « l'ironie juive [...] s'exerce le plus souvent aux dépens du Juif lui-même et [...] est une tentative perpétuelle pour se voir du dehors. Le Juif, parce qu'il se sait regardé, prend les devants et essaie de se regarder avec les yeux des autres ». Cf. aussi Albert Memmi, *Portrait d'un Juif*, cit., p. 98 : « à force d'essayer de prévenir l'attaque, nous avons pris l'habitude de nous mettre à la place de l'agresseur et de nous voir avec ses yeux. L'humour juif n'est souvent que cet exercice de séparation, de décollement de soi pour se mieux saisir ».

²⁵⁴ Cf. Nancy Green, *Les travailleurs immigrés juifs à la Belle Époque. Le « Pletzl » de Paris*, traduction de l'anglais par Michel Courtois-Fourcy, revue et augmentée par l'auteur, Paris, Fayard, 1985.

²⁵⁵ Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., p. 514.

²⁵⁶ Cf. Susan Rubin Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., p. 164 qui cite le même épisode en parlant de « jewish joke » [blague juive].

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 515-516.

On pourrait penser que le regard que Soifer porte sur la vie du *Pletzl* est le même que celui que le narrateur porte sur son personnage et plus généralement, le même que celui de l'auteur : l'attendrissement pour l'univers juif témoigne d'une appartenance communautaire qui n'a jamais été reniée. Il faudrait remarquer, de plus, que Némirovsky connaissait la tradition de l'humour juif et les *Witzen* traditionnels, comme le témoigne son roman *Les Chiens et les loups*. Notamment, au début du deuxième chapitre, le père d'Ada essaie de faire des affaires avec un homme, Simon Arkadiévitch. Pour décrire sa situation, il évoque un *witz* traditionnel : « je suis comme ce Juif qui était allé se plaindre à un zadik, à un saint homme, pour lui demander conseil dans sa pauvreté... ».²⁵⁸ Némirovsky, comme le font beaucoup d'écrivains folkloristes, évoque dans ce passage une figure centrale dans le judaïsme hassidique traditionnel en traduisant tout de suite le mot qu'elle cite en hébreu translittéré. Il s'agit de *tsaddiq*, qui désigne un « homme exceptionnellement pieux et croyant » mais aussi « un rabbin hassidique », chargé d'un « rôle d'intermédiaire entre Dieu et le peuple Juif ».²⁵⁹

Némirovsky reprend en effet dans les pages de son roman une histoire hassidique dans laquelle un homme se plaint d'avoir dix enfants, une femme et une belle-mère à nourrir. Le zadik lui suggère ceci :

« Prends chez toi douze chèvres. – Mais qu'en ferais-je ? Déjà, chez nous, nous sommes entassés comme les harengs dans un tonneau ; nous couchons tous sur une misérable paille. Nous étouffons. Que ferais-je de tes chèvres ? – Écoute, homme de peu de foi. Prends les chèvres dans ta maison, et tu glorifieras le Seigneur ». Au bout d'un an, le pauvre revint : « Eh bien ! es-tu plus heureux ? – Heureux ? Ma vie est un enfer ! Je me tuerai si je dois garder ces chèvres maudites. – Eh bien ! maintenant tu vas t'en débarrasser et tu goûteras le bonheur que tu ne reconnaissais pas avant. Ta pauvre mesure, sans leurs coups de corne et leur puanteur te semblera un palais. Tout est comparaison sur cette terre ».²⁶⁰

Le père d'Ada cite cette histoire pour se plaindre du fait qu'il devra bientôt accueillir sa belle-sœur et ses deux enfants. Mais l'histoire évoquée sert aussi à restituer l'atmosphère d'un monde juif traditionnel qui ne serait pas seulement folkloriste. Némirovsky montre en effet qu'elle connaît bien les *witzen* circulant dans l'univers hassidique, souvent racontés en yiddish : toutes

²⁵⁸ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 520.

²⁵⁹ Cf. *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, publié sous la direction de Geoffrey Wigoder, adapté en français sous la direction de Sylvie Anne Goldberg, Paris, Les Éditions du Cerf/Éditions Robert Laffont, 1996, p. 1032-1033.

²⁶⁰ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 520.

les anthologies rapportent l'histoire des chèvres, souvent de manière moins hyperbolique avec une seule chèvre qui ne reste que pendant une semaine chez l'homme pauvre.²⁶¹

Dans *Les Chiens et les Loups*, l'auteur insère aussi un autre *witz* pour mieux décrire le personnage de la mère d'Harry, émigrée riche qui ne fait de fautes de français que dans les moments de détresse : « Dans les moments de trouble extrême, les paroles françaises la fuyaient ; elle faisait tout à coup des fautes en parlant, elle qui avait appris le français avec une Parisienne, à l'âge de trois ans ».²⁶² La langue maternelle surgit malgré la connaissance du français :

Ses belles-sœurs connaissaient cette faiblesse et elles lui avaient plusieurs fois rappelé avec acrimonie l'histoire juive bien connue où l'on voit la femme d'un riche banquier qui murmure, au moment d'accoucher, d'une voix mourante : « Mon Dieu, que je souffre ! » Mais son mari n'accourt que lorsqu'elle l'appelle en yiddish, comprenant alors que c'est sérieux et que l'enfant va naître.²⁶³

Par ce personnage, Némirovsky incarne les préoccupations d'une mère qui voit son fils amoureux d'une « étrangère », c'est-à-dire d'une Française,²⁶⁴ et qui prévoit son malheur : « Le souvenir de toutes les tribulations d'Israël traversa sans doute en elle une mémoire inconsciente, organique ».²⁶⁵

Comme toujours dans les romans de Némirovsky, les personnages juifs sont porteurs d'une histoire de souffrances qui se manifeste malgré l'assimilation. Le *witz* évoqué sert à renforcer cette idée, même si la mère d'Harry ne parle pas le yiddish. Comme l'affirme Freud, en racontant le même mot d'esprit sur la femme enceinte, « la douleur fait surgir la nature primitive en dépit des entraves de l'éducation ».²⁶⁶ Les racines juives et la souffrance seraient étroitement liées. On pourrait avancer l'hypothèse que Némirovsky aurait tiré l'histoire directement du texte de Freud sur le mot d'esprit en l'abrégéant et en changeant quelques détails. Notamment, l'exclamation de la femme, « Mon Dieu, que je souffre » est identique.

²⁶¹ Cf. pour d'autres exemples de ces *witzen* Marc-Alain Ouaknin, Dory Rotnemer, *La Bible de l'humour juif*, Paris, J'ai lu, 1999 p. 61-62 et Moni Ovadia, *L'ebreo che ride. L'umorismo ebraico in otto lezioni e duecento storielle*, Torino, Einaudi, 1998, p. 50-51. Dans le manuscrit du roman de Némirovsky, l'homme pauvre a douze enfants, alors que dans la version publiée ils sont dix. Leur nombre correspondrait ainsi au nombre des chèvres, cf. IMEC ALM 2999.3, f. n. n.

²⁶² Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 595.

²⁶³ *Ibid.*, p. 596.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 597.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 596.

²⁶⁶ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, cit., p. 73.

Dans le manuscrit préparatoire on retrouve aussi les mots « Oh, mah mir ! », ²⁶⁷ qui ressemblent au cri inarticulé en yiddish « Ai, ai waih » dont parle Freud. ²⁶⁸

Cette référence à Freud pourrait montrer que non seulement Némirovsky connaissait les mots d'esprits traditionnels, mais qu'elle s'était aussi intéressée à leur interprétation psychanalytique. D'ailleurs, dans le manuscrit préparatoire pour *Le Maître des âmes* elle fait plusieurs fois allusion au fait que son charlatan imiterait les méthodes de la psychanalyse : « Je veux, en somme, essayer, pour la théorie du charlatan de prendre le contre-pied de la psychanalyse ». ²⁶⁹ De plus, elle connaissait Alfred Adler, parent éloigné de son mari, qu'elle mentionne toujours dans le manuscrit : « Adler, qui est le seul psychanalyste que j'ai connu me paraissait honnête et sérieux ». ²⁷⁰

Dans *Les Chiens et les Loups*, Irène Némirovsky reprend deux *witzen* de la tradition hassidique encore florissante dans l'Ukraine de son enfance, pour supporter sa description de l'univers juif. Les deux mots d'esprits, de manière différente, servent à souligner comment les origines juives fournissent un substrat commun tant aux riches qu'aux pauvres, en se concentrant surtout sur le malheur et la souffrance. Par ces appels à une tradition partagée, Némirovsky montre elle aussi qu'elle n'a pas oublié ses origines. Comme le remarque Judith Stora-Sandor : « si, dans la majorité des pays du monde, les Juifs sont devenus des citoyens comme les autres, leur mal-être n'a pas cessé. Et le remède reste le même : l'humour ». ²⁷¹

L'histoire de la chèvre est reprise, dans l'après-guerre, par Romain Gary dans *La Danse de Gengis Cohn*. Il s'agit chez lui d'un bouc, qui est rapproché de Staline et d'Hitler et qui a « laissé beaucoup de gens heureux, après leur départ ». ²⁷² En faisant appel au *witz* traditionnel, Gary renforce ici son humour noir, car si le départ d'Hitler et Staline a été une libération, leur arrivée et leur passage n'est pas comparable à ceux d'un bouc. Le véritable bouc, au sens de bouc émissaire, serait le peuple juif exterminé. L'écriture de Gary dans *La Danse de Gengis Cohn* se fait jubilatoire et presque blasphème. Le renversement ironique domine le texte et les allusions à la Shoah se font toujours sur un ton ludique qui ne s'arrête devant aucun sujet. C'est par exemple le cas d'une scène cocasse dans laquelle l'ancien SS refuse d'utiliser du savon et son *dibbouk* s'en moque :

²⁶⁷ IMEC ALM 2999.3, cit. f.n.n.

²⁶⁸ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, cit., p. 73.

²⁶⁹ IMEC ALM 2999.1, cit., f.n.n.

²⁷⁰ *Ibid.*, note du 25 juillet 1938.

²⁷¹ Judith Stora-Sandor, *L'humour juif dans la littérature*, cit., p. 329.

²⁷² Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cit., p. 201. L'histoire du bouc commence à la page 199.

*Qui c'est, hein ? hurle-t-il. Qui c'est, ce savon ? Je hausse les épaules. Est-ce que je sais, moi ? C'était de la production de masse, on fabriquait le savon en gros [...] On faisait ça en vrac. Les temps étaient difficiles. [...] Mais il a tort. C'est du savon de luxe. J'ai entendu un SS à Auschwitz le reconnaître lui-même, avec un bon gros rire : « C'est du savon de luxe, il est fait avec le peuple élu ».*²⁷³

Cet humour noir ne sert cependant pas qu'à désacraliser la Shoah. Gary semble plutôt montrer, dans tout le roman, comment le Juif continue à forger sa posture identitaire par rapport au génocide.

Même chez Modiano, le renversement ironique semble opérer tout au long de *La Place de l'étoile* qui présente, surtout dans sa version de 1968, des analogies frappantes avec le roman de Gary publié peu de temps avant. Le Juif de Modiano n'a aucune identité stable à renverser : le carnavalesque, qui contribue normalement à renforcer l'ordre établi, ne fait ici que brouiller ultérieurement les repères entre victimes et bourreaux. En effet, comme le remarque Philippe Zard qui lit le roman dans sa dimension carnavalesque en le rapprochant notamment de la fête juive de Pourim, « il se trouve que Pourim est aussi la seule fête juive dans laquelle il soit licite de s'enivrer, au point, disent les textes traditionnels, de ne plus parvenir à distinguer “entre le béni Mardocheï et le maudit Aman” ». ²⁷⁴ Dire la judéité après la Shoah revient enfin à dire tout et le contraire de tout, avant de pouvoir accepter les contradictions comme caractère constituant d'une origine trouée.

Chez Marc Weitzmann, nous retrouvons l'image du Carnaval non seulement dans *Chaos*, comme nous l'avons montré, mais aussi dans *Mariage mixte*. En effet, dans ces deux romans, des narrateurs aux allures autofictionnelles cherchent à dire une judéité troublée qui explore les territoires sombres du négationnisme et de l'antisémitisme pour essayer de s'y retrouver comme dans un miroir renversé. Dans *Mariage mixte*, le narrateur finit par rencontrer la femme de l'accusé, la mère de l'enfant disparu, Claude Cottard, qui s'est convertie au judaïsme. Cette conversion correspondrait à une recherche d'identité, fût-elle fictionnelle. Cette construction d'un sens, cette fiction identitaire fascine le narrateur qui écoute la femme lui expliquer la fête de Pourim : « *Barouch Mordechaï*, dit-elle soudain. *Barouch Mordechaï, Arour Haman*. Vous savez ce que ça veut dire ? C'est ce que les enfants répètent à Pourim. “Béni soit Mordechaï, maudit soit Haman.” On dit ça de plus en plus vite, jusqu'à ce que les phrases se mélangent ». ²⁷⁵ Elle poursuit son explication en insistant sur le renversement de rôles

²⁷³ *Ibid.*, p. 116-117.

²⁷⁴ Philippe Zard, « Modiano et son complexe », cit., p. 75.

²⁷⁵ Marc Weitzmann, *Mariage mixte*, cit., p. 248.

entre victime et bourreau : « à Pourim Mordechaï devient Haman et la bénédiction et la malédiction changent de place parce que c'est Carnaval, résuma-t-elle de manière on ne peut plus confuse ». ²⁷⁶

C'est dans ce renversement souvent trouble que le narrateur cherche sa judéité : la confusion est totale entre la fascination pour l'antisémitisme de Cottard, celle pour le philosémitisme de pacotille de sa femme, et la stigmatisation de tout positionnement. Cette confusion laisse finalement la place à une identité vécue dans son vide constitutif. La fin du roman de Weitzmann semble aller dans cette direction car le narrateur affirme « je ne ressens rien » et « tout semble possible, tout, aussi, semble à sa place ». ²⁷⁷ La traversée des extrêmes aboutit ainsi à une quête qui trouve en elle-même son seul sens et qui s'ouvrira, dans l'œuvre de l'auteur, à une interrogation plus large incluant l'identité israélienne.

Finalement, chez ces écrivains, l'humour est l'ultime recours pour explorer les multiples facettes d'une judéité contradictoire. L'appel à la tradition, entre *witzen* et fêtes juives traditionnelles, montre comment le renversement et le retournement du regard de l'autre sur soi-même sont fondateurs d'une identité qui se dit dans la complexité sans pourtant se renier.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 249.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 285-286.

Chapitre 10. Au nom de soi, au nom de l'autre : les noms propres comme indicateur identitaire

Ils ont fait signifier à mort le mot juif, ils l'ont fait s'incarner pour qu'en brûlant sa chair ce soit le nom qui s'ignifie.¹

1. Des noms parlants : une identité qui colle à la peau

Le nom propre nous définit, car c'est à ce nom que nous répondons, en tant qu'individus, face à la société, face à la loi. C'est par lui que nous nous inscrivons dans une descendance, dans une famille. Attribué par quelqu'un d'autre, il arrive aussi à nous définir de manière presque intime, à faire corps avec nous : « combien on est susceptible avec son nom, on a grandi avec lui comme avec sa peau », remarque Freud.² Notre nom nous colle à la peau : Nicole Lapierre parle justement de « nom-peau ».³ Dans le cas d'un nom à consonance juive, on risque cependant d'être marqué à vif, le nom devenant un stigmate, une « différence fâcheuse » aux yeux des « *normaux* ».⁴

Cette différence se résume au fait d'être Juif. « Youtre », « youpin », ces injures rebaptisent les juifs persécutés : « l'injure est un acte de baptême », écrit Alain Finkielkraut.⁵ Il remarque d'ailleurs qu'après la Shoah :

« Juif » même devint un terme Presque tabou : un gros mot, un nom obscène. Beaucoup n'osèrent plus l'employer, comme si, trop brûlant, trop direct, il portait en lui une connotation injurieuse. On craignait, en disant « Juif », de témoigner d'une promiscuité douteuse avec les collabos ou les nazis.⁶

« Le Juif », devenu nom de l'insulte plutôt que prédicat identitaire, risque ainsi de devenir un type.

¹ Daniel Sibony, *Le « Racisme », une haine identitaire*, Paris, Seuil, « Points », 2001 [1997], p. 159.

² Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967 [1899], p. 184.

³ Nicole Lapierre, *Changer de nom*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006 [Stock, 1995], p. 309. L'essayiste s'inspire dans cette définition du concept de « Moi-peau » du psychanalyste Didier Anzieu, cf. *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

⁴ Cf. Erving Goffman, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975, p. 15.

⁵ Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, cit., p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 95.

D'ailleurs ce risque d'essentialisation est toujours actuel dans le débat contemporain. D'un côté, « Juif » finit par signifier « victime » et le « nom juif » serait pour Jean-Claude Milner au cœur d'un antijudaïsme européen renouvelé.⁷ De l'autre côté, l'idée d'une judéité victimaire ne peut que susciter des critiques. De plus, un nom demeure une appellation, reçue de l'extérieur. Il est facile alors de s'opposer à cette appellation, à ce nom juif désubstantialisé, comme le fait Alain Badiou :

il est évident qu'aujourd'hui, un fort courant intellectuel, marqué par des publications à succès et d'importants effets médiatiques, soutient qu'il existe en effet une sorte de transcendance communautaire du destin qui porte le nom « juif », en sorte que rien ne peut rendre ce destin commensurable, dans les registres de l'idéologie et de la politique, voire de la philosophie, aux autres noms qui sont ou ont été exposés à des évaluations conflictuelles.⁸

Badiou fait d'ailleurs dire à Cécile Winter que « [c]'est Hitler qui a fait du nom « juif » une Idée, sa grande idée, et donc une totalité signifiante ».⁹ Le fait de confiner la judéité à sa dimension victimaire l'expose au risque de l'effacement : non seulement le « nom juif » finit par coïncider avec l'insulte antisémite, mais cette coïncidence donne lieu à des pensées qui effleurent de manière délicate le négationnisme.

Comment donc les écrivains épellent-ils ce nom juif ? Comment mettent-ils en scène cette judéité qui leur colle à la peau, pour aller au-delà de l'injure, du nom donné par autrui ? Le maniement des noms propres, de leurs significations, devient ainsi l'un des moyens pour décliner les enjeux qui tournent autour de ce nom juif qu'il faut substantialiser, en se l'appropriant par le « je », en abandonnant une attribution par le « tu », sur le mode de l'insulte.

Ce réinvestissement d'un nom n'est pas chose aisée, car les noms et surtout les noms à consonance juive sont des signifiants à la fois saturés et effacés. Saturés, car ils sont facilement remarquables, ils soumettent au risque de l'épinglage. Effacés, ils le sont lors des persécutions. Les noms juifs se réduisent au mot « Juif » écrit sur l'étoile jaune, symbole du stigmate, ou aux chiffres tatoués sur la peau, car « l'univers concentrationnaire, comme d'autres institutions totalitaires, ne tolère que des numéros ».¹⁰ L'effacement du nom correspond ainsi à l'extermination d'un peuple :

⁷ Cf. Jean-Claude Milner, *Les Penchants criminels de l'Europe démocratique*, cit.

⁸ Alain Badiou *Circonstances*, 3. *Portées du mot « juif »*, cit., p. 10.

⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁰ Nicole Lapierre, *Changer de nom*, cit., p. 19.

Le nom décrété « juif » a signifié sentence de mort et d'anéantissement dans une totale annulation de ce que le nom propre désigne. Alors que le patronyme spécifie et différencie, le nazisme a ramené tous ces noms d'origine diverse à un même appellatif, « juif », lui-même réduit, condensé en un signe, une non-lettre, un refus de la lettre, un stigmate, l'étoile jaune.¹¹

Cet effacement du nom a une résonance majeure dans les écritures de l'après Shoah. Notamment, l'allégorie concentrationnaire de l'île de W, avec son « système onomastique » autonome,¹² est l'emblème non seulement de l'extermination, mais aussi de l'absence d'héritage et de filiation avec laquelle les générations d'après doivent souvent pactiser. L'entreprise des auteurs de l'après Shoah peut devenir ainsi celle de retrouver les noms, de les redire, de les réécrire. C'est ce que fait Modiano dans *Dora Bruder*, en essayant de restituer une identité à ceux dont la carte d'identité portait « le cachet “juif” ou “juive” ».¹³ Modiano érige ainsi Serge Klarsfeld en son modèle, lui rendant hommage dans un article publié à l'occasion de la parution en 1994 du *Mémorial des enfants juifs déportés de France*. Modiano avoue : « 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 ».¹⁴

L'auteur se pose ainsi en historien, en mettant en scène les résultats de ses recherches, les matériaux documentaires qu'il a pu repérer après avoir retrouvé l'avis de recherche de la jeune fille, comme l'acte de naissance de Dora,¹⁵ ou l'acte de mariage de ses parents,¹⁶ qui n'est inséré que dans l'édition « Folio » du texte, en 1999.¹⁷ Il ânonne les noms des lieux et des personnes qui y ont habité,¹⁸ il consulte les documents concernant les enfants internés à Drancy : « Les noms de beaucoup d'entre eux, qui avaient été écrits à la hâte sur leurs vêtements [...] n'étaient plus lisibles. Enfant sans identité n° 122. Enfant sans identité n°146. Petite fille âgée de trois ans. Prénommée Monique. Sans identité ».¹⁹ Avant d'être déportés, ces enfants n'avaient déjà plus d'identité. Le prénom de la petite Monique ne suffit pas à lui donner une identité civile, mais Modiano le recopie, l'enregistre. Comme le remarque Bruno Blanckeman,

¹¹ Claude Burgelin, *Les Mal nommés*, cit., p. 27.

¹² Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, cit., p. 134. Cf. pour une analyse du système onomastique de l'île de W Claude Burgelin, *Les Mal nommés*, cit., p. 303-307.

¹³ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, cit., p. 56.

¹⁴ Patrick Modiano, « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », *Libération*, 2 novembre 1994, repris dans Maryline Heck et Raphaëlle Guidée (dir.), *Patrick Modiano*, cit., p. 176-177, p. 176.

¹⁵ Cf. Patrick Modiano, *Dora Bruder*, cit., p. 18-19.

¹⁶ Cf. *Ibid.*, p. 26-27.

¹⁷ Cf. Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, cit., p. 232.

¹⁸ Cf. Patrick Modiano, *Dora Bruder*, cit., p.19-20 : « Voici les noms de quelques établissements, de quelques habitants de l'avenue Liégeois de ce temps-là ».

¹⁹ p. 142.

« [e]n notant ces prénoms et ces patronymes, l'écrivain lève l'anonymat : il rend un nom à ceux qui en furent dépossédés, devenant des simples numéros de matricule, et le transmet en marge d'une Histoire officielle qui ne l'a pas enregistré ». ²⁰

Il écrit d'ailleurs, à propos de la jeune fille arrêtée en 1942 avec son père : « 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 « individus non identifiés ». ²¹ Ces « personnes » ne seraient personne sans quelqu'un qui en enregistre l'existence. L'écriture inscrit leurs traces sur les pages, inscrit leur nom sur la couverture, par son entreprise baptismale, qui est aussi, cependant, une forme d'enterrement. Modiano écrivait ainsi le tombeau de Dora, un tombeau qui ne serait autre qu'un cénotaphe.

La restitution d'un nom, d'une liste de noms, ne peut pas remplir le vide de ces vies effacées à jamais. C'est le cas des habitants de l'ancien *Pletzl* de Paris : « La liste de leurs noms s'accompagne toujours des mêmes noms de rues. Et les numéros des immeubles et les noms des rues ne correspondent plus à rien ». ²² Ce passage semble montrer le double-tranchant d'une écriture qui ferait de la liste son modèle. Une liste, comme celle du *Mémorial* de Klarsfeld, produit ainsi à la fois un effet de mémoire et un effet d'absence, car le nom demeure l'unique signe d'une vie (ou d'un lieu) qu'on ne pourra jamais connaître :

ce qui manque à la liste, simple accumulation paradigmatique, dans les termes de Jakobson, c'est la phrase, la syntaxe : l'unité narrative. La liste exhibe 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. ²³

Le récit de Modiano se fait à partir de cette impossibilité et la dépasse, en inscrivant justement le sens d'une vie dans le vide qu'elle a laissé.

Dans *Dora Bruder*, Modiano donne en effet une place centrale à ce qui ne peut pas être connu de la vie de Dora, aux blancs et aux silences. Il met en scène, par sa quête d'informations sur la jeune fille, la précarité de toute tentative de connaissance : « Jusqu'à ce jour, je n'ai trouvé aucun indice, aucun témoin qui aurait pu m'éclairer sur ses quatre mois d'absence qui restent pour nous un blanc dans sa vie ». ²⁴ Ce passage métalittéraire nous renseigne sur la poétique de

²⁰ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., p. 130.

²¹ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, cit., p. 65.

²² *Ibid.*, p. 137.

²³ Dominique Viart, « L'impossible narration de l'Histoire », cit., p. 57.

²⁴ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, cit., p. 89.

Modiano : le mot « blanc » renvoie aux blancs textuels, aux cassures typographiques qui brisent la syntaxe du discours narratif. Ces choix formels relèvent d'un enjeu précis : c'est seulement dans les espaces vides du texte, dans les blancs, dans les trous, que peut se dire une histoire faite de manque et de disparition.

De cette façon, le pouvoir de l'art et de la littérature dépasse celui du document historique, par cette possibilité de faire de l'absence une présence. Modiano bâtit ainsi un monument au vide, de façon similaire à ce que fait l'artiste Jochen Gerz. On pourrait par exemple penser au « *Monument invisible* » de Sarrebruck.²⁵ L'artiste a enlevé certains pavés de la place principale de cette petite ville allemande et les a gravés avec les noms de cimetières juifs profanés par les nazis ; il les a ensuite replacés avec la face gravée vers le sol : il est ainsi impossible de savoir si l'on marche sur des pavés inscrits ou lisses. Comme dans *Dora Bruder*, nous sommes face à l'absence comme présence et le lecteur/spectateur est sollicité de la même manière à réfléchir sur les mécanismes de la mémoire. Nous pourrions ainsi appliquer à l'œuvre de Modiano les propos de Régine Robin sur celle de Gerz : « L'absence travaille en creux pour solliciter un autre type de mémoire et de présence. Il s'agit d'une mémoire active, d'un vrai travail de deuil qui sait composer avec l'oubli ».²⁶

Le nom se fait ainsi chez Modiano à la fois point d'attache et indicateur précaire, qui ne recouvre qu'un vide. On pourrait reprendre un passage déjà cité d'*Un pedigree* :

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 ballottés, 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.²⁷

Les noms sont « empreintes » et « balises » dans le sable mouvant des origines de l'auteur. Mais le sable mouvant, par définition, engloutit tout, et les lettres desdits noms ne peuvent être qu'à moitié effacées.

²⁵ Dominique Viart dans « L'impossible narration de l'Histoire », cit. confronte l'entreprise de Modiano à celle d'un autre artiste, Boltanski. Toujours sur la pratique de la liste, chez Boltanski et Claude Simon, voir Dominique Viart, « Tout sauf le nom. Poétique et plastique des noms propres : Claude Simon et Christian Boltanski », dans *Nom propre et écritures de soi*, sous la direction de Yves Baudelle et Élisabeth Nardout-Lafarge, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 103-119. Voir également sur la liste chez Modiano Gaspard Turin, « La peine perdue. Éthique de la liste chez Patrick Modiano » dans Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle, Raymond Michel (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 531-544.

²⁶ Régine Robin, « Traumatisme et transmission », dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi et trauma*, Paris, Anthropos, 1998, p. 115-131, p. 124.

²⁷ Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 11.

Dans *Du plus loin de l'oubli* le narrateur, aux traits autobiographiques, va récupérer son acte de naissance à la mairie de Boulogne-Billancourt :

J'avais sorti de ma poche mon extrait d'acte de naissance. J'étais né pendant l'été de dix-neuf cent quarante-cinq, et, un après-midi, vers cinq heures, mon père était venu signer le registre de la mairie. Je voyais bien sa signature sur la photocopie que l'on m'avait donnée, une signature illisible.²⁸

La signature bien visible mais illisible du père dit toute la difficulté du narrateur de se situer dans une lignée de filiation. Si le « nom du père » rattache selon Lacan à la Loi,²⁹ Modiano et ses narrateurs n'ont ni loi ni père. L'acte de naissance atteste d'une existence, mais c'est une existence qui se vit comme précaire et fragile : « Heureusement j'avais dans ma poche cet extrait d'acte de naissance, comme les chiens qui se sont perdus dans Paris mais qui portent sur leur collier l'adresse et le numéro de téléphone de leur maître... ».³⁰ Un nom, un numéro de téléphone, seraient la seule attache d'un narrateur-chien errant, sans pedigree.

L'acte de naissance, la liste de noms, ne sont que les témoins fragiles d'une existence précaire, mais qui essaie de se dire malgré tout. Serait-ce une façon de se revendiquer d'un nom comme tous les autres, de ce nom que quelqu'un voudrait effacer et, en même temps, de s'affranchir justement de l'épinglage auquel un nom juif pourrait condamner ? L'ambiguïté propre au nom, entre attribution par les autres et appropriation par soi-même est ainsi accentuée par les enjeux d'une judéité troublée, qui peine à se définir hors du regard de l'antisémite. Au besoin d'avoir des racines, s'oppose celui de s'affranchir de tout figement identitaire.

Dans le neuvième chapitre de *Livret de famille*, le narrateur est sur les traces de D., qui avait anciennement arrêté son père et une amie de ce dernier :

Il demande à mon père et à son amie de décliner leur identité. Par lassitude ou défi, ils révèlent leurs noms. D. consulte distraitemment plusieurs feuillets où sont sans doute répertoriés tous les noms à consonance douteuse. Il lève la tête et fait un signe à l'un de ses hommes.

- Tu les emmènes au dépôt.³¹

²⁸ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, cit., p. 147.

²⁹ Cf. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1966, p. 278 : « c'est dans le *nom du père* qu'il nous faut reconnaître le support symbolique qui, depuis l'orée des temps historiques, identifie sa personne à la figure de la loi ».

³⁰ Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, cit., p. 147-148.

³¹ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 127-128.

Les « noms à consonance douteuse », c'est-à-dire à consonance juive ou étrangère, du père et de son amie les condamnent aux yeux de ce D., qui après-guerre se fera appeler Robert Gerbauld. Dire son vrai nom condamnait les Juifs avant la guerre, mais pourrait également condamner les collaborateurs après la guerre. Cependant, le narrateur ne dévoile pas l'identité de ce D. (Darquier de Pellepoix, selon Denis Cosnard).³² « [L]a mémoire [...] est rongée par un acide »³³ et il faudrait finalement renoncer à épingler les noms des bourreaux, contrairement à ce que ces derniers ont fait avec les noms de leurs victimes.

Le nom juif est souvent la marque d'une origine qui ne veut plus dire grand-chose pour celui qui le porte, mais qui est un facteur d'exclusion de la société et, pour l'écrivain, du champ littéraire. C'est le cas de Doubrovsky qui écrit dans *Fils* :

mon nom s'agite impalpable imprenable [...] je m'épelle *Doubrovsky* en caractères cyrilliques ou hébraïques peux pas me lire peux pas m'écrire traduit trahi j'ai pas accès à l'original latinisé je me volatilise j'ai disparu dans l'alphabet romain avalé par la langue de Descartes engouffré dans le gosier classique Corneille me digère Racine me dissout [...] c'est le Discours de la Méthode Assimil similitude pareil aux autres il faut être comme tout le monde ne pas se faire remarquer.³⁴

Le nom juif ne peut plus être prononcé ou écrit dans sa langue originaire : l'assimilation se fait au prix d'un engloutissement par la langue et la culture française dont la méthode « assimil » serait l'emblème, évoquant de plus le *Discours de la Méthode* de Descartes. C'est une assimilation désirée, mais à la fois prescrite et proscrite : prescrite pour s'intégrer, proscrite par la persécution.

Finalement, Doubrovsky refuse d'être la proie d'un nom mal épelé, persécuté, et le réaffirme avec orgueil, en l'inscrivant d'ailleurs au cœur de son entreprise autofictionnelle :³⁵

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'épelle 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 charcute.³⁶

³² Cf. Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, cit., p. 88.

³³ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 144.

³⁴ Serge Doubrovsky, *Fils*, cit., p. 146.

³⁵ Cf. pour une réflexion sur le nom et l'autofiction Serge Doubrovsky, « Autofiction : en mon nom propre », dans *Nom propre et écriture de soi*, cit., p.135-142.

³⁶ Serge Doubrovsky, *Fils*, cit., p. 80-81.

Doubrovsky affirme ainsi son droit à être appelé par son nom, sans qu'il soit estropié. Après avoir été en quelque sorte la proie de ce nom, il s'en affirme le propriétaire, tout en s'affirmant dans l'écriture et grâce à l'écriture : son nom est écrit en lettres majuscules dans un roman dont il se fait l'auteur et le protagoniste.

Dans le cas de Marc Weitzmann, appartenant à une plus jeune génération, l'emprise de la persécution semble moins peser sur le nom propre. Dans *Chaos*, le collègue du narrateur s'étonne du fait qu'il ne s'intéresse pas à la période de Vichy : « Avec tes origines, disait-il fréquemment, quand même, ce serait la moindre des choses que tu te sentes concerné ».³⁷ Mais le narrateur s'avoue : « La vérité, c'est que [...] je ne me suis jamais considéré comme un "Weitzmann" et mon nom ne m'avait jamais rien évoqué de spécifique ».³⁸ Les origines, le nom, ne lui parlent pas, il ne veut pas admettre la spécificité de son histoire, et répond à son collègue « sur le mode de la plaisanterie et de la dénégation »,³⁹ allusion métalittéraire à l'écriture de *Chaos*, qui joue justement sur le pastiche du discours négationniste.

Le nom propre, qui est à la fois présent sur la couverture du livre et présent dans le récit en tant que signature du tract négationniste, est d'ailleurs l'objet d'un fantasme de renversement de la mémoire juive, si l'on pense que dans *Mariage mixte*, le détective Macera demande au narrateur « C'est quoi votre nom, allemand ? J'ai pas saisi au téléphone ».⁴⁰ Le nom judéo alsacien de Weitzmann peut effectivement être entendu comme allemand. L'auteur semble jouer toujours sur le renversement des valeurs, qui s'inscrit jusque dans le nom propre, car il ne s'agit pas d'un nom juif transparent, comme c'est le cas d'« Abraham Zeev Gluckstein », l'amant de Claude Cottard. La voix narrative de *Mariage mixte*, véhiculant dans un discours indirect libre la pensée de Jean-Christophe Cottard, souligne d'ailleurs la consonance fortement caractérisée de ce nom : « si un nom pareil pouvait exister ».⁴¹ Juif/allemand, victime/bourreau, les rôles tendent à se confondre dans les romans de Weitzmann et ils le font aussi à travers le nom propre, comme si celui-ci était toujours soumis à une anagramme. Dans *Une Place dans le monde*, on trouve une référence aux jeux cabalistiques sur les lettres hébraïques qui témoigne justement d'un renversement de ce type : « *Nega* en hébreu veut dire souffrance. *Aneg* est jouissance. Détruit l'ordre des lettres. Change le sens. Révèle les secrets cachés du monde ».⁴²

³⁷ Marc Weitzmann, *Chaos*, cit., p. 205.

³⁸ *Ibid.*, p. 206.

³⁹ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁰ Marc Weitzmann, *Mariage mixte*, cit., p. 197-198.

⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

⁴² Marc Weitzmann, *Une place dans le monde*, cit., p. 358.

Ce fantasme de renversement inscrit dans le nom se manifeste dans le tract négationniste écrit par le frère du narrateur de *Chaos*, qui stigmatise la tendance à recouvrir le nom juif d'un contenu victimaire, « pour peu qu'on possède un Cohen ou un Lévi dans son arbre généalogique, fut-ce à la huitième génération ». ⁴³ Cohen et Lévi sont les noms les plus reconnaissables en tant que noms juifs, car ils désignent les membres du clergé hébreu : ce sont des « noms-drapeaux », des « noms-signalements », ⁴⁴ selon Albert Memmi, et, pour cela, lourds à porter. Le récit de *Chaos* semble stigmatiser une adhésion aveugle au destin inscrit dans le nom. Weitzmann y montre comme il est difficile de réinvestir le nom juif de significations personnelles pour une génération grandie dans la double contrainte « ni récit ni oubli », ⁴⁵ concernant les origines et l'histoire juive victimaire.

Le nom « Lévi » ou « Lévy » revient fréquemment dans les œuvres d'auteurs d'origine juive, avec un rôle toujours évocateur. Dans *Le Dernier des Justes* d'André Schwarz Bart la lignée des Lévy donne naissance à chaque génération à un Lamed-Vav, l'un des trente-six justes. Dans *La Place de l'étoile* de Modiano le nom Lévy participe aux mécanismes de renversement et d'ambiguïté qui dominent le roman. Notamment l'ami de Schlemilovitch, Des Essarts, change d'identité pour devenir « Jean-François Lévy, né à Genève le 30 juillet 194... ». ⁴⁶ La date de naissance de Modiano se retrouve ainsi à demi occulté dans le faux passeport de l'ami de Schlemilovitch. Dans ce passage, l'auteur se montre maître dans l'art de cacher en dévoilant, dans une mise en abyme frappante : n'avait-il pas justement falsifié son passeport, en déplaçant sa date de naissance de 1945 à 1947 ? Ici, le lecteur n'a pas accès à ce chiffre final déterminant, qui marque la distance entre l'auteur et son frère Rudy, unique dédicataire d'un roman où il n'est jamais, apparemment, question de lui. Ensuite, c'est Schlemilovitch qui décide « d'usurper l'identité bien française » de Des Essarts. ⁴⁷ Judéité et francité s'entrecroisent et se superposent dans un vertige de substitutions.

De la même manière, Modiano semble jouer sur le double nom du vicomte Lévy-Vendôme, qui embauche Schlemilovitch pour la traite des blanches. Ce personnage est l'ancien secrétaire du Juif collaborationniste Joanovici. ⁴⁸ L'allusion au passé du père de Modiano est évidente et d'ailleurs le nom paradoxal du vicomte, juif et français à la fois, sert ultérieurement

⁴³ Marc Weitzmann, *Chaos*, cit., p. 210.

⁴⁴ Albert Memmi, *La Libération du Juif*, Paris, Payot, 1972, p. 28.

⁴⁵ Nicole Lapiere, « Changement de nom : le signe, la haine, le soi », dans Esther Benbassa et Jean-Christophe Attias (dir.), *La Haine de soi : difficiles identités*, cit., p. 273-292, p. 289.

⁴⁶ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 23.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 94.

à souligner l'ambiguïté de ce personnage.⁴⁹ L'ambiguïté et le double caractérisent également le protagoniste, qui, dans son caméléonisme a été le « bon juif » du collaborateur Jo Darnand. Schlemilovitch s'est réfugié à Sigmaringen après l'été 1944, comme le fit Céline, et est mort abattu par un soldat américain « nommé Lévy, qui [lui] ressemble comme un frère » :⁵⁰ le Juif collaborateur finit par être abattu par son double. Le nom « Lévy » est l'indicateur de la judéité du soldat et de la fraternité trouble qui le lie à un Juif ayant choisi de se battre avec les nazis.

Ensuite, en Israël, Schlemilovitch rencontre un amiral Lévy, qui ressemble « comme un frère à l'amiral Dœnitz ». ⁵¹ Une autre fraternité troublante s'établit ainsi entre victimes et bourreaux : les militaires israéliens sont associés aux nazis. Schlemilovitch et d'autres juifs européens sont internés dans un « kibboutz pénitentiaire » : le dirigeant du camp est un « colosse blond, sanglé d'un uniforme noir », qui porte pourtant deux étoiles de David sur sa veste.⁵² L'étoile de David finit ainsi par se substituer à la croix gammée et par dédoubler sa signification, car elle demeure aussi le stigmate cousu sur le pyjama rayé qu'on fait porter à Schlemilovitch et où il peut lire « *Französisch Jude* », juif français.⁵³ L'onomastique contribue ultérieurement à la fusion paradoxale du Juif et du nazi, car les surveillants du camp s'appellent « Siegfried Levy, Günther Cohen, Hermann Rappoport ». ⁵⁴ L'héritage du nom juif est ainsi déshonoré par le choix d'un prénom à consonance allemande : Modiano exprime ainsi sa dure critique envers la politique israélienne et son nationalisme qui trahirait la culture juive diasporique.

Les noms à double tranchant servent également à Irène Némirovsky pour signifier la judéité ambiguë de ses personnages. Le cas le plus emblématique est celui de Christian Rabinovitch, l'israélite assimilé de la nouvelle *Fraternité*. Son prénom, soigneusement choisi par l'auteur comme en témoignent les manuscrits,⁵⁵ entre en contraste avec son nom de famille : il serait un chrétien fils de rabbin. Dans le nom s'inscrit déjà l'illusion du protagoniste de se libérer d'un héritage qu'il ne peut, en réalité, pas effacer. La rencontre avec un autre Rabinovitch lui rappelle cet héritage. Dans la version définitive de la nouvelle la réaction de

⁴⁹ Philippe Zard lit dans « Vendôme » « bien plus que la place du même nom, le *fantôme* du père disparu ». Lévy-Vendôme serait ainsi « un spectre terrifiant, ni tout à fait le même ni tout à fait un autre, hybride inquiétant de cauchemar antisémite et de Surmoi juif », cf. Philippe Zard, « Modiano et son complexe, cit., p. 73. Colin William Nettelbeck et Pénélope Anne Hueston parlent du trait d'union présent dans le nom Lévy-Vendôme comme d'un élément qui « n'unifie pas, mais attelle, plutôt, deux termes contradictoires dont chacun tend à abolir l'autre », cf. Cf. Colin William Nettelbeck, Pénélope Anne Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité*, cit., chapitre I, « Kaléidoscopie. *La Place de l'étoile* », p. 13-23, p. 17.

⁵⁰ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 37.

⁵¹ *Ibid.*, p. 171.

⁵² *Ibid.*, p. 189.

⁵³ *Ibid.*, p. 182.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁵ Cf. IMEC ALM 2999.13, cit., f.n.n. : « son prénom est Henri ou Claude ou François ou...oui...Christian... ».

Christian, quand il entend son nom, se limite à une réplique : « Je m'appelle comme vous... ».⁵⁶ Dans le manuscrit, au contraire, la voix narrative se concentre davantage sur les émotions du personnage : « Christian éprouvait un sentiment étrange. De honte, de moquerie, et en même temps il se moquait de lui-même. Ce nom... ».⁵⁷ La honte est, selon Agamben qui reprend la pensée de Levinas, un mécanisme à la fois de subjectivisation et de désobjectivisation :⁵⁸ c'est justement le sentiment que peut susciter un nom propre auquel on n'adhère pas, mais qui finit par se faire rappeler, avec le poids de son origine.

L'œuvre d'Irène Némirovsky abonde en noms doubles, résumant en peu de lettres l'aporie identitaire qui caractérise les personnages juifs de ses récits. Le premier de ces noms serait celui de l'enfant génial, Ismaël Baruch.⁵⁹ Ismaël est en effet le premier enfant d'Abraham, né de l'esclave Agar, car sa femme, Sarah, ne peut pas avoir d'enfants.⁶⁰ Son prénom signifie : Dieu écoute. Cependant, Ismaël est chassé avec Agar par Sarah, après la naissance de son fils Isaac.⁶¹ Le prénom d'Ismaël peut ainsi faire entendre la signification d'*outcast*, de déraciné. En même temps, Ismaël est le prototype de l'ennemi, car, en épousant une égyptienne, il devient l'ancêtre du peuple arabe : Ismaël est un prénom que l'on n'a jamais attribué aux enfants dans l'histoire diasporique des Juifs, car il n'est pas considéré comme un prénom juif.⁶² Le patronyme, Baruch, veut dire « béni ». Le nom de l'enfant prodige du récit némirovskien acquiert ainsi une signification multiple : Ismaël est un poète écouté par Dieu et béni par le don de la poésie, mais il est aussi celui qui s'éloigne de sa famille, du ghetto et implicitement de sa judéité. Le prénom et le nom de l'enfant prodige créent en quelque sorte une double nature, qui ne fait que souligner la duplicité du parcours du protagoniste, entre sa volonté de s'éloigner de ses origines et l'impossibilité de s'en détacher complètement.

On retrouve également des noms parlants dans *Les Chiens et les Loups*, où le nom de « Sinner », coupable en anglais, relie les deux branches d'une même famille juive, les riches et les pauvres, sous le signe d'une histoire commune : peut-être une sorte de péché originel le condamne-t-il à la souffrance ? Dans *David Golder*, le prénom du protagoniste est celui du premier roi d'Israël ; le nom fait allusion à l'or, véritable *leitmotiv* du roman. On a déjà souligné l'allusion, fort possible, au héros de Lacretelle, Silbermann, mais il faudrait également souligner le fait que l'or revient dans les lettres du prénom de la femme de Golder, Gloria. De

⁵⁶ Irène Némirovsky, *Fraternité*, cit., p. 1629.

⁵⁷ IMEC ALM 2999.13, cit., f.n.n.

⁵⁸ Cf. Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 96-97.

⁵⁹ Cf. Irène Némirovsky, *L'Enfant génial*, cit., p. 211.

⁶⁰ Cf. Genèse, 16, 3-16.

⁶¹ Cf. Genèse, 21, 8-21.

⁶² Pour ces informations je dois remercier vivement Claudia Rosenzweig de l'Université de Bar Ilan.

manière significative, le roman s'ouvre sur le nom du protagoniste, avec le célèbre incipit « "Non", dit Golder ». À la fin de la vie du protagoniste, le nom, étroitement lié à sa vie d'homme d'affaires, semble avoir perdu son sens. Golder ne parvient pas à signer le papier contenant ses dernières volontés qu'au prix d'un dernier effort :

Le mourant murmurait : « Golder... David Golder... » avec une espèce d'égarement, d'obstination épouvantée. Le nom, sans doute, les syllabes qui le formaient, sonnaient à ses oreilles comme les mots inconnus d'une langue étrangère. Cependant, il parvint à signer.⁶³

Désormais éloigné de sa vie en France, de ses affaires, Golder meurt après avoir fait retour dans son pays d'origine. Tout se passe comme si son nom s'était effacé et comme si, avant de mourir, le héros n'entendait résonner que son prénom, tel un appel venu du ventre maternel :⁶⁴

Il sentit sur sa bouche les flocons de neige épaisse qui fondaient avec une saveur de gel et d'eau, comme autrefois. Il entendit appeler : « David, David... » une voix étouffée par la neige, le ciel bas et l'ombre, une voix affaiblie, qui se perdait et se cassait tout d'un coup comme happée par un tournant de route. Ce fut le dernier son terrestre qui pénétra jusqu'à lui.⁶⁵

La judéité de Golder semble ainsi se résumer à son prénom plutôt qu'à son nom. Le retour aux origines est souligné par l'image de la neige, qui caractérise les souvenirs de beaucoup de personnages némirovskiens.⁶⁶ La blancheur de la neige vient également renforcer l'image d'une mort où tout semble s'effacer et sur laquelle le roman se clôt.

Chez Patrick Modiano, on retrouve des noms parlants qui, comme chez Némirovsky, évoquent la filiation et la fraternité,⁶⁷ l'origine et le double. Schlemilovitch, comme Rabinovitch, inclut le suffixe en « ovitch » qui signifie « fils de » en russe : ce suffixe marquerait la provenance ashkénaze du protagoniste, alors qu'au cours du récit il parle de ses

⁶³ Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., p. 548.

⁶⁴ Cette hypothèse rejoint les propos de Norman David Thau, qui parle d'une voix qui serait peut-être celle de la mère, cf. *Romans de l'impossible identité*, cit., p. 296.

⁶⁵ Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., p. 549.

⁶⁶ Cf. des passages déjà cités comme *Ibid.*, p. 516, où Golder, dans le Marais, évoque son pays d'origine, ou encore voir Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 615-616, où Harry évoque avec Ada son enfance en Ukraine.

⁶⁷ On peut d'ailleurs remarquer que tant Némirovsky que Weitzmann adoptent le titre *Fraternité*, respectivement pour une nouvelle et un roman. Les deux auteurs jouent ainsi sur ce mot fortement connoté, appartenant à la devise républicaine, pour y inscrire d'autres significations. Chez Némirovsky, il s'agit de mettre en scène la fraternité entre deux Juifs, et de l'impossibilité, même pour l'Israélite, d'une assimilation réussie ; chez Weitzmann, il s'agit du rapport du narrateur avec son frère, mais aussi de mener une critique des valeurs républicaines, dont le narrateur constate la faillite dans son portrait de la banlieue.

origines sépharades, qui coïncident ainsi avec celles de Modiano. Schlemilovitch serait donc le fils d'un « Schlemil » : il s'agit de l'une des plus grandes figures de la comédie yiddish, la figure de l'homme simplet, maladroit, inadapté. Dans ce nom, Modiano inscrit non seulement le rapport à un père inadapté, dont le portrait dans le roman ressemble justement à celui d'un bouffon, mais aussi une filiation littéraire, en faisant allusion à *L'étrange histoire de Peter Schlemihl* de Chamisso.⁶⁸

Dans le nom de Dora Bruder, semble par ailleurs s'inscrire une allusion de Modiano au petit frère mort, car, nous l'avons déjà rappelé, « Bruder » signifie « frère », en allemand. Comme l'affirme Claude Burgelin : « au fantôme du père errant entre ses pseudos se mêle celui de ce pseudo jumeau portant le même patronyme ».⁶⁹ Les noms « à clé » semblent être nombreux dans l'œuvre de Modiano et les critiques se sont exercés à en dénicher les significations cachées.⁷⁰ Les noms de beaucoup de ses personnages correspondent à ceux de personnes réelles, comme en témoigne la liste manuscrite publiée récemment dans le « Cahier de l'Herne » cela n'empêche pas un véritable travail de sonde dans les noms, qui les reconnecte souterrainement à d'autres significations, comme c'est le cas pour Dora Bruder, présente dans la liste.⁷¹ Selon Maryline Heck le prénom Dora pourrait évoquer un camp de concentration dépendant de celui de Buchenwald. De plus, elle remarque que « dans l'univers nazi, ce prénom féminin signifiait « Deutsche Organisation Reichs Arbeit ».⁷² Mais δῶρον en grec veut dire « don ». De multiples significations contradictoires s'inscrivent ainsi dans le prénom.

Chez Modiano, on assiste à une véritable prolifération onomastique : entre transparence et opacité, entre fiction et autobiographie, cette prolifération indique l'instabilité identitaire. Le nom serait ainsi à la fois un repère et un point de départ pour d'autres changements. Les ambiguïtés d'une judéité qui oscille entre le vide et le trop-plein, entre une définition par autrui et un réinvestissement personnel se reflète dans les significations des noms d'origine juive. De même, chez Némirovsky et chez Weitzmann, ces noms qui collent à la peau servent à mettre en

⁶⁸ Sur l'étymologie du nom de Schlemilovitch voir de nombreux critiques, notamment Janine Chasseguet-Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, cit., p. 246 ; Claude Burgelin, « Patronyme Modiano /pseudonyme Modiano », dans *Patrick Modiano*, numéro spécial de la revue *Europe*, cit., p. 114-122, p. 119 et Philippe Zard, « Modiano et son complexe », cit., p. 70.

⁶⁹ Claude Burgelin, « Patronyme Modiano /pseudonyme Modiano », cit., p. 122.

⁷⁰ Voir par exemple Denis Cosnard et son interprétation du nom de Linda Jacobsen dans *Du plus loin de l'oubli*, dont le modèle serait Christine Keeler, comme le démontre aussi la composition du nom, cf. Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, cit., p. 203. Voir aussi Edith Perry, « L'instabilité onomastique dans le roman modianien », dans Yves Baudelle (dir.), *Onomastique romanesque, Narratologie*, n. 9, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 101-113 : l'auteur commente notamment le nom d'Ingrid Tyersen dans *Voyage de noces*, qui pourrait se lire à l'envers comme Senteyr et donc « sans terre » ou « Santerre », la rue où Dora Bruder est née (p. 104) et celui de Guy Vincent dans *Des inconnues*, lu comme « vain » et « sans » et signifiant l'absence (p. 105).

⁷¹ Patrick Modiano, « Liste de noms propres », dans Maryline Heck et Raphaëlle Guidée (dir.), *Patrick Modiano*, cit., p. 81-85, p. 82.

⁷² Maryline Heck, « Mémoire réelle et mémoire fictive dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec et *Dora Bruder* de Patrick Modiano », *Texte*, n. 41/42, 2007, p. 123-149, p. 132.

scène les rapports troubles que leurs personnages entretiennent avec ce nom « Juif », sous-entendu dans tout patronyme qui sonne « étrangement ».

2. Des noms franco-français, ou du rêve de l'assimilation

À l'opposé des noms à consonance étrangère, qui collent à la peau et sont lourds à porter, on peut trouver les noms franco-français, des noms qui par leur sonorité sont l'emblème d'un enracinement dont les porteurs de noms cosmopolites ne peuvent que rêver. Le nom français peut ainsi devenir, dans les œuvres d'écrivains juifs, l'objet de tous les fantasmes, de l'appropriation au renversement moqueur. C'est le cas notamment de *La Place de l'étoile* de Modiano, où, face à une judéité surchargée, l'on retrouve une francité à la fois moquée et enviée. Les noms des collaborationnistes sont ainsi remaniés : Lucien Rebatet devient Léon Rabatête et Abel Bonnard devient Abel Bonheur.⁷³ Les noms des français que Schlemilovitch rencontre lors de sa mission en province, entre Bordeaux et la Normandie, sont redondants, souvent des noms composés, des noms doubles, un véritable condensé de francité. Les camarades du protagoniste au lycée de Bordeaux, sont tous des « petits Gaulois » et s'appellent « Val-Suzon, [...] Chatel-Gérard, Saint-Thibault, La Rochepot » ;⁷⁴ le Monseigneur qui vient visiter le collège de T. en Savoie s'appelle « Nuits-Saint-Georges »,⁷⁵ la marquise qui l'héberge en Normandie est « Véronique de Fougeire-Jusquiamés ».⁷⁶

Tous ces noms doubles contrastent de manière flagrante avec les noms à consonance étrangère des héros cosmopolites de l'univers de Modiano. C'est ce que remarque le protagoniste de *Villa Triste* : « Les mêmes noms s'alignaient sur le registre, de doubles noms très français : Sergent-Delval, Hattier-Morel, Pacquier-Panhard... Et quand nous avons pris une chambre, j'ai pensé que "comte Victor-Chmara" allait faire comme une tache de graisse là-dessus ».⁷⁷ En réalité, l'hôtel d'Annecy où se trouve le narrateur est peuplé, au moment du récit, par une société cosmopolite en quête de refuge, dans un climat de guerre imminente. Leurs noms sont évocateurs d'une atmosphère, d'une époque :

Leurs noms – quelques-uns me sont restés en mémoire et je regrette de ne pas les avoir consignés tous sur le moment : je les aurais récités le soir, avant de m'endormir, en ignorant à qui ils

⁷³ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 13 et p. 76. Selon Ora Avni le nom de Rabatête évoquerait l'expression idiomatique « rabattre les oreilles », cf. Ora Avni, *Patrick Modiano : « A French Jew ? »*, *Yale French Studies*, n. 85, 1994, p. 227-247, p. 231.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 118-119.

⁷⁷ Patrick Modiano, *Villa Triste*, cit., p. 72.

appartenaient, leur consonance m'aurait suffi – leurs noms évoquaient ces petites sociétés cosmopolites des ports francs et des comptoirs d'outre-mer.⁷⁸

Les noms sonnent comme une litanie aux oreilles du narrateur qui essaie de les consigner sur la page, pour leur donner, en quelque sorte, l'arbre généalogique qui leur fait défaut à tous et dont ils rêvent.

L'amour du narrateur pour Yvonne se condense ainsi dans la francité qu'elle représente, dont son nom serait l'emblème : « elle s'appelait Yvonne. Mais son nom de famille ? Je l'ai oublié. Il suffit donc de douze ans pour oublier l'état civil des personnes qui ont compté dans votre vie. C'était un nom suave, très français, quelque chose comme : Coudreuse, Jacquet, Lebon, Mouraille, Vincent, Gerbauld ».⁷⁹ Ces noms sont presque tous présents dans les livres de Modiano, témoignant ainsi de leur pouvoir évocateur aux oreilles de l'auteur, qui y inscrit une sorte de francité idéale. C'est par exemple le cas du personnage de Denise Coudreuse dans *Rue des Boutiques Obscures*, la seule qui ne risque rien lors des contrôles de police, car elle est « une authentique Française ».⁸⁰ En réalité, le nom français est un leurre, car la mère de Denise est flamande et s'appelle Bogaerts,⁸¹ comme le grand-père maternel de la mère de l'auteur.⁸² De même, Yvonne est une « petite Française », un « être exotique et presque inaccessible » aux yeux du narrateur,⁸³ mais, en réalité, elle cache un passé trouble, un père, prénommé Albert, qui « a eu des ennuis »...⁸⁴ On revient ainsi au roman familial de Modiano, fils d'un Juif qui se fait appeler Albert et d'une flamande : tous les personnages, même ceux aux noms franco-français, ne feraient que cacher leur essence de déracinés.

Les noms doubles, fortement connotés dans leur francité abondent également dans l'œuvre de Weitzmann. Dans *Mariage mixte*, on trouve en premier lieu les prénoms du docteur Cottard et de son fils, Jean-Christophe et Charles-Édouard : le double prénom semble accentuer l'héritage que la transmission du patronyme implique. Normalement, alors que « le patronyme a une fonction dans la filiation », « le prénom à une vocation exogamique ».⁸⁵ Dans ce cas, le prénom est attribué au fils pour renforcer le lien avec un père qui n'est pas sûr de sa paternité : l'enfant au nom le plus franco-français qui soit est en réalité le fils du père au nom le plus judéo-juif qui soit, Abraham Zeev Gluckstein. De plus, le narrateur est invité au mariage entre son

⁷⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁰ Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, cit., p. 214.

⁸¹ *Ibid.*, p. 118.

⁸² Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 7.

⁸³ Patrick Modiano, *Villa Triste*, cit., p. 131.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁸⁵ Gérard Pommier, *Le Nom propre*, cit., p. 139-140.

éditeur juif Alex, et Marie-France, dont le prénom est emblématique d'une francité affichée. Le prénom vient ainsi souligner l'opposition entre signifiant juif et signifiant français et la dimension « mixte » du mariage, qui renvoie au titre gigogne du roman.⁸⁶

Un prénom français peut également être attribué aux enfants juifs, comme gage d'assimilation. Dans *Une Place dans le monde*, le frère du narrateur porte le double prénom Jean-François, car au moment de l'enregistrer au bureau d'état civil, son père a été victime d'une amnésie et a laissé l'employé décider à sa place. Significativement, le père juif qui avait changé de nom, de Puttermesser à Froment, délègue à l'État français le choix du prénom de son fils.⁸⁷ Dans *Fraternité* d'Irène Némirovsky, le fils de Christian Rabinovitch s'appelle Jean-Claude et veut épouser une française.⁸⁸ D'ailleurs, la romancière n'appela-t-elle pas sa fille Denise France ? Si, selon Derrida, « le don du nom donne ce qu'il n'a pas »,⁸⁹ dans ce cas le prénom français vise à donner aux fils ce que les parents ne possèdent pas encore, c'est-à-dire une citoyenneté. C'est le cas de Perec, dont le père déclare à la mairie qu'il s'appelle Georges et qu'il est français.⁹⁰ De même, l'héroïne de *Lacombe Lucien* de Modiano s'appelle France, illustrant ainsi le désir d'assimilation de son père. Si le protagoniste du film se présente en inversant son nom et son prénom pour se donner un ton, montrant son manque d'aisance sociale, France est présentée orgueilleusement par son père avec son prénom, comme s'il suffisait, à lui seul, pour témoigner du droit de citoyenneté de la jeune fille.⁹¹

De manière inverse, un nom étranger peut constituer un élément de charme aux yeux des Français. Irène Némirovsky joue notamment avec le cliché de l'étrangeté dans sa nouvelle *Espoirs*, où la protagoniste se fait appeler Sonia par ses clientes françaises, alors qu'en Russie tout le monde l'appelait Sophie :

Elles disent toutes du même ton aimable : « ... Madame Sonia... » (En Russie, tout le monde m'appelait Sophie, mais elles s'obstinent à me donner ce nom de femme de chambre. De même, moi qui parlait admirablement le français, je fais des fautes exprès pour leur donner le plaisir de me reprendre...).⁹²

On assiste donc au paradoxe du renversement : pour s'intégrer en France, l'étranger ne peut qu'accentuer son étrangeté pour la rendre charmante. Le nom et la langue, tous les deux

⁸⁶ Cf. Marc Weitzmann, *Mariage mixte*, p. 212 sq. pour ce mariage mixte.

⁸⁷ Cf. Marc Weitzmann, *Une place dans le monde*, cit., p. 146.

⁸⁸ Cf. Irène Némirovsky, *Fraternité*, cit., p. 1627.

⁸⁹ Jacques Derrida, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, 1993, p. 112.

⁹⁰ George Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, cit., p. 35.

⁹¹ Cf. Louis Malle, Patrick Modiano, *Lacombe Lucien*, cit., p. 57.

⁹² Irène Némirovsky, *Espoirs*, cit., p. 1848.

estropiés, deviennent ainsi les indicateurs de cette assimilation qui ne se fait qu'au prix d'un renoncement.

Un cas encore différent est celui des noms anglicisés des personnages juifs. Il faudrait penser notamment à Joyce Golder, ou encore à Harry Sinner, dont le prénom souligne le statut social, l'éloignant de ses cousins pauvres. Comme le remarque Norman David Thau, c'est presque « à cause » de ce prénom occidental qu'Ada, « la fille d'Israël Sinner », au prénom le plus juif qui soit, tombe amoureuse d'Harry.⁹³ Ada répète ainsi le nom de son cousin, comme un refrain : « Harry Sinner. Le cœur se serrait rien qu'en prononçant ce nom » ou encore « Harry ! quel nom adorable... Quel nom de prince... Seul, il eût suffi pour faire naître l'amour... même si elle n'eût jamais aperçu son visage ni sa maison... ».⁹⁴

Sur un autre plan, Proust a en quelque sorte anglicisé le nom de son ami Hass, en le transposant dans le personnage romanesque de Swann : « Proust [...] britannique Haas pour le dégermaniser – c'est-à-dire le déjudaïser – et, paradoxalement, le franciser. Il ne fallait pas que la francisation soit trop directe ».⁹⁵ Cependant, Gilberte, en prononçant le nom de son père « non pas adoptif, mais véritable », finit par prononcer « au lieu de Souann, Svann, changement qu'elle s'aperçut un peu après être péjoratif, puisque cela faisait de ce nom d'origine anglaise un nom allemand ».⁹⁶ La jeune fille, honteuse de son nom et de ses origines, finit par les trahir bien plus que le nom en soi ne le faisait, en effaçant l'anglicisation qui devait le rendre plus acceptable.

« Lourd handicap d'avoir un nom malsonnant, de sonorité étrangère, difficile à prononcer, difficile à retenir », écrit Irène Némirovsky dans *Les Rois d'une heure*.⁹⁷ Ses héros étrangers rêvent tous ainsi d'un nom français, comme Durand : c'est le cas d'Hélène Karol dans *Le Vin de solitude* et de Dario Asfar dans *Le Maître des âmes*.⁹⁸ Car, comme le remarque Albert Memmi, « [q]uoi qu'ils fassent, les Blum, les Bloch ou les Weill ne sont jamais considérés comme des Dupont ou des Smith par les Dupont et les Smith ».⁹⁹

De manière similaire, dans *Livret de famille* de Modiano, l'oncle du narrateur insiste à dire qu'il s'appelle François Aubert, alors que dans un restaurant on le prend pour un acteur

⁹³ Cf. Norman David Thau, *Romans de l'impossible identité*, cit., p. 129.

⁹⁴ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 538 et 540.

⁹⁵ Henri Raczymow, *Le Cygne de Proust*, cit., p. 27.

⁹⁶ Marcel Proust, *Albertine disparue*, dans *À la Recherche du temps perdu*, cit., t. IV, p. 165.

⁹⁷ Irène Némirovsky, *Rois d'une heure*, 1934, *Le Magazine d'aujourd'hui*, n. 33, cit. Cf. Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 262, où Dario Asfar utilise des mots semblables pour parler du nom de sa femme : un « nom sauvage, impossible à retenir ».

⁹⁸ Cf. notre chapitre 5 : « S'appeler Jeanne Fournier, ou Loulou Massard, ou Henriette Durand, un nom facile à comprendre, facile à retenir... », s'exclame Hélène (Irène Némirovsky, *Le Vin de solitude*, cit., p. 1222), alors que Dario affirme : « S'appeler Levailant, Massard, ou Durand, quel rêve ! » (Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 220).

⁹⁹ Albert Memmi, *Portrait d'un Juif*, cit., p. 218.

russe.¹⁰⁰ Il se demande s'il a « l'air assez français »,¹⁰¹ car il veut enfin s'enraciner et acheter une maison dans un village de province. Le narrateur ne se rappelle plus son nom : « Ces quinze dernières années j'ai scruté les cartes de l'Eure, de l'Oise et même de l'Orne en espérant le trouver. C'était – je crois – un nom mélodieux finissant par “euil”, quelque chose comme Vainteuil, Verneuil ou Septeuil ». ¹⁰² L'allusion à la sonate de Vinteuil évoquée dans la *Recherche* de Proust est assez évidente et suggère justement l'idée d'une mélodie harmonieuse. Cependant, le narrateur de Modiano ne parvient pas à retrouver le nom du village, ni son oncle à s'y établir, confirmant ainsi le déracinement constitutif du Juif. D'ailleurs, la francité idéale à laquelle l'oncle du narrateur aspire n'est qu'une fiction, comme le montre le fait que le vieux moulin qu'il voudrait acheter est devenu une maison au style japonais.

Le nom français est l'objet de l'envie de la part du Juif : il est ainsi moqué autant que désiré, comme clé d'accès à un monde interdit. Mais, finalement, le nom ne colle pas à la chose : le nom français ne correspond pas à cette francité idéale dont les personnages juifs semblent rêver. Si un nom français ne leur permet pas d'échapper à une judéité qui continue de leur coller à la peau, il finit tout de même par montrer que tout fantasme d'identité figée n'est qu'un leurre. Le nom, qui garantirait un accès de la judéité à la francité, de l'étrangeté à la citoyenneté, ne fait qu'alimenter une illusion, avec ces quelques lettres dont la consonance n'est d'aucun secours dans la complexité des définitions identitaires.

3. Pseudonymes : changer d'identité pour survivre ou pour revivre

Entre le signe et la signature il y a une différence déterminante : on passe de la nomination à la renommée. Incrire son propre nom sur la couverture, c'est se refaire un nom, se rebaptiser. Même ceux qui gardent leur nom d'origine comme signature de leur livre « s'en sont servis comme d'un pseudonyme, en le refondant. Pères de leurs œuvres, ils n'étaient plus fils de leur père ». ¹⁰³ Incrire son propre nom sur la couverture d'un livre implique ainsi un fantasme de régénération de l'héritage : tout auteur littéraire se refait un nom dans la littérature et par la littérature. Dans les cas d'Irène Némirovsky, de Patrick Modiano et de Marc Weitzmann, le nom de famille ne fait pas l'objet d'une transformation pseudonymique. Cependant, il est possible de mettre en évidence d'un côté un travail sur le prénom et, de l'autre,

¹⁰⁰ Cf. Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 159.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁰² *Ibid.*, p. 160.

¹⁰³ Gérard Pommier, *Le Nom propre*, cit., p. 173.

une dissémination onomastique qui fait que le nom s'incarne dans le texte et par le texte, qu'il se multiplie comme dans une cage à reflets.

Irène Némirovsky, avant d'émigrer en France, s'appelait « Irma, pour la synagogue, et Irina, comme la nièce du tsar ». ¹⁰⁴ C'est en arrivant à Paris que toute la famille changea de prénom : « En posant le pied sur le pavé parisien, Anna devint Fanny, Leonid, Léon. Et Irma Irina devint Irène Némirovsky ». ¹⁰⁵ Un prénom français, un nom russe : la signature de la romancière est emblématique de sa posture ambiguë, faisant de l'aporie identitaire l'une des clés de son succès littéraire. Némirovsky est bien consciente du pouvoir que le nom porte avec soi : en témoignent les réflexions, dans les manuscrits, sur le nom de ses personnages, notamment sur celui d'Hélène, la protagoniste autobiographique du *Vin de solitude*, et sur son assonance avec le prénom Irène. ¹⁰⁶

Dans le manuscrit du *Charlatan*, Némirovsky pense au nom de son protagoniste et s'exprime ainsi : « Le prénom du bâtard doit être un bien laid, ou bien prétentieux. Il y a de ces noms qui sont une croix pour celui qui les porte enfant (et Irène me faisait un peu cet effet là quand j'étais petite) et qui deviennent ensuite le nom que vous deviez porter ». ¹⁰⁷ Comment interpréter cette annotation ? On pourrait penser que la croix à porter était le prénom judéo-russe, Irma Irina, et qu'ensuite, en le changeant légèrement en Irène, ce prénom a pris un sens grâce à l'écriture et est devenu « le prénom du destin ». Même sans proposer une interprétation qui risquerait d'être forcée, il est significatif de voir comment un prénom ressenti comme imposé, est ensuite approprié et accepté. La littérature est l'un de ces moyens d'appropriation. Le prénom français Irène fait de l'enfant Irma Irina une romancière française.

Jean Patrick Modiano, comme Julien Serge Doubrovsky choisit son second prénom pour signer ses livres. Dans le dernier récit de *Livret de famille*, l'ami du chauffeur de taxi s'appelle Patrick, ce que le narrateur commente ainsi : « Ainsi, le brun à tête de bélier portait le même prénom que moi, ce prénom qui avait connu une grande vogue en 1945 à cause des soldats anglo-saxons, des jeeps et des premiers bars américains qui s'ouvraient. L'année 1945 était tout entière dans les deux syllabes de "Patrick" ». ¹⁰⁸ Le choix du prénom « Patrick » comme unique prénom de l'écrivain Modiano pourrait être dû au fait qu'il suggère d'emblée l'époque à laquelle il appartient, celle de la fin de l'Occupation : l'écriture de Patrick Modiano est encore une fois caractérisée comme une écriture de l'après.

¹⁰⁴ Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 22.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 100.

¹⁰⁶ Cf. IMEC ALM 2998.8, cit. et notre chapitre 5.

¹⁰⁷ IMEC ALM 2999.1, cit., f.n.n.

¹⁰⁸ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 214.

Le nom de l'auteur, sous diverses formes, est disséminé dans l'œuvre, comme nous l'avons déjà remarqué pour les récits de *Livret de famille*. On pourrait y ajouter « Patoche », le surnom du protagoniste de *Remise de peine* ; ou encore, dans *La Place de l'étoile*, on comprend, par des allusions assez explicites, que Schlemilovitch est le cousin du peintre Modigliani, dont le patronyme a la même origine que celui de l'auteur ;¹⁰⁹ les jeux des cartes, innombrables dans les romans de l'auteur, suggèrent également le nom de famille de l'auteur. Le prénom écarté de la signature de l'auteur, Jean, revient en tant que prénom de nombreux narrateurs modianiens, de *Quartier perdu* à *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, de *L'Horizon* à *Vestiaire de l'enfance*. Dans ce dernier livre, le protagoniste Jean Moreno, écrivain à succès, « né le 20 juillet 1945, à Boulogne-Billancourt » adopte le pseudonyme de Jimmy Sarano :¹¹⁰ l'auteur, joue sur la presque-homonymie et la pseudonymie, dans une partie de cache-cache sans fin. Le nom semble à la fois identifier et cacher, en mettant en scène la figure de l'auteur sans que celui-ci ne s'expose véritablement.

Marc Weitzmann dédouble son nom dans *Chaos*, en en faisant à la fois la signature du roman et la signature d'un tract antisémite. Ce serait une façon de se distancier de son propre nom et de l'autorité narrative pour rendre compte d'une réalité fuyant toute interprétation. De plus, il insère les noms de ses proches dans ses textes : c'est le cas pour Jacques Derogy ou Serge Doubrovsky. Weitzmann s'en explique ainsi dans un entretien :

J'ai tâtonné un an et demi sur ce livre sans savoir où j'allais et moins encore comment j'y allais, avant de comprendre qu'il me fallait utiliser des noms authentiques et non créer des personnages (presque tous les personnages du livre ont une existence « réelle », bien que toutes les situations soient fictionnelles). C'est alors que je me suis trouvé embarrassé par mon propre nom – je ne savais pas où me mettre dans le roman. Et ce n'est que quand j'ai trouvé la seule place adéquate – celle de l'abjection signifiante – que le roman a trouvé sa forme.¹¹¹

Donner une forme au roman a impliqué d'éviter le nom de son pouvoir d'identification : comme Ulysse le montre dans l'épisode du cyclope, le « Je » peut devenir personne. Le frère fantomatique du roman n'est autre que le côté obscur d'un narrateur autofictionnel montrant toutes ses difficultés à se définir en tant que Juif dans le monde contemporain.

Dans tous ces choix de jouer avec le nom pour l'inscrire sur les couvertures et dans les pages des livres, intervient également une question de posture. Tout en gardant leur patronyme d'origine juive, ces auteurs se confrontent dans leurs textes à ce que le nom propre implique et essaient de déjouer la malédiction qu'une mal-diction peut impliquer. Mauvaise diction, car un

¹⁰⁹ Cf. Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 141.

¹¹⁰ Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991 [1989], p. 102.

¹¹¹ Teresa Solecka, « De l'autofiction ? », cit., p. 111.

nom mal sonnante, difficile à prononcer, est souvent lourd à porter, d'autant plus si l'on veut l'inscrire dans la lignée familiale de la littérature française. Chez ces auteurs, on retrouve donc un travail fantasmagique autour du nom propre, où « le nom dit est la trace onirique du non-dit et de son exorcisme ». ¹¹² On est loin d'affirmer que ce travail fantasmagique est propre aux écrivains dont la judéité s'inscrit dans le nom propre, mais il faut interroger les spécificités d'un héritage qui, surtout après la Shoah, relève à la fois de la nostalgie et d'un désir d'oubli et de survie : survivre à son nom c'est en effet l'un des enjeux auxquels ont été confrontées les générations d'après.

Dans les romans de Némirovsky la honte du nom juif est surtout une honte sociale : changer de nom est une habitude de parvenu, sur laquelle s'exerce souvent l'ironie des narrateurs. C'est le cas des invités au bal dans le récit homonyme de l'auteur, où Monsieur et Madame Kampf annoncent à haute voix la liste de leurs connaissances et font écrire à la petite Antoinette leurs adresses. On y trouve des noms à consonance juive, mais ennoblis par le fait qu'ils sont devenus des noms à tiret et à particule, comme par exemple Lévy de Brunelleschi, Levinstein-Lévy ou Rothwan de Fiesque : ¹¹³ l'insistance sur ces patronymes en montre le côté comique, lié au paradoxe de noms judéo-juifs qui se travestissent mal en franco-français. Le changement de nom est également l'objet d'une ironie implicite. C'est le cas du comte et de la comtesse du Poirier, dont Madame Kampf connaît le vrai nom : « Ce sont Abraham et Rébecca Birnbaum, ils ont acheté ce titre-là, c'est idiot, n'est-ce pas, de se faire appeler du Poirier ? ... ». ¹¹⁴ Le changement de nom semble en effet n'avoir aucune utilité quand on continue de fréquenter un milieu où tout le monde connaît le nom qu'on voudrait effacer et quand, de surcroît, on porte des prénoms si fortement connotés.

Dans *David Golder*, c'est le protagoniste qui rappelle méchamment à sa femme son ancien prénom, faisant tomber le masque de parvenue qu'elle s'est construite. Le fait de l'appeler avec son ancien prénom sonne ainsi comme une insulte :

Et toi, tu te rappelles Kichinief, et la boutique de ton père, l'usurier, dans la rue Juive ? ... Tu ne t'appelais pas Gloria, dans ce temps-là ? Hein... Havké ! ... Havké ! ... [...] Regarde-toi donc, couverte de bijoux, crevant d'argent que tu m'as extorqué, volé ! ... Toi, Havké ! ... Mais quand je t'ai prise, tu étais une pauvre, une misérable fille, rappelle-toi, rappelle-toi ! ... [...] Et maintenant, Gloria Golder ! Avec des robes, des bijoux, des maisons, des autos [...]. ¹¹⁵

¹¹² Maxime Decout, « Marguerite Duras : du non-dit au nom-dit », *Roman 20/50*, n. 57, juin 2014, p. 143-158, p. 143.

¹¹³ Cf. Irène Némirovsky, *Le Bal*, cit., p. 366-367.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 366.

¹¹⁵ Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., p. 492.

Dans les manuscrits préparatoires, on trouve le prénom Ruth à la place de Havké. La femme de Golder demande à son mari de l'appeler Bella : « Encore ce nom ! Je ne veux pas que tu m'appelles de cet affreux nom juif ! Appelle-moi Bella... Ce n'est pas plus difficile, voyons... ». ¹¹⁶ On ne peut que souligner encore une fois la façon dont les personnages de Némirovsky ressemblent à ses parents, car nous savons que Bella sera le prénom de la mère de la protagoniste dans le roman autobiographique, *Le Vin de solitude*. Némirovsky mène, même à travers la mise en scène des noms de ses personnages, une critique implicite du milieu dans lequel elle a grandi. Le fait qu'elle ait gardé son nom à consonance étrangère, le nom de son père, en dit long à la fois sur son désir de ne pas trahir ses origines et sur sa volonté de revendiquer ouvertement le droit à la critique du milieu dont elle est issue.

Si Modiano ou Perec, à la différence d'un auteur comme Gary, n'utilisent pas de pseudonyme pour signer leurs textes, le vertige pseudonymique s'inscrit au cœur de leur écriture. C'est que pendant la guerre « la survie implique le surnom ». ¹¹⁷ Après la guerre, on est donc bien conscient du fait que le nom juif, pour ne pas être soumis au risque de l'effacement, a dû être changé ou du moins transformé pendant quelque temps. Chez Modiano, la figure paternelle est à l'origine d'un rapport controversé à la judéité : par conséquent, l'imagerie tournant autour de patronyme et de ses transformations est fort signifiante dans l'œuvre de l'auteur.

Dans *Villa Triste*, le narrateur adopte un pseudonyme et se fait appeler Victor Chmara. Ce pseudonyme cache un « nom italo-égyptien », ¹¹⁸ semblable à celui des cigarettes Muratti. Par un clin d'œil au lecteur, le nom « Modiano » est suggéré sans être prononcé. Et d'ailleurs, le pseudonyme n'est pas choisi au hasard et fait inconsciemment allusion au vrai nom : « j'ai compris pourquoi j'avais choisi ce nom, que je croyais sorti de mon imagination : il appartenait à une famille d'Alexandrie, dont mon père me parlait souvent ». ¹¹⁹ On sait que le grand-père de Modiano a longtemps vécu à Alexandrie. De plus, Chmara en hébreu signifierait mauvais nom : ¹²⁰ entre patronyme et pseudonyme, vrai nom et faux nom existerait ainsi un jeu de superpositions plutôt qu'une véritable différence.

Patrick Modiano signe ses livres d'un nom que son père pendant longtemps n'a pas pu utiliser. L'auteur, comme le remarque Claude Burgelin, est « fils de pseudo » et « patronymie

¹¹⁶ IMEC ALM 2997.2, cit.

¹¹⁷ Tiphaine Samoyault, « Le nom propre », dans Maryline Heck et Raphaëlle Guidée (dir.), *Patrick Modiano*, cit., p. 86-89, p. 86.

¹¹⁸ Patrick Modiano, *Villa Triste*, cit., p. 169.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 102.

¹²⁰ Cf. Tiphaine Samoyault, « Le nom propre », cit., p. 87.

et pseudonymie semblent indissolublement liées ».¹²¹ Dans *Un pedigree*, l'auteur raconte comment il a découvert que le nom « Henri Lagroua », « resté depuis l'Occupation sur la liste des locataires du 15 quai de Conti », ¹²² était l'un de pseudonymes utilisés par son père :

Cette double identité m'avait frappé. Bien plus tard j'ai su qu'il avait utilisé pendant cette période d'autres noms qui évoquaient son visage dans le souvenir de certaines personnes quelques temps encore après la guerre. Mais les noms finissent par se détacher des pauvres mortels qui les portaient et ils scintillent dans notre imagination comme des étoiles lointaines.¹²³

La même personne répond à plusieurs noms : ces noms ne la désignent que de manière incertaine, pendant peu de temps, seulement pour certaines de ses connaissances. Oubliés, tombés en désuétude, il n'en reste qu'une lumière trompeuse, car, comme les étoiles dont nous percevons la lumière lointaine, ils n'existent souvent plus et ne correspondent plus à personne. L'association avec les étoiles évoque également l'étoile jaune et le nom « Stern » (étoile en allemand) du protagoniste de *Rue des Boutiques Obscures*, aux vertigineuses aventures pseudonymiques, comme nous le verrons.

Chez Modiano, le vrai nom et le faux nom du père changent de place dans un renversement continu qui est toujours lié à la figure du Juif/collabo. Pendant la guerre, les inspecteurs français cherchent un « M. Modiano », pour l'arrêter en tant que Juif. La mère de l'auteur ne connaît qu'« un certain Henri Lagroua et elle ne peut pas les renseigner ».¹²⁴ Après la guerre, la police recherche le père pour ses activités dans le marché noir : « Les policiers [...] étaient sans doute les collègues de ceux qui voulaient arrêter mon père sous son vrai nom quelques mois plus tôt. Ou les mêmes. Ils doivent le rechercher maintenant sous ses noms d'emprunt, sans parvenir à l'identifier ».¹²⁵ Ce qui identifiait avant n'identifie plus, ce qui sauvait avant, met en danger par la suite : c'est le paradoxe lié à une figure paternelle ambiguë et presque insaisissable.

Comme nous l'avons déjà remarqué, *Rue des Boutiques Obscures*, s'ouvre sur une phrase emblématique : « Je ne suis rien ».¹²⁶ Cette phrase résume l'identité paradoxale des narrateurs de Modiano : elle implique le fait de s'affirmer, par le « je », en tant que sujet, et celui de nier, à la fois, toute substance à ce sujet. C'est le paradoxe qui s'inscrit dans le double sens de « personne » et également dans l'étymologie de « rien », remontant à « res », « chose »

¹²¹ Claude Burgelin, « Patronyme Modiano /pseudonyme Modiano », cit., p. 117.

¹²² Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 19.

¹²³ *Ibid.*, p. 20.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁶ Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, cit., p. 11.

en latin.¹²⁷ Le narrateur amnésique de *Rue de Boutiques obscures*, tout en choisissant de se définir en négatif, cherche désespérément à combler ce vide définitoire, en partant à la recherche de son identité. Le rapport de Modiano à la judéité s'inscrit, de manière similaire, dans une parabole d'une judéité d'objet, baptisée par le « tu » de l'injure, dont la seule substance serait ce qui la nie, c'est-à-dire l'antisémitisme, à une judéité qui essaie de se dire par le « je » du sujet.

Dans *Rue des Boutiques obscures*, cette recherche identitaire passe par la recherche du vrai nom du narrateur, comme si le nom pouvait donner substance au « rien » dont il est question dans l'*incipit*. Le narrateur croit pendant un moment s'appeler Freddie Howard de Luz, mais il n'est pas reconnu : « personne de me reconnaissait ». ¹²⁸ Le narrateur s'attend à retrouver son passé, à être re-connu, connu à nouveau, mais cette épiphanie ne se réalise pas et il continue de s'identifier à des noms et à des histoires qui ne sont pas les siens. Quand il apprend son prénom, Pedro, il le répète comme un refrain : « 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 ». ¹²⁹ Cependant, ce prénom lui-même n'a qu'une fonction circonstancielle : il définissait le narrateur aux yeux des autres, mais il ne lui dit rien, il doit le répéter pour se l'approprier, mais il ne lui rend pas son identité.

Le narrateur arrive à retrouver des pans de son passé et plusieurs documents semblent certifier que son nom était Jimmy Pedro Stern, alors que pendant la guerre il se faisait appeler Pedro McEvoy. ¹³⁰ Cependant, il n'est sûr d'avoir retrouvé ni son vrai nom, ni son identité : « Jusque-là, tout m'a semblé si chaotique, si morcelé... Des lambeaux, des bribes de quelque chose, me revenaient brusquement au fil de mes recherches... Mais, après-tout, c'est peut-être ça une vie... Est-ce qu'il s'agit bien de la mienne ? Ou celle d'un autre dans laquelle je me suis glissé ? ». ¹³¹ Finalement, les nombreux noms que le narrateur se découvre ne suffisent pas à lui donner une assise stable, à rendre compte d'une vie reconstruite par bribes. Les noms ne suppléent pas au « rien » du début du livre. Comme l'affirme Edith Perry, « Si l'absence de nom dit le manque d'être, l'excès de noms cache ce même manque en une sorte de surenchère compensatoire ». ¹³²

¹²⁷ Jabès joue sur le renversement du mot «rien» par des jeux anagrammatiques comme « Nier le rien » ou « L'Un = Nul », cf. Clara Lévy, *Écritures de l'identité*, cit., p. 243.

¹²⁸ Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, cit., p. 84.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 97.

¹³⁰ Cf. *Ibid.*, 118, l'acte de naissance de Denise Coudreuse, qui atteste également de son mariage avec Jimmy Pedro Stern en avril 1939.

¹³¹ *Ibid.*, p. 238.

¹³² Edith Perry, « L'instabilité onomastique dans le roman modianien », cit., p. 106.

La figure caméléonesque du père, aux multiples pseudonymes, s'inscrit en creux dans l'histoire de *Rue de Boutiques obscures* : ce serait justement l'histoire d'un Juif, comme le suggère le nom « Stern », ¹³³ qui essaie de se cacher à Megève pendant la guerre. ¹³⁴ Mais le nom « Stern » n'est pas plus certain que les autres, et la judéité ne demeure inscrite qu'en creux dans le roman. Les noms ne seraient que des mots ne correspondant pas à la chose. La judéité ne s'inscrit finalement que dans ce « rien » du début, dans cet unique mot/chose. On pourrait penser également à *davar* qui, en hébreu, veut dire « parole » et « chose » à la fois. ¹³⁵ La judéité se dit donc dans ce paradoxe constitutif d'un rien qui en est la substance. C'est le paradoxe d'un père bourreau et victime à la fois, avec lequel il faut pactiser. Entre une judéité définie par les persécuteurs et une judéité de persécuté, il est difficile de substantier une identité qui demeure fuyante. Entre l'absence d'un nom et le trop-plein de noms se dit justement tout le rapport de Modiano à l'identité et notamment à l'identité juive incarnée par la figure paternelle.

L'idée du nom comme signifiant vide, d'une identité se résumant à un rien se reflète dans l'imagerie neigeuse qui domine la fin de l'évocation du passé : « 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 blanc ». ¹³⁶ L'imagerie neigeuse se rapproche ainsi de l'ontologie et de l'esthétique du vide qui dominent le roman de Modiano, lequel fait largement place aux blancs typographiques entre un chapitre et le suivant.

De plus, la neige sert de lien avec l'œuvre de Perec. Notamment, le passeur qui devrait conduire le narrateur en Suisse est un moniteur de ski qui s'appelle Bob : « Il pratiquait le saut du tremplin et de mauvaises chutes lui avaient couturé le visage de cicatrices ». ¹³⁷ L'allusion aux accidents traumatiques reliés aux sports d'hiver dans *W ou le souvenir d'enfance* est évidente, d'autant plus que le roman de Modiano n'a été publié que trois ans après celui de Perec. ¹³⁸ Dans le chapitre XV de *W*, Perec évoque le souvenir d'une chute sur la patinoire, où il aurait été renversé par une luge, ce qui aurait provoqué une fracture le contraignant à porter son bras en écharpe. ¹³⁹ Dans le chapitre XXIX, il est question d'une autre chute, cette fois-ci en

¹³³ Cf. Charlotte Wardi, « Mémoire et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano », cit., p. 46.

¹³⁴ Dans *Livret de famille*, nous l'avons vu, Megève était déjà en rapport avec les parents du narrateur, qui s'y seraient mariés.

¹³⁵ Cf. les réflexions de Shmuel Trigano autour du « *davar* » dans *Le récit de la disparue. Essai sur l'identité juive*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2001 [1977], p. 355, qui souligne également « Le vide, le rien, ne sont pas le néant. [...] Le vide est dans l'être ». Voir également André Neher, *L'exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Seuil, 1970, p. 99-100.

¹³⁶ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, cit., p. 231.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 226.

¹³⁸ Un lien entre ces deux romans a été remarqué également par Annelies Schulte Nordholt, dans son livre *Perec, Modiano, Raczymow*, cit., chap. VI, p. 213 sq.

¹³⁹ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, cit., p. 108-110.

bob.¹⁴⁰ Le prénom du passeur dans le roman de Modiano, « Bob », serait encore une fois un nom parlant. De plus, la cicatrice que Perec porte sur la lèvre supérieure a été provoquée par un bâton de ski, comme il le dit dans le chapitre XXI.¹⁴¹ Alors que les cicatrices du passeur dans *Rue des Boutiques Obscures* sont probablement fausses et dessinées par le maquillage, comme le suggère l'un des personnages,¹⁴² la cicatrice de Perec serait, elle, bien réelle : les fausses cicatrices laissent entendre la trahison du passeur, alors que la cicatrice de Perec fait entrevoir une fracture personnelle et historique.

Cet imaginaire du vide et de la trace, du blanc et du signe, trouve encore une fois une résonance, chez Perec, dans les fantasmes autour du nom propre, car la cicatrice est en quelque sorte cette marque qui manque au patronyme, cet accent sur le premier « e » qui le rendrait français :

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 prononce.¹⁴³

La « dissimulation patronymique de [s]on origine juive »¹⁴⁴ n'a pas été accomplie jusqu'au bout, sauf sur le certificat de baptême où l'accent est présent.¹⁴⁵ Perec n'a pas dû changer de nom pour survivre, car ce nom avait déjà les caractéristiques d'un pseudonyme (presque) parfait. Le nom se situe ainsi dans un entre-deux : il n'est plus un nom juif, il n'est pas encore un nom français. Changé, mais pas assez, il n'est pas signifiant tout en risquant d'être trompeur. Il ne porte plus la trace du passé, mais il manque du signe qui l'assimilerait à une nouvelle langue.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 182-183.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 141-143. Nelly Wolf souligne également le lien de la cicatrice et des skis avec l'ononastique : « Qu'arrive-t-il au ski pendant la guerre ? Il tombe. En tombant, il ouvre la lèvre. *Ski* est aussi la syllabe finale de beaucoup de noms juifs polonais. Par exemple des Chavranski, les cousins par alliance de Georges Perec ». Le « ski » tombe, car, pendant la guerre, il fallait changer de nom, effacer cette syllabe fortement connotée. Cf. Nelly Wolf, « La cicatrice ou le visage de l'exil », dans Ead., *Proses du monde*, cit., p. 121-130, p. 123.

¹⁴² Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, cit., p. 228.

¹⁴³ Georges Perec, *Je suis né*, cit., p. 100.

¹⁴⁴ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, cit., p. 52.

¹⁴⁵ Voir David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, Seuil, 1994, p. 93. Pour une réflexion approfondie sur la question du nom et notamment de son accent chez Perec voir Claude Burgelin, « L'accent de Perec », dans *Les Mal Nommés*, cit., p. 289 sq.

Ces fantasmes autour d'un nom qui ne connote précisément aucune origine trouvent une résonance dans le projet sur Ellis Island, « ce lieu-dépotoir / où des fonctionnaires harassés baptisaient des / Américains à la pelle ». ¹⁴⁶ Le changement de nom se fait au hasard, effaçant d'un trait le passé, les origines. Perec raconte en particulier une anecdote :

On conseilla à un vieux juif russe de se choisir un nom bien américain que les autorités d'état civil n'auraient pas de mal à transcrire. Il demanda conseil à un employé de la salle des bagages qui lui proposa *Rockefeller*. Le vieux Juif répéta plusieurs fois de suite *Rockefeller, Rockefeller* pour être sûr de ne pas l'oublier. Mais lorsque, plusieurs heures plus tard, l'officier d'état civil lui demanda son nom, il l'avait oublié et répondit en yiddish : *Schon vergessen* (J'ai déjà oublié), et c'est ainsi qu'il fut inscrit sous le nom bien américain de John Ferguson. ¹⁴⁷

Ce *Witz* souligne la dimension aléatoire du changement de nom et l'incommunicabilité entre l'identité d'avant et l'identité d'après. Il semble ainsi inverser l'idée qu'une autre histoire traditionnelle de l'humour juif véhicule, celle de l'impossible effacement du signifiant juif inscrit dans le nom : « Monsieur Katsmann change de nom en traduisant : Kats = chat, Mann = l'homme. Il s'appelle désormais Chatlhomme ». ¹⁴⁸ Le nouveau nom, sonnait comme Shalom, trahit encore l'origine juive : l'ironie sur l'inutilité de la tentative d'échapper aux origines se fait ainsi grâce au jeu des mots. De manière différente, pour Perec, la fracture avec ses origines juives est irréversible : la tentative d'inscrire sa judéité sur la page se lie ainsi à une esthétique de la trace dans le vide, qui dit le manque et la disparition.

La figure du Golem, évoquée dans *Ellis Island*, semble justement correspondre aux fantasmes de Perec sur ses origines et sur son nom, car il est à nouveau question d'un signe déterminant, ce « E » aux multiples résonances dans l'œuvre de Perec. Signifiant effacé dans *La Disparition*, saturé dans *Les Revenentes*, il dit l'absence de la mère et de E/eux, dédicataire(s) de *W*. Dans le cas du Golem, si l'on écrit « *Emeth* » sur son front, il s'anime et, si on efface la première lettre du mot, il « retombe en poussière ». ¹⁴⁹ Cette lettre, qui est l'*aleph* en hébreu, est le « e » dans la translittération, car on passe de *emet*, qui veut dire « vérité » à *met*, qui veut dire mort. ¹⁵⁰ L'effacement d'une seule lettre réduit le Golem en poussière : de

¹⁴⁶ Georges Perec, *Ellis Island*, cit., p. 57.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁸ Céline Masson et Michel Gad Wolkowicz, *La Force du nom. Leur nom, ils l'ont changé*, Paris, Desclée de Brouwer, 2010, p. 9.

¹⁴⁹ Georges Perec, *Ellis Island*, cit., p. 49.

¹⁵⁰ Pour cette réflexion qui lie le Golem à l'absence du "e" dans l'œuvre de Perec cf. Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 238, italiques dans le texte : « Perec joue ici sur le système de transcodage qui fait passer d'un alphabet à l'autre. Car l'alphabet hébreu est consonantique, sans aucune voyelle, par avance lipogrammatique. Ce serait ainsi peut-être le E de l'alphabet français, si fuyant et obsédant dans son œuvre, qu'on retirerait au

même, le manque d'accent sur le « e » du nom « Perec » pouvait conduire l'auteur aux fours crématoires. Le changement de nom, avec son trafic de signes alphabétiques et de signifiants, peut se traduire ainsi à la fois par un sauvetage et par une condamnation.

Dans *Une Place dans le monde* de Marc Weitzmann, le changement de nom sert à signifier tous les retournements identitaires des Juifs après la Shoah. Le père du narrateur « à l'âge de vingt ans, en 1947, avait changé son nom, Puttermesser, à ses yeux trop marqué, pour le patronyme plus discret de Froment ». ¹⁵¹ Puttermesser était en effet « le nom d'un père fiché par les services de police ». ¹⁵² Le changement de nom se configure ainsi dans le roman comme une forme volontaire d'oubli, liée tant à l'histoire familiale que collective : 1947 est justement la date à laquelle « le Conseil d'État reconnaissait explicitement la “consonance israélite” en tant que motif légitime de changement » et beaucoup de Juifs français changèrent de nom. ¹⁵³

Weitzmann explore également une tendance qui va à contre-sens de la précédente, c'est-à-dire le retour au nom juif, à une époque où la spécificité identitaire devient plus valorisante que dévalorisante. C'est ainsi que le père du narrateur récupère à cinquante ans le nom qu'il avait rejeté, « dans sa nouvelle démence, andropause, ou prétendue quête de lui-même ». ¹⁵⁴ L'ironie grinçante du narrateur stigmatise un comportement qui contribue d'ailleurs à marquer ultérieurement la distance entre père et fils, car ils ne s'appellent plus de la même façon. ¹⁵⁵ Le patronyme (faux) a perdu sa signification de « nom du père ».

Paradoxalement, cependant, le retour à l'ancien nom pose plus de problèmes que le changement de nom : « l'administration lui avait refusé, jusqu'au bout, de reprendre son patronyme – “à consonance trop étrangère” était le motif officiel, sans compter l'idée qu'un même individu puisse adresser deux demandes contradictoires à une préfecture, fût-ce à quarante ans d'écart ». ¹⁵⁶ Il s'agit d'une situation commune à beaucoup de Juifs français de deuxième ou troisième génération, voulant renouer avec leurs origines par la récupération de leur ancien patronyme et rencontrant de nombreuses difficultés. ¹⁵⁷ Cependant, Weitzmann

Golem, ce “E” qui a manqué à Perec, sans lequel il n'est pas possible d'être juif et qu'il va chercher à trouver à Ellis Island, comme dans le nom “Perec” ou dans le mot “mère” ». En réalité la lettre qui tombe dans le passage entre les mots « אמת » (emeth) et « מת » (met) est la lettre א, l'aleph, la lettre de Dieu, « אל » (el), correspondant au numéro un, le souffle vital qui précède le « בראשית » (bereshit, au début) : le livre de la Genèse commence en effet par la deuxième lettre de l'alphabet, le beth (ב), parce que la première lettre, le א est justement la lettre de Dieu. Le Golem est ainsi le symbole de la vérité de Dieu et de la mort sans Dieu.

¹⁵¹ Marc Weitzmann, *Une place dans le monde*, cit., p. 17.

¹⁵² *Ibid.*, p. 56.

¹⁵³ Nicole Lapierre, *Changer de nom*, cit., p. 137.

¹⁵⁴ Marc Weitzmann, *Une place dans le monde*, cit., p. 81.

¹⁵⁵ Cf. *Ibid.*, p. 82 et surtout p. 224 où l'on demande au narrateur pourquoi il ne s'appelle pas comme son père et où il tient un discours assez embrouillé : « Il avait changé de nom, grommelai-je [...] Enfin, je veux dire, il avait repris son nom ».

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 157.

¹⁵⁷ Cf. pour cela Nicole Lapierre, *Changer de nom*, cit., chap. IX et Céline Masson et Michel Gad Wolkowicz, *La Force du nom*, cit., *passim*.

montre la dimension paradoxale de cette quête du re-nom, qui fait que sur le tombeau du père du narrateur on peut lire « *Julien Froment, dit "Puttermesser"* » : « Monsieur pseudonyme », commente le fils.¹⁵⁸ L'instabilité de la figure paternelle et son incapacité à transmettre un héritage sont emblématisées par cette transformation onomastique qui fait du vrai nom un faux nom et du patronyme un pseudonyme.

Quand le narrateur se rend en Israël, il retrouve son ancien ami Jean-Jacques Cohen, ayant changé de prénom : il s'appelle désormais Baruch. Le narrateur le reconnaît, mais comprend à la fois « à quel point il [lui] était inconnu ».¹⁵⁹ Le changement du prénom correspond au changement de la personne, car l'intellectuel tourmenté parisien a laissé la place au Juif orthodoxe vivant à Hébron, apaisé dans son identité reconstruite, malgré le danger. À l'inverse, le narrateur, se retrouvant dans la rue et se sentant menacé par un palestinien, commence à hurler son faux-vrai nom : « Je m'appelle Froment – grâce soient rendues aux névroses de mon père – *Froment !* et je suis français ».¹⁶⁰ Son patronyme-pseudonyme finit par le sauver, car il cache sa judéité, qu'il ne veut pas exposer : le fait de revendiquer sa francité lui permet, en quelque sorte, de garder sa neutralité dans le conflit israélo-palestinien dans lequel il se retrouve plongé.

La question du changement de nom se situe au croisement des interrogations autour de la posture d'auteur et des enjeux de la mise en scène d'une judéité problématique. Le nom, dans le judaïsme, est étroitement lié à la création. Le nom de Dieu, tout en étant imprononçable est « le Nom dont dérivent tous les autres ».¹⁶¹ D'ailleurs, *Ashem*, « le Nom », est l'une des appellations que l'on peut substituer à l'impossible appel au tétragramme. De plus, le tétragramme incarne la pure essence de l'art combinatoire : ses quatre lettres, toutes des semi-voyelles semblent signifier à la fois l'immutabilité d'une essence et ses multiples possibilités.¹⁶² Chez des auteurs qui questionnent une judéité problématique, on finit par entendre dans le nom des résonances similaires : dans les oscillations entre patronyme et pseudonyme, dans les changements de lettres et de sons, se disent les affres de la création et de l'origine.

¹⁵⁸ Marc Weitzmann, *Une place dans le monde*, cit., p. 158.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 383.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 399.

¹⁶¹ Daniel Sibony, *Les Trois Monothéismes*, cit., p. 134.

¹⁶² Cf. *Ibid.*, p. 133: « Le YHWH (dit Yahvé) qui parle dans leur Livre se lit comme : l'être étant été à-être, par simple permutation de lettres » et 133 n. : « Quant à permuter les quatre lettres de YHWH, cela donne : HWYH (lire : *havaya*), signifiant l'être ; WHYH (lire : *véhaya*) signifiant "ce fut" et "ce sera" ; YHWH (lire : *yé-hové*), signifiant : "ce sera présent"... Autrement dit, le tétragramme se donne comme Lieu des trois modalités du temps – passé, présent et avenir – portées par l'être de la présence. YHWH, parfois prononcé "adonai", est en principe imprononçable, innommable : il pointe ce qui dépasse tout nom, de la même façon que l'être dépasse tout ce qui est ».

Chapitre 11. Baptêmes, conversions et retours aux origines : entre judéité et judaïsme

1. D'un Dieu absent à l'angoisse de l'étrangeté : les enjeux de la conversion d'Irène Némirovsky

La conversion d'Irène Némirovsky, au début de l'année 1939, a fait couler beaucoup d'encre.¹ Le baptême catholique a-t-il été un reniement du « nom juif » ? Bergson avait choisi au contraire de renoncer à la conversion pour ne pas se désolidariser d'un peuple qu'il voyait comme un peuple persécuté.² Il serait également difficile, cependant, de rapprocher Némirovsky d'intellectuels juifs convertis comme Max Jacob ou Raïssa Maritain, car tous ont un parcours personnel qui justifie le choix du baptême catholique de manière différente.³ Chez Némirovsky, la conversion coïncide avec de nouvelles démarches pour obtenir la naturalisation et pourrait constituer « un chemin fantasmé vers la citoyenneté ».⁴ La conversion s'insérerait ainsi dans la quête de sécurité qui animait la romancière, dans une période d'incertitude, comme l'affirment ses biographes : « la conversion d'Irène Némirovsky, concomitante de la “montée des périls” et du processus de naturalisation, trahit un besoin évident de consolation spirituelle ».⁵

Cependant, il s'agirait tout de même d'une quête complexe et non d'un retournement opportuniste et superficiel. Jonathan Weiss insiste sur l'idée de la dimension spirituelle de cette quête,⁶ qui, selon Susan Suleiman, ne trouverait pas de satisfaction dans le Judaïsme :

A desire for security and a hoped-for protection from persecution doubtless played an important role in Némirovsky's decision to convert [...]. But we should not discount a genuine spiritual longing for which she found no satisfaction in a Judaism her family had abandoned long before and about which she knew very little.⁷

¹ Pour des précisions biographiques voir surtout Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 310 sq. et Susan Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., p. 81-92.

² Cf. Henri Bergson, « Testament », écrit le 8 février 1937, cité par Floris Delattre, « Les dernières années de Bergson », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 3 à 8, mai-août 1941, p. 136 « J'ai voulu rester parmi ceux qui seront demain des persécutés ».

³ À ce sujet voir Yael Hirsch, *Rester juif. Les convertis face à l'Universel*, Paris, Perrin, 2014, qui évoque justement les cas d'Henri Bergson, de Max Jacob, de Raïssa Maritain et d'Irène Némirovsky. Voir aussi Jean-Christophe Attias, *Conversion et haine de soi*, dans Esther Benbassa et Jean-Christophe Attias (dir.), *La Haine de soi. Difficiles identités*, cit., p. 293-306.

⁴ Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 312.

⁵ *Ibid.*, p. 313.

⁶ Cf. Jonathan Weiss, *Irène Némirovsky*, cit., p. 169 : « Plutôt qu'un acte public, destiné à protéger sa famille en lui donnant une identité de catholique [...] la démarche d'Irène paraît relever d'un choix spirituel personnel ».

⁷ Susan R. Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., p. 90. [Un désir de sécurité et l'espoir d'une protection de la persécution jouèrent un rôle important dans la décision de Némirovsky de se convertir. Cependant, nous ne

Mais Némirovsky savait-elle vraiment si peu du Judaïsme, au point de l'abandonner, comme l'affirme Suleiman ?

Si l'on interroge l'œuvre littéraire de Némirovsky, on s'aperçoit que la religion juive est peu présente, mais ses caractères sont bien définis et souvent opposés à ceux des cultes chrétiens. C'est notamment dans *Le Maître des âmes* et *Les Chiens et les Loups* qu'on voit surgir une réflexion intime de l'auteur sur Dieu, la grâce, la pitié, le pardon. Cette réflexion, parallèle aux premières démarches de sa conversion, anime le brouillon du *Charlatan*, entamé justement en 1938 et se poursuit jusqu'aux textes achevés. Cependant, dans *David Golder*, on peut déjà entrevoir les enjeux de la mise en scène du Judaïsme, qui seront plus évidents dans les œuvres de la fin des années trente.

David Golder, lors de sa maladie, pense à la mort et, par conséquent, semble se rappeler d'un Dieu qu'il avait oublié : « Il regarda avec une sorte d'épouvante le ciel aveugle qui emplissait la fenêtre. "Je ne peux pas. Non, non pas encore... Je dois travailler encore... Je ne peux pas. Adonai [""], chuchota-t-il désespérément, se rappelant tout à coup, le nom oublié du Seigneur ». ⁸ L'adjectif « aveugle » attribué au ciel semble anticiper l'absence de Dieu dans la vie de Golder. Dieu n'est invoqué que dans un moment de détresse. Némirovsky semble mettre en scène l'éloignement du personnage de la religion, mais également une religion qui est trop distante des préoccupations de l'homme pour lui apporter un véritable réconfort.

Ce n'est pas un hasard si la romancière décide d'inscrire dans le roman une citation tirée du livre de Job : « Le Seigneur me l'a donné, le Seigneur me le retire ». Tübingen, un homme d'affaires lié à Golder, lui rappelle ces mots et poursuit : « C'est la loi. À cela, il n'y a rien à faire ». Et à Golder de répliquer : « Non. Rien ». ⁹ La Loi juive semble ainsi correspondre à un obscur fatum, sur lequel l'homme n'a aucune emprise. C'est d'ailleurs en termes de Fatum que dans les brouillons du *Charlatan* Némirovsky parlera de Dieu :

Peut-être serait-il possible de montrer l'homme qui méconnaît son tempérament et fait ainsi son malheur. Celui des autres surtout, et qui, enfin a compris, et là, n'est pas heureux, mais sent qu'il vit selon les ordres de... je ne puis dire de Dieu, je sais que ce n'est pas vrai, mettons de l'aveugle Fatum au-dessus de qui, enfin, règne Dieu. ¹⁰

devrions pas exclure une quête spirituelle g nue pour laquelle elle ne trouva aucune satisfaction dans un Judaïsme que sa famille avait abandonné longtemps avant et dont elle savait très peu].

⁸ Irène Némirovsky, *David Golder*, cit., p. 470.

⁹ *Ibid.*, p. 521., cf. Job 1,21.

¹⁰ IMEC ALM 2999.1, cit., note du 11 avril 1938.

À ce stade de l'écriture de son manuscrit, Némirovsky semble encore liée à l'idée d'un Dieu qui n'intervient pas dans la vie des hommes, réglée par un destin insondable.

Dans *Les Chiens et les Loups* les personnages juifs semblent tous penser à Dieu comme à une entité dont il faut craindre les décisions :

Dieu était immobile et présent, guettant l'homme comme une araignée au centre de sa toile et prêt à le châtier s'il se montrait orgueilleux de son bonheur. Dieu était toujours là, zélé et jaloux ; il fallait le craindre et, tout en le remerciant de ses bontés, ne pas lui laisser croire qu'il avait accompli tous les souhaits de sa créature, pour qu'il ne se lassât pas, pour qu'il continuât à la protéger.¹¹

Dieu est ainsi vu comme quelqu'un qui peut intervenir dans la vie de l'homme, mais de manière aléatoire. Le père d'Ada « allait de temps en temps à la Synagogue, comme on va rendre visite à un capitaliste qui pourrait, s'il le voulait, vous aider dans vos affaires » et a appris à sa fille « que Dieu avait sur ses genoux un grand livre “comme le livre des comptes ” [...] et qu'il marquait à l'actif les bonnes actions, au passif, les péchés ».¹² Le portrait du Dieu des Juifs semble ainsi se rapprocher de celui d'un homme d'affaires, auquel on aurait recours si besoin, mais sans pouvoir lui faire confiance.

Cette idée d'un Dieu absent ou jaloux est contrebalancée par celle de la Grâce divine du culte catholique, évoquée à maintes reprises dans *Le Maître des âmes*. Tout le roman, nous l'avons dit, est bâti sur l'opposition entre les « enfants de la nuit » et les « enfants de la lumière », encore plus forte que celle entre français et étrangers. *Enfants de la nuit* est l'un des titres auquel l'auteur avait pensé pour son roman et ferait allusion aux personnages comme Dario, étrangers et sans attaches, n'ayant pas de morale car la faim les y contraint ;¹³ à l'opposé « les enfants de lumière » sont ceux qui croient en Dieu, le Dieu de la foi catholique. Némirovsky cite d'ailleurs l'évangile dans le brouillon : « La parole de Jésus : “vous, voyez, des enfants de lumière” ».¹⁴

Sylvie Wardes est le personnage qui incarne l'idéal de la pureté du désintéressement. Le discours pourrait être tout simplement sociologique : Dario lui-même est bien conscient du fait que Sylvie a toujours vécu dans l'aisance matérielle. Cette aisance lui attribue aussi, à l'en croire Bourdieu, une aisance sociale,¹⁵ que Dario souligne : « elle est d'une race qui, pendant

¹¹ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 518-519.

¹² *Ibid.*, p. 541 et 542.

¹³ Cf. IMEC ALM 2999.2, cit., note du 27 juillet 1938 : « Les Enfants de la nuit (ou : l'Étranger) ».

¹⁴ IMEC ALM 2999.1, cit., f. n. n. Cf. Jean 8, 12 et 12, 36.

¹⁵ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979. Cf. par exemple p. 58, où la réflexion porte spécifiquement sur la réception artistique : « Le pouvoir économique est d'abord le pouvoir de

de siècles, a été préservée de la faim, qui n'a pas eu à chercher sa nourriture, comme nos pères et nous-mêmes, et qui peut se permettre le luxe du désintéressement et de l'honneur – et nous ne le pouvons pas ». ¹⁶ Il faut remarquer, par ailleurs, que le terme race est utilisé ici dans un contexte absolument non raciste, définissant juste une catégorie de personnes. ¹⁷ Si l'on veut, le stéréotype racial est mis en place, mais renversé par le fait que ce sont les étrangers (Dario et Clara), qui soulignent leur différence par rapport à la « race » des privilégiés et non pas le contraire.

Cependant, la fascination que Sylvie exerce sur le protagoniste relève aussi d'un enchantement mystérieux, comme si elle était une sorte de figure angélique, une « créature du ciel », ¹⁸ ce qui semble souligné par la blancheur du visage et des vêtements : « Elle portait une robe blanche. Son visage était inquiet et pâle, mais de nouveau l'étrange paix que Dario avait déjà ressentie auprès d'elle s'empara de lui, comme si elle eût touché de ses douces mains fraîches un front brûlant ». ¹⁹ C'est comme si la foi religieuse élevait Sylvie au-dessus de Dario, à un niveau inatteignable, auquel il aspire, mais avec une convoitise envieuse et sans espoir : « Ah ! dit-il avec ironie, je vous admire. Vous avez une loi non écrite, infailible, au fond du cœur. Moi, je ne suis pas ainsi ». ²⁰ Dans un passage du manuscrit préparatoire Némirovsky manifeste d'ailleurs le même désir de ressembler à Sylvie, d'atteindre cette paix, d'où probablement sa recherche spirituelle vers la chrétienté : « Si je voyais et connaissais Sylvie... Elle est d'une part, un rêve, de l'autre, sans doute, ce qui... aurais voulu être (*sic.*) ». ²¹

Cette distance impossible à combler, entre les êtres qui ont la sécurité d'une loi morale à suivre et ceux qui ne l'ont pas, est l'un des axes centraux autour desquels Némirovsky structure son roman, comme en témoignent les brouillons, où elle affirme : « Au fond, cela seul reste ce qui divise les hommes. Croit-on en Dieu ? ». ²² Il ne s'agit pas d'un partage manichéen

mettre la nécessité économique à distance [...]. C'est ainsi que la bourgeoisie [...] a constitué l'opposition [...] de l'intéressé et du désintéressé [...]. La consommation matérielle ou symbolique de l'œuvre d'art constitue une des manifestations suprêmes de l'*aisance*, au sens à la fois de condition et de disposition que la langue ordinaire donne à ce mot ».

¹⁶ Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 268.

¹⁷ Il s'agit de la définition I.B du mot « race » par le Trésor de la Langue Française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> : « ensemble de personnes ayant entre elles des caractères communs importants ». Nous pourrions citer un autre exemple d'un emploi du mot « race » qui exclut la signification biologique et relève cette fois-ci de la définition I.A du Trésor de la Langue Française informatisé : « *Vieilli, littér.* [En parlant le plus souvent d'une grande famille] Ensemble des personnes appartenant à une même lignée, à une même famille ». C'est le cas d'un passage de *La Route des Flandres* de Claude Simon, où il est question de la famille « de Reixach » : « c'est-à-dire non seulement Corinne et son mari, mais la lignée, la race, la caste, la dynastie des de Reixach » cf. Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960, p. 49.

¹⁸ Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 278.

¹⁹ *Ibid.*, p.254.

²⁰ *Ibid.*, p. 345.

²¹ IMEC ALM 2999.1, cit., note du 19 juillet 1938.

²² IMEC ALM 2999.1, cit.

entre le bien et le mal, entre Sylvie et Dario, comme l'affirme de manière un peu simpliste Jonathan Weiss,²³ ni seulement d'une division entre « *les repus* » et « *les affamés* », comme le dit Angela Kershaw.²⁴ Le personnage de Philippe Wardes lui-même, malgré sa richesse, est du côté des ténèbres et croit pendant un moment avoir trouvé en Dario son Dieu, le maître des âmes : « Ce besoin de dépendance et d'humilité, naturel à l'homme, mais qu'un Wardes incroyant ne pouvait satisfaire qu'avec une aide humaine, seul Dario avait su le reconnaître, et lui donner les apparences de la sécurité, de la paix, du pardon ».²⁵ Ce passage contient des mots clés : « sécurité », « paix », « pardon », qui ont une implication religieuse très forte : l'aspiration au confort se fait ainsi aspiration à la croyance.

Grâce aux personnages de Dario et de Wardes, Némirovsky met ainsi en scène les différentes facettes d'un désir de spiritualité sur lequel elle-même était en train de s'interroger. Elle semble être bien consciente de tous les mobiles qui peuvent pousser vers ce désir, même les moins nobles. Par la prière du personnage de Clara, qu'elle formule peu de temps avant de mourir, l'auteur nous montre également le côté naïf de l'approche de la foi religieuse. À travers une reformulation du *Pater noster* qui pourrait paraître presque blasphématoire Clara prie pour que Daniel, son fils, qu'elle sait être croyant, se réconcilie avec son père Dario : « Mon Dieu, [...] faites que son fils lui pardonne, comme moi je lui ai toujours pardonné, [...] comme vous lui pardonneriez, mon Dieu ! ».²⁶ La prière de la mère est fort différente de celle de son fils, qui s'est rapproché de la foi catholique sous l'influence de Sylvie Wardes, et finit par prier presque inconsciemment : « sans s'en apercevoir il priait à haute voix. Dario et peut-être Clara entendaient les mots qu'il murmurait, répétant, dans sa douloureuse stupeur, toujours les mêmes : Mon Dieu, pardonnez-moi ».²⁷ Si Clara rapproche le pardon de Dieu de celui des hommes et le tient pour acquis, Daniel s'efface dans la prière et ne fait qu'implorer ce pardon.

La prière de Clara fait plutôt penser aux prières d'Ada dans *Les Chiens et les Loups*. Nous savons d'ailleurs que les deux personnages se superposaient souvent dans le brouillon du Charlatan, avant d'être définis de manière autonome.²⁸ Dans *Les Chiens et les Loups*, Ada prie

²³ Jonathan Weiss, *Irène Némirovsky*, cit., p. 173 : « *Les Échelles du Levant* est le seul roman didactique qu'Irène ait écrit, et le besoin de créer une forte opposition entre le bien et le mal semble avoir effacé toute nuance dans la présentation des personnages. [...] Le personnage de Dario Asfar se résume à sa poursuite fébrile du bonheur matériel, tout comme celui de Sylvie Wardes est compris dans la générosité de son amour ».

²⁴ Angela Kershaw, *Before Auschwitz*, cit., p. 125. Dario utilise d'ailleurs un lexique similaire : « Il y a en moi toute une lignée d'affamés ; ils ne seront jamais rassasiés », cf. Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 340. La question de la faim était de plus au centre de l'analyse de Némirovsky dans *Rois d'une heure*. On pourrait penser enfin au partage manichéen fait par Jules Romains dans *Les Hommes de bonne volonté* entre *Les Superbes* (5^{ème} vol.) et *Les Humbles* (6^{ème} vol.).

²⁵ Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 364.

²⁶ *Ibid.*, p. 371.

²⁷ *Ibid.*, p. 375.

²⁸ Cf. IMEC ALM 2999.2, cit., note du 15 juillet 1938 : « Personnages. Liste. Gabriel Dario (le charlatan). Ada (sa femme) Clara, peut-être ? ».

Dieu pour obtenir l'amour d'Harry et, malgré ses origines juives, fait le signe de la croix, comme sa gouvernante :

elle se mit à genoux au milieu de la pièce ; elle joignit les mains ; elle pria Dieu :

- Faites qu'il m'aperçoive. Faites qu'il jette un regard sur moi.

Elle hésita. Nastasia achevait ses prières par le signe de la croix, mais ce serait sans doute un sacrilège pour elle ? Cependant... Elle ne put y résister ; elle le traça sur son front et sa poitrine d'une main tremblante.²⁹

Ada reprend cette prière, dans un autre passage du livre, mais sans commettre le « sacrilège » du signe de la croix. C'est une « prière sauvage » qui semble presque reprocher à Dieu le fait de n'avoir pas répondu à ses attentes : « Pourquoi, mon Dieu, ne me l'avez-vous pas donné ? Il était créé pour moi, destiné à moi, et moi à lui... Donnez-le moi ! ». ³⁰

Ces prières maladroites, faites par des personnages juifs cherchant à obtenir de Dieu qu'il intervienne dans leurs vies, font penser à une autre prière, inscrite dans les brouillons de « Captivité », le troisième volet inachevé de *Suite française*. Elle est citée par les biographes de l'auteur : « Pour le camp de concentration, le blasphème des Juifs baptisés : “Mon Dieu, pardonnez-nous nos offenses comme nous Vous pardonnons.” - Évidemment, les martyrs n'auraient pas dit ça ». ³¹ Némirovsky, par cette remarque, semble être consciente du risque d'effleurer le blasphème. Ce risque est d'autant plus présent dans les cas de conversions religieuses faites sans véritable profondeur spirituelle, sous l'emprise de la peur. Il n'est pas facile de comprendre si, par cette note en marge du roman, l'auteur veut se distancier de ces juifs convertis et dans quelle mesure. Elle est toutefois bien consciente que leur foi n'est pas similaire à celle des martyrs chrétiens.

On pourrait ajouter à cette analyse de la présence du religieux dans l'œuvre de Némirovsky le fait qu'une atmosphère messianique anime souvent les scènes de naissance, en particulier dans *Le Maître des âmes* et dans *Les Chiens et les Loups*. Daniel, le fils de Dario et Clara, est différent d'eux dès sa naissance, par la blondeur inattendue de ses cheveux, ³² ce qui fait penser à la blondeur de Denise Epstein, fille aînée d'Irène Némirovsky, dont le second nom, chargé d'espoir en l'avenir, était France. Daniel incarne lui aussi cet espoir en l'avenir, l'espoir d'un renouvellement générationnel total et presque miraculeux : « D'où vient-il celui-là ? À qui

²⁹ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 571.

³⁰ *Ibid.*, p. 614.

³¹ Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 411.

³² Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 218 : « Clara, il sera blond... - Non, c'est impossible. Nous sommes si bruns tous les deux ».

ressemble-t-il ? Il n'est pas de nôtres ! Il est comme un fils de prince ». ³³ Dario et Clara fantasment sur le destin de leur fils, dans une sorte de roman familial inversé. ³⁴

L'enfant ne devrait pas être touché par la malédiction du malheur de ses parents. Cet espoir est explicité par une prophétie que Sylvie Wardes fait à Dario : « La malédiction dont vous parlez, même si elle est sur vous, s'éteindra avant de toucher votre enfant, puisqu'il vivra, lui, dans un climat heureux, parmi de braves gens. Il ne connaîtra ni vos désirs ni vos remords ». ³⁵ Cet espoir messianique chrétien est confirmé par l'attitude de Daniel envers son père. Il finit en effet par lui dire : « Nous ne parlons pas la même langue [...]. Nous sommes à peine de la même race ». ³⁶

Dans *Les Chiens et les Loups* Ada donne naissance à l'enfant d'Harry dans le pays de l'Est où elle a dû s'exiler. L'accouchement se termine sur une image de la Vierge, qui revient à l'esprit de l'héroïne : « Elle pensa tout à coup à une vieille icône dans la chambre de Nastasia, autrefois, et appela à son secours cette autre petite Juive qui avait fui de pays en pays, avec son fardeau précieux dans le corps. L'enfant vint au monde et cria ». ³⁷ Il semble presque que la naissance de l'enfant soit accomplie grâce à l'appel fait par Ada à Marie, qui est ici « une petite Juive », dans une sorte de syncrétisme judéo-chrétien, exprimé cependant par une formule stéréotypée.

Ce syncrétisme pourrait également être à l'origine de l'image messianique du nouveau-né, qui revient de manière encore plus forte que dans *Le Maître des âmes* et auquel est attribué le pouvoir d'un renouvellement total, d'un effacement du passé :

Elle avait donné de sa vie à l'enfant nouveau-né, mais il lui faisait un beau cadeau : il partageait avec sa mère ce qui était son bien à lui : le don du sommeil, le don de l'ignorance, le don de l'oubli. [...] Il ne ressemblait à personne. Elle avait beau chercher : elle ne voyait en lui aucun trait connu. ³⁸

³³ *Ibid.*, p. 302.

³⁴ Cf. Sigmund Freud, *Le Roman familial des névrosés*, cit., p. 38 : « l'imagination de l'enfant s'occupe [...] de la mission consistant à se débarrasser de ses parents, pour lesquels il a peu d'estime, et à les remplacer par des parents situés en règle générale à un niveau social supérieur ». Normalement c'est donc l'enfant qui fantasme autour du rang social de ses véritables parents, dont il aurait été séparé.

³⁵ Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 263.

³⁶ *Ibid.*, p. 379. Yaël Hirsch commente ainsi ce passage, dans *Rester juif*, cit., p. 169 : « Sous la plume de Némirovsky une génération ne suffit pas au juif russe pour s'intégrer en France. Mais ses enfants peuvent espérer y parvenir, à condition d'en payer le prix : la levée de la malédiction orientale passe par une haine honteuse vis-à-vis de leurs parents ».

³⁷ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 698.

³⁸ *Ibid.*, p. 699.

Dans un roman où les personnages se ressemblent les uns aux autres, l'enfant d'Ada paraît mettre fin à la malédiction qui les poursuit tous, celle d'un passé commun, d'un passé de souffrances. C'est peut-être dans l'espoir d'un renouvellement qui mette fin à ces souffrances que Némirovsky entreprend sa conversion.

Finalement, tous les de Némirovsky qui présentent des personnages juifs se terminent sur la question de l'héritage. Dans *Le Maître des âmes* la foi catholique de Daniel marque un éloignement de son père et de ses origines. Toutefois, les mots avec lesquels Dario clôt le roman font penser au fait qu'un héritage, du moins un héritage matériel, sera réclamé par son fils, comme c'est le cas pour Joyce dans *David Golder* : « Il reviendra, dit Dario. Pour l'héritage ». ³⁹ Dans *Les Chiens et les Loups*, le nouveau-né semble s'éloigner de ses origines, mais dans un contexte différent, où Ada, finalement, se retrouve acceptée en tant qu'étrangère : chassée de la France, elle se retrouve dans une petite ville de l'Europe orientale, dans « une classe spéciale de gens, en dehors des castes et des races, un monde à part, où l'entraide était la loi ». ⁴⁰ Les « races » semblent ne plus compter. Paradoxalement, tout en peignant le portrait d'une exilée, Némirovsky semble donner un message d'espoir dans l'avenir.

Par les différentes facettes que prend la réflexion religieuse dans son roman, Némirovsky semble nous faire entrevoir tous les questionnements qui l'ont amenée à choisir la conversion pour sa famille en 1939. La communion de Denise, quelques mois plus tard, laisse à sa mère une « impression de paix et de douceur ». ⁴¹ Tout se passe comme si elle avait désiré que ses enfants échappent à la malédiction de l'héritage, un héritage chargé de malheurs : c'est peut-être tout le sens de la conversion. Cette idée de malédiction est, d'ailleurs, le nœud autobiographique qui anime au plus profond l'écriture du roman, comme l'indiquent les brouillons :

On me demande des héros et je ne peux donner que des hommes. Ce qu'il faut évidemment c'est agrandir le personnage, lui donner une force, un malheur, des traits extraordinaires. Mais cela ne se fait pas a priori. On ne peut décrire que soi, hélas, toujours sa propre gueule plus ou moins masquée et sa misérable âme. Oui ce que je veux faire, c'est le garçon malheureux, orgueilleux, « pour qui le mot âme a un sens » mais qui a, terriblement, les désirs et les instincts de l'être heureux ! En somme ce que l'on devrait faire, c'est là le juif, le juif qui voudrait être humble, bon

³⁹ Irène Némirovsky, *Le Maître des âmes*, cit., p. 383.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 695.

⁴¹ Irène Némirovsky, Lettre à Mgr Ghika, 3 juillet 1939, cité dans Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 322.

etc., et qu'un проклятие [malédiction], je suppose, pousse à rechercher malgré lui le succès, à vouloir vaincre, etc. L'idée est là, cela est sûr.⁴²

Irène Némirovsky nous révèle, par ces mots, avoir taillé ses personnages et en particulier Dario, à partir de sa propre personnalité. La judéité ressurgit dans ce passage, associée à l'idée d'un orgueil indomptable. C'est un trait de caractère juif par excellence, selon elle, mais un trait positif, comme elle le souligne dans l'un de ses entretiens parus dans *L'Univers israélite* : « Il me semble [...] et c'est là une de mes fiertés avoir montré quelques qualités proprement raciales : le courage, la ténacité, l'orgueil – mais oui, dans son sens le plus haut – en un mot, le “cran” ».⁴³

Toutefois, Némirovsky voit également dans cet orgueil un manque d'humilité dangereux : Dans les brouillons du *Charlatan* elle cite en effet entre guillemets cette phrase : « “la question juive se résume à ceci : où l'Occidental dit : La loi, le juif dit : le messie, c'est-à-dire moi, puisque le messie est juif. Et voilà posé le principe de l'orgueil, de la colère, de la révolution éternelle...” »⁴⁴ Ce passage, qui pourrait être tiré d'un pamphlet antisémite, suscite probablement l'intérêt de Némirovsky car elle cherche justement à mettre de côté cet orgueil juif, cette malédiction qui unit ses personnages.

La conversion serait donc censée restituer à la romancière la paix de l'âme. Voici ce qu'elle confie à son journal de travail le 17 juin 1938 :

Si on pouvait ne pas désirer, ne pas craindre surtout. Non, ne pas désirer c'est impossible, mais ne pas craindre et, en même temps, sourire, se résigner, s'effacer, que la vie serait facile ! Il y a une parole que je ne peux me lasser de répéter : « Ne crains pas, Jaïre, crois seulement... »⁴⁵

La foi catholique serait le seul moyen de surmonter la crainte. La citation de l'épisode évangélique de la mort de la fille de Jaïre⁴⁶ semble témoigner d'une recherche spirituelle que la romancière est en train de mener avant sa conversion au catholicisme.

⁴² IMEC ALM 2999.2, cit., cité aussi en partie par Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 301. Je remercie beaucoup Madame Olga Anokhina de l'équipe ITEM du CNRS de m'avoir aidée dans la transcription et la traduction du mot russe, un substantif neutre, qui serait orthographié dans l'alphabet latin de la manière suivante : « prokljatie ».

⁴³ Janine Auscher, « Nos interviews : Irène Némirovsky », cit., p. 670.

⁴⁴ IMEC ALM 2999.1, cit., f.n.n.

⁴⁵ IMEC ALM 2999.1, cit., f.n.n.

⁴⁶ Cf. Marc 5 : 36, Bible Louis Segond : « Ne crains pas, crois seulement » et Luc 8 : 50 : « Ne crains pas, crois seulement, et elle sera sauvée » L'épisode de la fille de Jaïre est présent non seulement dans Marc 5 : 21-43 et dans Luc 8 : 40-56, mais aussi dans Mathieu 9 : 18-26. Susan Suleiman interprète de façon un peu différente ce passage dans son livre en lisant Zaïre à la place de Jaïre et liant ainsi Némirovsky et Voltaire, cf. *The Némirovsky Question*, cit., p. 87 et sq.

Dans *Les Chiens et les Loups*, écrit lors de la conversion, les cultes chrétiens, soit orthodoxes, soit catholiques, sont toujours liés à cette sensation de paix et de sérénité à laquelle l'auteur paraît aspirer. Le christianisme orthodoxe est vu comme un refuge et un abri, comme le témoigne un épisode écarté du roman, dans lequel Ben et Ada sont accueillis, suite au pogrom, chez une famille russe. Il s'agit, dans le brouillon, d'une partie du neuvième chapitre, qui se situerait ainsi après la visite de deux enfants chez Harry, dans un contraste très fort entre le mauvais accueil reçu chez leur cousin et la bienveillance des orthodoxes :

La semaine chez la famille orthodoxe qui les avait accueillis fut pour les enfants pleine de bonheur. [...] Rien n'était plus singulier et plus captivant pour des enfants juifs que ce calme, ces longs repos [...]. La bienveillance, c'était vraiment la marque distinctive de ces Russes de province. Ils étaient en paix avec Dieu et les hommes.⁴⁷

Nous ne pouvons que confirmer le jugement des biographes de l'auteur, qui, à propos de cet épisode affirment : « Sécurité et insouciance, tel paraît bien être l'atout majeur du christianisme ».⁴⁸

À Paris, Ada aspire à la tranquillité qui surgit en elle alors qu'elle passe à côté des églises catholiques, mais n'ose pas y entrer :

Elle regardait de loin les églises catholiques et les faisceaux brûlants des cierges, visibles par les portes que l'on laissait ouvertes en ces journées si chaudes. Mais elle s'arrêtait comme devant la maison de Laurence : tout cela faisait partie d'un ordre différent où elle ne pouvait pénétrer.⁴⁹

Dans ce passage la religion catholique et la francité sont rapprochées par la comparaison entre l'église et la maison de Laurence. Ada ne se résout pas à franchir le pas dans aucune des deux directions et finira par quitter la France et partir vers l'Est. Irène Némirovsky ne peut au contraire accepter ce genre de destin et c'est pour cette raison qu'elle entreprend entre la fin de 1938 et le début de 1939 ses démarches de naturalisation et de conversion, qui lui seront, malheureusement, inutiles.

Le rapprochement entre conversion et francité est emblématisé par un passage du roman, réunissant les deux univers sémantiques. Les tantes et la mère d'Harry ont en effet un « accent

⁴⁷ IMEC ALM 2999.13, cit.

⁴⁸ Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La vie d'Irène Némirovsky*, cit., p. 319.

⁴⁹ Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 685. Il s'agit du même sentiment de paix éprouvé par Hélène, l'héroïne autobiographique de *Le Vin de Solitude* : « "On est bien", songea Hélène en regardant briller deux pauvres cierges sous l'image de la Vierge [...]. À l'église, Hélène ne redoutait rien, se laissait bercer par un rêve apaisant », cf. Irène Némirovsky, *Le Vin de solitude*, cit., p. 1249.

étranger que les années de séjour en France avaient non pas effacé, mais en quelque sorte baptisé ». ⁵⁰ L'auteur choisit ainsi d'évoquer l'idée du baptême en l'associant à la langue : cette langue française qu'elle-même, juive étrangère, a choisie comme langue d'écriture. Le choix du baptême, de la conversion, semble aller dans la même direction, celle d'appartenir à une nouvelle communauté. La conversion est donc l'aboutissement d'une interrogation sur les enjeux de la judéité et de l'étrangeté, qui pousse finalement la romancière à chercher une forme de réconfort spirituel face à l'insécurité et au danger. Cependant, le questionnement, l'écartèlement, la quête elle-même demeurent au centre de son écriture : les origines juives, sans cesse évoquées dans les romans écrits lors de la conversion, témoignent d'une recherche à jamais inaboutie.

2. La scène du baptême dans l'œuvre de Modiano (et quelques autres)

Comme chez Némirovsky, l'image du nouveau-né semble incarner dans l'œuvre de Modiano un espoir messianique dans l'avenir, un effacement du passé. Si, dans l'entre-deux guerres la romancière mettait en scène l'idée d'un effacement de l'étrangeté au profit de la francité, dans l'après-guerre, les nouvelles générations semblent surtout permettre de chasser le fantasme d'une judéité traquée et persécutée. C'est ainsi que le narrateur autofictionnel de *Livret de famille* est pris par une peur panique qu'on n'inscrive pas sa fille dans les registres de la mairie et se réjouit une fois les démarches accomplies : « En somme, nous venions de participer au début de quelque chose. Cette petite fille serait un peu notre déléguée dans l'avenir. Et elle avait obtenu du premier coup le bien mystérieux qui s'était toujours dérobé devant nous : un état civil ». ⁵¹

L'usage de la première personne du pluriel pourrait faire allusion à Koromindé, cet ancien ami du père du narrateur, qui l'accompagne à la mairie, mais il peut s'agir aussi d'un « nous » collectif, dont font partie tous ceux qui se sont vu nier des papiers dans le passé, notamment les Juifs pendant la guerre. La petite Zénaïde incarne ainsi l'espoir d'un avenir où la judéité ne sera plus une pièce à conviction et où la famille du narrateur aura enfin le droit d'entrer dans un registre d'état civil, à la différence du passé : « Il devait se trouver quelque part des registres aux feuilles jaunies, où nos noms et prénoms et nos dates de naissance, et les noms et prénoms de nos parents, étaient inscrits à la plume, d'une écriture à jambages

⁵¹ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 27.

compliqués. Mais où se trouvaient ces registres ? ». ⁵² L'absence d'état civil qui a pesé sur le narrateur, ne pèse plus sur la petite Zénaïde, qui représente justement l'effacement du passé et, en quelque sorte, un contrepoids à l'obsession mémorielle déployée dans les romans de Modiano, comme le témoigne l'image sur laquelle se termine *Livret de famille* : « J'avais pris ma fille dans mes bras et elle dormait, la tête renversée sur mon épaule. Rien ne troublait son sommeil. Elle n'avait pas encore de mémoire ». ⁵³

Un cri sans voix d'Henri Raczymow se termine d'ailleurs sur la même image d'un nouveau-né qui permet de se laisser derrière un passé douloureux. Le narrateur, après avoir perdu sa sœur Esther, obsédée par l'héritage traumatique de la Shoah, décide de tourner la page :

Nous voulons un autre enfant. Nous saurons l'attendre, vraiment l'attendre. Le jour où il naîtra, j'en aurai tout à fait terminé avec Esther, ce fantôme. Avec le passé, aussi. [...] La page du passé, de mon avant-passé, sera tournée avec celle, la dernière, de mon livre. Et si je n'ai pas encore bien compris la raison vraie, ultime, du suicide de ma sœur, j'ai en tout cas la volonté de lui tourner le dos à jamais. Mon enfant, du passé sera épargné. Il n'en portera nul stigmaté. Ce sera vraiment un enfant d'après. Entre la guerre et lui, une génération aura grandi, un espace qui l'aura préservé comme d'une souillure abominable. ⁵⁴

Si les enfants annoncent un renouvellement, un éloignement du passé, les générations de l'immédiat après-guerre, dont Modiano, Raczymow et leurs narrateurs font partie, ont besoin de mettre des mots sur ce passé qui les hante encore.

Zénaïde n'a pas encore de mémoire, mais détient un état civil ; à l'opposé, le protagoniste de *Rue des boutiques obscures* est amnésique et a besoin, pour vivre, qu'on lui donne une identité. C'est ce que fait Hutte, lui offrant un travail dans son agence d'investigation et un nouveau nom, dans un acte de baptême de substitution, comme on en trouve souvent dans les romans de Modiano : « Tenez, avait-il dit en ouvrant une grande enveloppe qui contenait une carte d'identité et un passeport. Vous vous appelez maintenant "Guy Roland" ». ⁵⁵ Cette identité fabriquée de toutes pièces ne saurait être que provisoire : dans tout le roman le narrateur ne fait que chercher sans véritable succès son nom et son histoire.

D'ailleurs, le certificat même de l'acte de baptême ne suffit pas à constituer une identité stable. Dans *Livret de famille*, où les documents semblent faire fonction de garde-fou contre la perte de soi, le narrateur part justement à la recherche de son acte de baptême. Le caractère

⁵² *Ibid.*, p. 25.

⁵³ *Ibid.*, p. 215.

⁵⁴ Henri Raczymow, *Un cri sans voix*, Paris, Gallimard, 1985, p. 213.

⁵⁵ Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, cit., p. 15.

central du chapitre consacré à cette recherche dans la structure de l'ouvrage semble souligner l'importance thématique de l'épisode. Le certificat de baptême, reproduit dans le texte, est comme toujours l'objet d'un jeu autofictionnel : les initiales des prénoms font penser à Patrick et à ses parents, mais sans que l'identification soit explicite.

Le « Je » du récit réfléchit surtout aux raisons de ce « baptême de hasard », célébré à Biarritz lors de l'un de ses multiples séjours loin de ses parents, avec son frère Rudy :

Qui en avait pris l'initiative ? Et pourquoi sommes-nous restés près d'un an à Biarritz, mon frère et moi ? Je crois que la guerre de Corée y était pour quelque chose et qu'on avait décidé, à cause d'elle, de nous éloigner de Paris et de nous baptiser par prudence, en pensant à la guerre précédente.⁵⁶

Le baptême catholique servirait de protection pour les enfants, aux yeux d'un père juif traqué lors de la deuxième guerre mondiale. Cependant, le chapitre se termine sur une petite touche d'ironie : « J'ai tâté à travers l'étoffe de ma veste l'extrait de mon acte de baptême. Depuis, bien de choses avaient changé, il y avait eu bien de chagrins, mais c'était tout de même réconfortant d'avoir retrouvé son ancienne paroisse ».⁵⁷ Le baptême, choix de protection, choix de hasard, ne fait pas du narrateur un catholique. Il semble plutôt être l'un des multiples recours pour masquer ou effacer une judéité en négatif, qui parcourt souterrainement tout le texte.

L'épisode du baptême servirait aussi de déclencheur afin que des pans de passé ressurgissent dans la mémoire du narrateur : c'est notamment le cas de l'accident avec la camionnette à la sortie de l'école religieuse, qui sera repris dans *Accident nocturne*. Dans cet autre récit autofictionnel, l'acte de baptême fait partie des documents qui prouveraient le « passage sur la terre » du narrateur, dans une liste où figurent également, de manière indistincte, l'acte de naissance, le certificat d'obtention du baccalauréat, la carte de membre de la Société protectrice des animaux et un très vieux carnet de vaccinations.⁵⁸ L'acte de baptême fait donc preuve d'une histoire, d'une vie, mais sans aucune signification transcendante. L'épisode du baptême est enfin repris par Modiano, de manière très sèche et factuelle, dans *Un pedigree*, comme l'un des épisodes de sa biographie. L'auteur met l'accent seulement sur l'absence de ses parents lors du rite⁵⁹ et sur un mystérieux parrain au nom de « Jean Minthe » qui n'est pas sans rappeler le René Meinthe de *Villa Triste*.

⁵⁶ Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 114.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁸ Cf. Patrick Modiano, *Accident nocturne*, cit., p. 110-111.

⁵⁹ Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 50 : « Au mois de septembre 1950, nous sommes baptisés à Biarritz en l'église Saint-Martin sans que mes parents soient présents ». Dans le souvenir évoqué dans *Livret de famille*,

Modiano n'est pas le seul auteur juif de sa génération à évoquer dans son œuvre son livret de famille ou son baptême. C'est aussi le cas, par exemple, de Serge Doubrovsky et de Georges Perec. Doubrovsky reproduit dans *Le Livre brisé* son livret de famille, revendiquant ironiquement sa judéité, en tant que « produit cachère » :

Ils se reproduisent, ça ME produit. ISRAËL DOUBROVSKY, *Tailleur d'Habits, né à Tchernigoff (Russie)*, MARIE RENÉE WEITZMANN, *sans profession, née à Paris IV^e. Mariés le 9 août 1927.* JULIEN SERGE DOUBROVSKY, *professeur, né le 22 mai 1928, à Paris IX^e. [...] JE SUIS MOI. Et, veuillez noter, PAS UN AUTRE, contrairement à une formule célèbre, mais mensongère.*⁶⁰

Doubrovsky semble revendiquer dans ce passage le droit de se dire en littérature tel qu'il est, en revenant sur la poétique énoncée à partir de *Fils* et qui s'oppose ici à la vulgate rimbaldienne. Sa démarche est bien différente de celle de Modiano, car le livret de famille n'est pas l'objet d'un travestissement et la judéité se dit ouvertement, même s'il s'agit d'une judéité vécue avec souffrance et en négatif.

Les parallèles entre Modiano et Perec sont bien plus évidents. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec parle de son baptême lors de son séjour à Villard-de-Lans, où il était caché avec sa famille. Le directeur d'études de son école religieuse, le Père David, dont on murmure qu'il serait un juif converti, exige que le petit Georges soit baptisé, « autant par prosélytisme que par souci de protection ».⁶¹ Par un procédé typique du discours perecquien sur la judéité, la conversion est attribuée avant tout à un autre,⁶² aussi bien que ce souci de protection pleinement justifié par les circonstances. Ensuite, Perec évoque son baptême, « célébré un jour de l'été 1943 », dont il garde « un souvenir extrêmement précis ».⁶³ Modiano pourrait faire écho à ce passage en écrivant, deux années plus tard, son chapitre de *Livret de famille*, où il croit que son baptême s'est déroulé en été et se fait corriger par l'employée qui recherche le certificat.⁶⁴

la mère était présente, cf. Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 114 : « Je me souviens vaguement de la cérémonie, de mon appréhension quand le prêtre me conduisait vers le bénitier et du groupe que formaient mon frère, baptisé la veille, ma mère, ma marraine, Madeleine Ferragus, et les deux personnes qui représentaient mon parrain ». Nous pourrions avancer l'hypothèse qu'au temps de *Livret de famille*, Modiano n'était pas encore prêt à prendre conscience des absences de sa mère et de son manque d'affection, alors que cela émerge très clairement dans *Un pedigree*. C'est toute la différence entre l'autofiction, qui affiche délibérément l'incertitude du souvenir et l'entreprise autobiographique du livre de 2005, qui essaie d'enregistrer tout simplement les faits avérés.

⁶⁰ Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, cit., p. 254.

⁶¹ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, cit., p. 130.

⁶² Cf. Maxime Decout, « Georges Perec, la judéité de l'autre », *Roman 20-50*, n. 49, juin 2010, p. 123-134.

⁶³ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, cit., p. 130.

⁶⁴ Cf. Patrick Modiano, *Livret de famille*, cit., p. 113 : « -“Quelle date ?” m'a demandé la dame d'une voix très douce. Oh... l'été 1950...

À la différence du petit Modiano, cependant, Perec devint, lors de sa fréquentation de l'institution religieuse, un fervent catholique. En réalité, la conversion n'est qu'un leurre, comme l'atteste l'acte de baptême, publié par David Bellos,⁶⁵ où tous les noms sont francisés, comme le remarque Claude Burgelin : les parents sont prénommés André et Cécile et le nom de famille devient Pérec, avec cet accent dont l'absence aurait pu trahir l'origine juive de la famille.⁶⁶ Le baptême n'est célébré que pour effacer les traces d'une judéité dangereuse, mais le naïf enfant de chœur ne pouvait le ressentir que de manière imprécise.⁶⁷

Perec inscrit cependant dans son récit les traces de son histoire juive que le baptême ne peut effacer : il le fait notamment par allusions, à partir de l'iconographie catholique. Il reçoit en effet « comme cadeau de baptême une sorte d'image en relief de la Vierge à l'Enfant encadrée de dorures », ensuite dévotement contemplée et accrochée au-dessus de son lit.⁶⁸ Dans cette image même s'inscrit, par contraste, l'absence de la mère de l'enfant Perec, déportée parce que, à la différence de son fils, elle n'était pas partie se cacher.

Dans *Je suis né*, Perec associe sa naissance à celle de Jésus Christ, le seul qui pourrait affirmer « Je suis né » sans préciser ensuite à quelle date. Perec ouvre son texte en réécrivant la phrase qu'il n'a eu de cesse d'écrire tout au long de sa vie : « Je suis né le 7.3.36 ». Cette phrase pourrait à elle seule attester d'une existence, mais « [e]n général, on continue. C'est un beau début, qui appelle des précisions, beaucoup de précisions, toute une histoire ». ⁶⁹ Comme Perec, Modiano partira de là dans *Un Pedigree*.⁷⁰ Mais Perec évoque un autre récit de vie, primordial :

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'ai appris que j'étais juif et c'est dans ces conditions dramatiques qu'il faut voire l'origine de ma ferme décision de ne pas le rester. Vous connaissez la suite...⁷¹

L'ironie grinçante de Perec montre un Jésus juif traqué qui décide ainsi, en quelque sorte, de se convertir, avec une allusion au vécu de Perec, accentuée par le parallélisme entre les deux récits de naissance.

⁶⁵ David Bellos, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁶ Cf. Claude Burgelin, *Les Mal nommés*, cit., p. 292.

⁶⁷ Cf. pour l'association entre l'"enfant de chœur" et la naïveté aussi Georges Perec, *Le Condottière*, avec une préface de Claude Burgelin, Paris, Seuil, 2012, p. 44.

⁶⁸ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, cit., p. 130-131.

⁶⁹ Georges Perec, *Je suis né*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 1990, p. 10.

⁷⁰ Cf. l'incipit de Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 7 : « Je suis né le 30 juillet 1945 ».

⁷¹ Georges Perec, *Je suis né*, cit., p. 10.

Cette ironie envers la religion catholique, qui n'est finalement qu'un masque sous lequel se cache une judéité problématique, rappelle la parodie que Modiano en fait dans *La Place de l'étoile*, notamment dans les pages où Schlemilovitch explore la « France authentique ». En Savoie, il rencontre l'abbé Perrache, qui pourrait rappeler l'abbé Accambray du collège Saint-Joseph de Thônes, fréquenté par Modiano.⁷² Alors que l'abbé Perrache parle à Schlemilovitch « du juif Jésus-Christ », le protagoniste répond en évoquant « un autre juif nommé Judas ».⁷³ Judas, le personnage du traître par excellence, ce Juif qui n'a pas voulu croire au message chrétien, est évoqué aussi dans *La Ronde de nuit*, comme le « frère aîné » du narrateur.⁷⁴ Modiano n'avait-il pas affirmé dans son entretien de 1968 avec Pivot « Partout... je suis le traître... » ?⁷⁵

Ensuite, Schlemilovitch rencontre en Normandie la marquise de Fougeire-Jusquiamès. Pour la séduire, il se rebaptise en usurpant l'identité bien française de son ami des Essarts et se fait ainsi l'héritier d'un capitaine imaginaire « qui étripait deux cents juifs avant de partir en croisade », car « ces types s'amusaient à bouillir des hosties » et « les corps de mille juifs ne valent certainement pas le corps sacré du Bon Dieu ».⁷⁶ Ensuite, le vicomte Lévy-Vendôme démasque Schlemilovitch et met fin à sa rêverie antisémite : « Les parfums vieille France vous tournent la tête. À quand le baptême ? La condition de Français cent pour cent ? Il faut que je mette un terme à vos rêveries imbéciles. Lisez le Talmud au lieu de compulsier l'histoire des croisades ».⁷⁷ Le baptême est associé à l'histoire des croisades et à la persécution des Juifs, mais aussi à la condition de « Français cent pour cent » à laquelle aspire tout juif assimilé. Modiano met ainsi en scène les contradictions d'une judéité qui se travestit pour pouvoir s'effacer, dénonçant aussi au passage l'antisémitisme catholique.

Dans *Dora Bruder*, la religion catholique est convoquée notamment lors de la description de l'internat religieux du Saint-Cœur-de-Marie, où la jeune fille avait été inscrite en 1940. L'atmosphère de claustration que Modiano évoque est débitrice en premier lieu de l'expérience autobiographique de l'auteur, mais elle n'est pas sans suggérer un lien avec les camps de concentration. Perec, dans *W ou le souvenir d'enfance*, parle d'ailleurs de son collège comme d'un lieu où, dans son souvenir, « celui qui avait passé le seuil ne le repassait plus » : comme l'Enfer, ou bien les camps de la mort.⁷⁸ Modiano parle des institutions religieuses comme de « ces endroits où l'on vous enfermait sans que vous sachiez très bien si vous en

⁷² Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 66 sq.

⁷³ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 104.

⁷⁴ Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, cit., p. 96.

⁷⁵ Bernard Pivot, « Demi-juif, Patrick Modiano affirme : "Céline était un véritable écrivain juif" », cit.

⁷⁶ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, cit., p. 123.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁷⁸ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, cit., p. 129.

sortiriez un jour ». ⁷⁹ Quelques pages auparavant il avait utilisé des mots semblables pour évoquer les rafles et les arrestations : « On vous interne. Vous aimeriez bien comprendre pourquoi ». ⁸⁰

Dans sa reconstruction de la vie de Dora, tout en s'appuyant sur les quelques données qu'il a pu repérer, Modiano ne peut qu'imaginer les lieux et les atmosphères de l'institution religieuse. On pourrait repérer à plusieurs reprises une légère ironie dans sa description, qui contribuerait à l'empathie de l'auteur pour Dora, internée comme lui dans ces collèges d'où tous les deux rêvaient de fuir. Modiano écrit ainsi : « Je suppose qu'entre ces murs la vie était rude pour ces filles à qui le Christ avait toujours manifesté sa préférence ». ⁸¹ Manifestement, la préférence du Christ n'a aucun intérêt pour ces filles et encore moins pour Dora qui était « sans doute [...] la seule élève d'origine juive du pensionnat », à l'époque, avant les grandes rafles. ⁸² Ensuite, Modiano évoquera les gardiennes du Dépôt de la préfecture de police, « ces religieuses vêtues de noir, avec leur petit voile bleu et desquelles il ne fallait attendre aucune miséricorde ». ⁸³ Avec une ironie sombre, Modiano évoque l'un des sentiments chrétiens par excellence, radicalement absent lors des arrestations, des internements, de la déportation.

Si dans *La Place de l'étoile* la judéité résonne comme une injure, dans *Dora Bruder* Modiano semble réaffirmer cette judéité dont il ne sait pas définir les contours. Il réécrit dans son œuvre ce mot, « juif », dont il ignore ce qu'il signifiait pour son père, ⁸⁴ et dont il affirme que, pour Dora, « ne devait pas signifier grand-chose ». ⁸⁵ Mais c'est une judéité qui ne se fait pas baptiser ni par l'injure, ⁸⁶ ni par le rite chrétien, accompli dans un souci de protection. Si l'acte de baptême n'est finalement qu'un leurre, l'action de baptiser ne perd pas pour autant son importance. Il s'agit cependant d'un baptême civil, dont l'entreprise de Klarsfeld avec son *Mémorial* serait l'emblème. En 1978, Modiano lui écrit justement : « Au moins, vous avez pu retrouver leurs noms ». ⁸⁷ En inscrivant le nom de Dora Bruder en couverture de son livre, Modiano baptise Dora, la faisant en quelque sorte renaître, car le baptême est justement le début d'une nouvelle vie après la naissance. Il s'agit d'un baptême civil, d'un baptême littéraire, qui, dans son impuissance à restituer entièrement l'histoire de Dora, a également une valeur de certificat, en certifiant cette existence qu'on a voulu effacer.

⁷⁹ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, cit., p. 41.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 37-38.

⁸¹ *Ibid.*, p. 39-40.

⁸² *Ibid.*, p. 58-59.

⁸³ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁴ Cf. Patrick Modiano, *Un pedigree*, cit., p. 7.

⁸⁵ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, cit., p. 58.

⁸⁶ Cf. Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, cit., p. 11 : « L'injure est un acte de baptême ».

⁸⁷ Lettre de Patrick Modiano à Serge Klarsfeld, 26 mai 1978, cit.

3. Circoncision, enquête et voyage initiatique : la quête identitaire chez Marc Weitzmann

Marc Weitzmann met en scène dans son œuvre les interrogations d'une génération à la recherche de son identité juive, entre un héritage presque effacé et une époque qui en sollicite la remise en question. La génération précédente a baptisé ses enfants sur l'autel de la norme. Comme l'affirme le narrateur de *Chaos*, en parlant de son frère, homonyme de l'auteur : « Marc était le visage de l'oubli. Il était le premier habitant de cette île d'utopie baptisée la Normalité ». ⁸⁸ On retrouve les échos des espoirs que le narrateur de *Livret de famille* reportait sur sa fille. Weitzmann appartient justement, à la différence de Modiano, à ces enfants qui devaient grandir dans l'oubli du passé, mais qui finissent par dénoncer le leurre dans lequel ils ont été élevés. Il s'agit d'un leurre car, face à l'antisémitisme, face à la question israélo-palestinienne, ils se sentent concernés, tout en ne sachant pas comment définir leur propre judéité.

Weitzmann montre ainsi dans ses romans les tours et détours de narrateurs en quête de leurs origines. Cette quête passe souvent par « une fictionnalisation de soi » qui s'opère tant au niveau de la forme narrative adoptée, qu'au niveau des expériences avec lesquelles les narrateurs autofictionnels se mettent à l'épreuve, expériences qui façonnent leur identité : dans ce cas, l'on devrait entendre le mot « fictionnaliser » dans le sens étymologique de « mettre en forme ». L'une de ces expériences auxquelles le « Je » s'essaie est l'expérience d'un judaïsme religieux, qui serait une sorte de révolte contre une famille vouée au culte de l'assimilation depuis plusieurs générations.

Tous ces enjeux sont notamment à l'œuvre dans *Mariage mixte*, qui prolonge en 2000 l'entreprise entamée dans *Chaos*. Le narrateur revient d'ailleurs sur la crise familiale suscitée par la publication de son « dernier livre », ⁸⁹ ouvertement autobiographique, où il avait enterré un père encore bien vivant. Après avoir montré dans *Chaos* le charme trouble exercée par le révisionnisme, dans *Mariage mixte*, Weitzmann montre un narrateur fasciné par un fait divers à matrice antisémite : le fait divers façonne sa narration, l'amenant à s'interroger non seulement sur les rapports entre fiction et réalité, dans de nombreuses métalepses, mais aussi sur son rapport avec la judéité et l'héritage familial.

Ce qui sidère le « Je » et l'introduit dans un récit qui semblait jusqu'alors hétérodiégétique est notamment l'auto-circoncision de Turquin : ⁹⁰ « l'acte le plus déterminé

⁸⁸ Marc Weitzmann, *Chaos*, cit., p. 68.

⁸⁹ Cf. Marc Weitzmann, *Mariage mixte*, cit., p. 75.

⁹⁰ Sur les changements de régime narratif dans *Mariage mixte* cf. Dominique Viart, « Incohérences narratives du fait divers », dans Matteo Majorano (dir.), *L'Incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*, Macerata, Quodlibet Studio, 2016, p. 99-113, p. 103-104 et Émilie Brière, « “Tous les héritages vides” ». Crises de

qu'un homme puisse faire, l'acte qui me sidéra quand j'entendis parler de lui pour la première fois quelque sept ans plus tard, lors de son procès pour infanticide ».⁹¹ Tout en s'interrogeant sur les motivations à la base de l'acte de Cottard, le narrateur s'interroge également sur les motivations qui le poussent, lui, à écrire sur cet acte même :⁹² « J'affrontais le *réel*, ce Minotaure au centre du labyrinthe que tout écrivain contemporain se doit d'arpenter. Sauf que mon labyrinthe personnel contenait une pièce supplémentaire – l'élément juif ».⁹³

C'est cet élément juif qui pousse le narrateur, lors de ses recherches sur le fait divers, à entreprendre une relation avec un Juive américaine et à décider de se faire circoncire, pour renouer avec ses origines :

Par cette « entrée dans l'Alliance », comme le disait rabbi Mayesh, reconnaissais-je ce qui nous unissait, mon père et moi, cette fois non plus sur le registre de la peur, non plus sur le registre du sarcasme, mais de manière positive, enfin ? [...] mes parents [...] avaient choisi *pour moi* de faire l'économie du judaïsme, parce que ça *les* arrangeait – et parce que ça arrangeait Karl Marx et Georges Marchais. [...] Et puis il y avait un fait divers à connotation antisémite (Cottard) réveillant à l'aube de l'an 2000 ma conscience juive.⁹⁴

Le narrateur fait ainsi *techouva*,⁹⁵ comme l'a fait l'auteur pour ensuite abandonner toute croyance religieuse.⁹⁶ Il espère ainsi abandonner son rapport contrasté avec ses origines et le conflit avec son père, il espère laisser derrière soi une judéité qui s'exprime sur le registre de la peur et du sarcasme, et se rapprocher de ce judaïsme dont ses parents, communistes, ne lui avaient rien appris. Cependant, le regard rétrospectif que le narrateur porte sur sa tentative semble déjà en anticiper la faillite.

Dans *Une Place dans le monde* Weitzmann revient sur la *techouva*, en dédoublant ce motif déjà présent dans *Mariage mixte*. C'est notamment le père du narrateur qui se rapproche, en premier lieu, de ses origines juives. L'ironie du narrateur est évidente : « il va nous quitter. Non pour une autre femme – dit-il –, mais pour achever le processus de ce qu'il nomme à

la transmission dans *Mariage mixte* de Marc Weitzmann », dans Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), *Le Roman contemporain de la famille*, Paris, Classiques Garnier, Lettres Modernes Minard, « La Revue des lettres modernes », « Écritures contemporaines », n. 12, 2016, p. 51-63, p. 52.

⁹¹ Marc Weitzmann, *Mariage mixte*, cit., p. 58.

⁹² Sur la nature méta-réflexive du récit de *Mariage mixte*, qui rapproche ce texte d'autres fictions critiques et notamment des fictions qui se construisent autour d'un fait divers, cf. Dominique Viart, « Fictions en procès », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^{ème} siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 289-303.

⁹³ *Ibid.*, p. 95

⁹⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁹⁵ Cf. *Ibid.*, p. 101.

⁹⁶ Cf. Isabel Fattal, « Meet Marc Weitzmann », cit.

présent son retour *Hoser techouva*. Son retour à la réponse ». ⁹⁷ Il met ainsi en scène les arguments du père, qui se justifie face à sa femme :

Non : ce n'est pas une religion. Une langue, une mémoire, un, une... une *identité*. Voilà, c'est ça, une identité. Parce qu'on est peut-être tous déterminés, au fond. Bien plus qu'on ne le croit. Peut-être qu'on porte tous une mémoire inconsciente de notre histoire, tu sais, jusque dans nos gènes. La biologie, il y a des choses là-dessus en biologie. ⁹⁸

On pourrait entendre des échos de la « mémoire inconsciente » dont parle Némirovsky dans *Les Chiens et les loups* pour ses personnages, ⁹⁹ mais le ton est bien différent. Dans ce passage, le narrateur de Weitzmann semble évoquer avec ironie le discours du père, qui finit par effleurer l'antisémitisme racial, en évoquant la différence biologique du Juif.

Dans *Mariage mixte*, le narrateur s'interrogeait d'ailleurs sur des manières d'être juif moins absurdes que la sienne et évoquait à ce propos les mots de son ami Alex : « "Être juif aujourd'hui ?" me disait-il. Ça s'appelle le supplément d'âme, mon vieux tout simplement. Un certain sens moral. On a fait notre couverture il y a trois mois sur le sujet ». ¹⁰⁰ Weitzmann semble parodier dans ce passage la vague récupération d'une éthique juive sans véritable adhésion au judaïsme religieux. L'auteur montre d'ailleurs plusieurs approches du judaïsme, grâce à sa galerie de personnages. Toutes ces approches semblent entrer en contraste avec l'inquiétude des narrateurs autobiographiques.

Dans *Une Place dans le monde*, le narrateur est sceptique face au parcours de son père, mais, après la mort de celui-ci, il est de plus en plus fasciné par le milieu de Max Chapkin, qui s'affiche dans les médias avec son histoire de survivant du ghetto de Varsovie, probablement fabriquée de toutes pièces. Le narrateur finit par écouter les discours provocateurs de Max : « *tout sert de champ de bataille pour la guerre entre les Juifs et Dieu. Trois mille ans de dispute familiale. La cosmologie réduite à des arguties sur l'alimentation. Même Hitler, Dieu l'a envoyé pour régler des problèmes de cashrout* ». ¹⁰¹ L'antisémitisme est encore une fois convoqué dans un discours à l'humour noir, mettant en évidence les contradictions du judaïsme selon Max.

Charmé par ces contradictions, le narrateur se retrouve également à un *seder* de Pessah avec l'entourage de Max. Lors du dîner, la discussion finit par porter, comme toujours, sur ce qu'être juif veut dire. Le narrateur s'en sort ainsi : « Je ne sais pas ce que signifie

⁹⁷ Marc Weitzmann, *Une place dans le monde*, cit., p. 127-128.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 130-131.

⁹⁹ Cf. Irène Némirovsky, *Les Chiens et les Loups*, cit., p. 596. Cf. le chapitre 9.

¹⁰⁰ Marc Weitzmann, *Mariage mixte*, cit., p. 110.

¹⁰¹ Marc Weitzmann, *Une Place dans le monde*, cit., p. 177.

“l’appartenance”, je suis désolé. J’essaie d’être moi, c’est déjà assez compliqué ». ¹⁰² Mais, finalement, ce dîner marque une crise de conscience : le narrateur se fait circoncire, dans un rite présidé par le même rabbin qui avait officié à l’enterrement de son père. ¹⁰³ Après la circoncision, la *yeshiva*, la *bar-mitsvah*, le narrateur entreprend enfin le voyage pour Israël, à la poursuite de ce même faussaire qui avait charmé son père. Le retour aux origines n’est qu’illusoire : le narrateur, arrivé jusqu’au cœur de l’horreur de la deuxième Intifada, en revient avec moins de certitudes.

La seule issue à la question de l’identité et de l’appartenance semble être l’écriture : ce n’est pas un hasard si beaucoup des récits, dans l’œuvre de Weitzmann, sont des récits rétrospectifs, dans lesquels les narrateurs reviennent sur des événements de leur passé, en en tirant souvent des romans, dans un complexe mécanisme de mise en abyme. Dans *Une Place dans le monde*, la lettre de Max, qui clôt définitivement le roman, le fait avec ces mots : « En tout état de cause, mon ami, [...] ça vous aura au moins fait venir jusqu’ici pour écrire. Il y a pire, non ? Qu’est-ce que vous en pensez ? ». ¹⁰⁴ « Écrire » était d’ailleurs le dernier mot du récit du narrateur. ¹⁰⁵ L’écriture reste la seule issue face aux contradictions identitaires, le seul lieu où elles peuvent coexister.

Le style oralisant des récits de Weitzmann, caractérisé souvent par un mélange de voix, de discours, de textes, pourrait évoquer les débats talmudiques : plusieurs exégèses contradictoires y coexistent sans que l’un domine sur l’autre. ¹⁰⁶ Philip Roth, ami de l’auteur, a défini *Notes sur la terreur* comme un livre « *meshugene* » ¹⁰⁷, c’est-à-dire « fou », en yiddish. On pourrait appliquer cette définition au reste de l’œuvre de Weitzmann, en ce qui concerne la mise en scène de la judéité. Si des romans comme *Une Place dans le monde* et *Une matière inflammable* ont l’ambition de mettre en scène les enjeux de la politique internationale, la quête de l’individu qui régit la narration est toujours une quête sans issue, dont l’écriture rend compte, dans sa dimension inépuisable.

L’identité n’est finalement qu’un leurre. Faire *techouva* n’est qu’une illusion, car le retour aux origines n’efface pas les questionnements d’une judéité, dont les complexités vont bien au-delà du judaïsme religieux. C’est ce que montre notamment la confrontation du narrateur de *Mariage mixte* avec Claude Cottard. Issue d’une famille catholique, elle a choisi

¹⁰² *Ibid.*, p. 223.

¹⁰³ Cf. *Ibid.*, p. 237-238.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 460.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 454.

¹⁰⁶ Voir par exemple ce qu’affirme Elie Wiesel sur le débat talmudique : « Tout est permis dans le Talmud. Le dialogue est roi et l’opinion de la minorité est préservée au même titre que celle de la majorité », Voir Élie Wiesel, « “J’étudie le Talmud tous les jours” », *Le Point*, hors-série, n. 16, janvier-février 2009, p. 12-13, p. 12.

¹⁰⁷ Marc Weitzmann, *Notes sur la terreur*, cit., p. 22, italiques dans le texte.

de se convertir suite à la rencontre de son amant Abraham, d'origine juive. Cette conversion est un choc pour le narrateur, qui ne cesse de penser : « Elle s'est convertie. Elle est devenue juive ». ¹⁰⁸ Cette conversion au judaïsme semble se faire, paradoxalement, de manière moins complexe que le retour au judaïsme du narrateur. D'ailleurs, faire *techouva* implique l'idée de retour en arrière, de repentance, alors que la conversion, du latin *con-vertere*, véhicule la notion de transformation, de changement : se convertir, comme l'affirme Daniel Sibony, « c'est moins entrer dans quelque chose de reconnu qui va vous englober et vous "sauver" que redoubler son origine par une autre ». ¹⁰⁹

Le narrateur attribue à Claude Cottard l'appellatif « philosémite de merde » ¹¹⁰ et l'accuse d'avoir « mis le signe juif là où il n'avait rien à faire », ¹¹¹ en introduisant son amant Abraham Gluckstein dans la vie de son mari Jean-Christophe Cottard, ce qui avait produit un cadavre juif, celui de l'enfant illégitime. Cependant, le narrateur montre une fascination morbide pour ce judaïsme de carton-pâte, comme s'il voulait voir jusqu'à quel point une identité peut être fabriquée, dans son univocité à ses yeux artificielle : « Elle était si univoque – si *elle-même*, en un mot –, que je me surpris à l'envier. C'est que j'étais incapable, moi, de tant de naturel – sans quoi je n'aurais pas été ici cette nuit, je suppose ». ¹¹²

Le décor de la maison des parents de Claude, décrite dans les premières pages du récit, contraste avec celui de l'appartement visité par le narrateur : au « crucifix » et à la « Vierge sous verre », ¹¹³ s'opposent la « *mezouza* » et la « *ménora* », ¹¹⁴ marques d'un judaïsme naïf et kitsch, aux yeux du narrateur. En réalité, les deux religions ne sont que deux travestissement d'une identité qui a besoin de se définir coûte que coûte. D'ailleurs, la conversion au judaïsme de Claude Cottard n'a jamais été achevée et elle semble avoir produit un culte syncrétique : « Pourquoi je me suis convertie !... [...] Parce que je suis du côté de ceux qui souffrent, moi. [...] Chaque être souffrant est un Juif et chaque Juif est un Christ. J'essaie de protéger le Juif en moi ». ¹¹⁵ Les croyances se confondent et se superposent : ce qui semble importer, c'est la tentative de croire en quelque-chose. Mais la tentative échoue, car il est impossible de croire en quoi que ce soit, surtout lorsqu'on constate que la réalité et la fiction ne font qu'un, même au niveau diégétique. Qu'est-ce qui reste, finalement ?

¹⁰⁸ Marc Weitzmann, *Mariage mixte*, cit., p. 210, 211, 212.

¹⁰⁹ Daniel Sibony, *De l'identité à l'existence, l'apport du peuple juif*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 209.

¹¹⁰ Marc Weitzmann, *Mariage mixte*, cit., p. 242.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 216.

¹¹² *Ibid.*, p. 240.

¹¹³ *Ibid.*, p. 12-13.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 222.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 278-279.

« La fiction inachevée de mon identité », ¹¹⁶ répondraient les narrateurs de Weitzmann.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 262.

Conclusions. L'espace vacant de la judéité

Notre enracinement ? Superficiel en effet, qui mériterait d'être excavé pour voir qu'il ne repose sur rien.¹

Tertium non datur. La place introuvable entre assimilation et exclusion

La Place de l'étoile, Une Place dans le monde : les titres de ces livres insistent sur une même suggestion spatiale et sur sa dimension polysémique. Les œuvres de Némirovsky, Modiano et Weitzmann cherchent justement à trouver une place à une judéité fuyant toute définition. Mais cette place semble introuvable, si ce n'est dans un entre-deux perpétuel, qui dit l'impossibilité de toute définition univoque. Plutôt qu'une tentative de circonscrire la judéité, l'entreprise des auteurs étudiés est de tourner autour (on pense à d'autres titres de Modiano, *La Ronde de nuit, Les Boulevards de ceinture*) d'un mot-trou qui correspond souvent à un trou noir.

De manière différente, tant Némirovsky que Modiano ou Weitzmann font face à une aporie constitutive, celle d'une identité matricielle dont ils ne peuvent pas se délivrer, mais qui ne porte pas avec soi d'héritage constituant : hyper-signifiante et insignifiante en même temps, elle oblige toujours à y revenir, dans une quête inépuisable. Une autre aporie s'inscrit dans les deux mots de « Juif » et de « Français ». Elle implique en premier lieu un dilemme quant à la posture littéraire à adopter. Quelle est la place de l'écrivain juif français dans le champ littéraire ? Némirovsky, Modiano et Weitzmann donnent des réponses différentes à cette question, qu'ils finissent tous par se poser. C'est donc la question elle-même qui définit leur démarche en tant qu'écrivains juifs français qui mérite d'être explorée en tant que telle.

La posture d'auteur ambiguë d'Irène Némirovsky, qui se veut à la fois romancière des mondes juifs et romancière française, donne forme à une œuvre changeante. Elle dresse le portrait du milieu cosmopolite dont elle est issue tout aussi bien que celui de la bourgeoisie française. Dans *Tempête en juin*, le premier volet de *Suite française*, l'auteur s'attèle à une véritable fresque de la société française au début de l'Occupation. L'absence de personnages juifs s'expliquerait non seulement par les contraintes éditoriales de la période, mais également, comme le montre Susan Suleiman, par la désillusion de Némirovsky quant à la possibilité que

¹ Camille de Toledo, *Le hêtre et le bouleau*, cit., p. 67.

les Juifs aient une place dans la société française.² Sans parler du narrateur du roman comme d'un « Juif »,³ il est possible toutefois de retrouver dans ce regard omniscient un équivalent de l'attitude de l'auteur envers ce qu'elle dépeint : sa position est une position de surplomb, à la fois interne et externe aussi bien par rapport à l'univers juif que par rapport à l'univers français.

Dans *Suite française*, on peut retrouver un regard « juif » sur la société française,⁴ un regard de « banni », dans le sens qu'Agamben donne à ce terme, comme celui qui est à la fois exclu et inclus dans la société.⁵ On pensera également, sur le plan du discours littéraire plutôt que social, au concept de « paratopie juive » de Dominique Maingueneau, dont l'énoncé paradoxal « la langue que je parle n'est pas ma langue » est le plus emblématique de la position de l'écrivain d'origine juive,⁶ de sa « localisation parasitaire » dans le champ littéraire.⁷ L'omniscience du narrateur de *Suite française*, qui se joint à une focalisation interne variable sur chaque personnage,⁸ correspond justement au rapport de Némirovsky à la société française, qu'elle est capable de regarder à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. De même, son regard sur le monde juif s'avère intimement lié à celui-ci et influencé par une autre perspective, celle de la *doxa* antisémite, dans un clivage entre dimension autobiographique et stéréotype dont on retrouve les traces dans le portrait qu'elle fait des personnages juifs.

Modiano entre dans le champ littéraire par un roman paradoxal, à la fois profondément juif et profondément empreint d'écriture antisémite. En cherchant un lieu et une place à sa judéité trouble, il ne fait que montrer l'inconsistance de toute identification possible : le Juif ne peut se trouver que dans le miroir que lui offre l'antisémite. Comme c'était le cas pour Némirovsky, la judéité sert en quelque sorte à Modiano de clé d'accès au champ littéraire français, auquel il appartient pleinement. En 1972, l'auteur affirmera en effet dans un entretien à la revue communautaire *L'Arche* n'avoir aucun intérêt à être un écrivain « minoritaire » :

² Cf. Susan Suleiman, *The Némirovsky Question*, cit., p. 44.

³ Cf. *Ibid.*, p. 5.

⁴ Ce n'est peut-être pas un hasard si les portraits les plus saisissants de la société française sous l'Occupation ont été écrits par des écrivains d'origine juive. Ce n'est pas seulement le cas de Némirovsky, mais également celui de Jean Malaquais (*Planète sans visa*, Paris, Phébus, 1999 [1947]) et d'Emmanuel Bove (*Le Piège*, Paris, Gallimard « L'imaginaire », 1991 [1945]).

⁵ Cf. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995. Le «ban» dans le double sens qu'il a en italien, est à la fois «appel» et «ban», déterminant un état d'exception, une « zona d'indistinzione fra esterno e interno, esclusione e inclusione » [zone d'indistinction entre extérieur et intérieur, exclusion et inclusion], p. 212.

⁶ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, cit., p. 87.

⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁸ Sur la voix narrative dans *Suite française* voir Nathan Bracher, « Le fin mot de l'histoire : La *Tempête en juin* et les perspectives de Némirovsky », cit. et Id., *After the fall : War and occupation in Irène Némirovsky's Suite Française*, Washington, Catholic University of America Press, 2010.

il m'est nécessaire de ne pas faire partie d'un ensemble bien défini. La fonction du juif, à mon sens, est de répandre quelque chose dans le monde non juif, et non de s'adresser à un public restreint. Modigliani, c'est Botticelli plus l'élément juif. Proust, c'est un Balzac juif. Kafka atteint une sorte de perfection juive parce qu'il n'écrit jamais le mot « juif » sauf peut-être dans des lettres à son père. Mais le fait juif est constamment en filigrane. Être juif, c'est posséder la faculté de rendre les choses inquiétantes.⁹

Modiano fuit toute identification sociale ou religieuse, mais affirme la possibilité de dire la judéité sans la dire, comme Kafka, en en faisant un moyen pour montrer la réalité sous un angle différent, étrange, inquiétant. On pourrait en effet parler de la judéité, chez Modiano aussi bien que chez Némirovsky comme de quelque chose qui relève de l'inquiétant familial freudien, d'un héritage partiellement refoulé qui resurgit de manière imprévisible.

En passant du pastiche au fragment, de *La Place de l'étoile* à *Livret de famille*, Modiano ne fait que changer de mode narratif pour dire une judéité objet de tous les travestissements, mais indéfinissable, objet d'un questionnement perpétuel. De l'écriture paradoxale du premier roman, à l'écriture de la prétention dont *Dora Bruder* témoigne, l'auteur trouve toujours de nouveaux moyens de se confronter à un héritage vide, et néanmoins lourd à porter. Si, dans *La Place de l'étoile*, l'auteur semble vouloir combler ce vide sans y parvenir, dans *Dora Bruder*, le vide est assumé en tant que tel et devient signifiant. Dans ce parcours, l'intime et l'universel se joignent, car l'œuvre de Modiano est emblématique des difficultés de nombreux écrivains post-génocidaires à mettre en récit leur identité.

À l'époque de Némirovsky, le Juif français était impliqué dans une dialectique entre assimilation et exclusion : l'effacement de l'héritage juif était contrebalancé par l'espoir d'intégration, un espoir que l'Affaire Dreyfus n'avait pas effacé. Dans l'après-Shoah, la perspective a totalement changé. Pour de nombreux Juifs, le vide laissé par l'extermination ne peut pas être comblé, comme le souligne Finkielkraut dans son essai sur *Le Juif imaginaire*, où le philosophe relate une expérience post-génocidaire intime, tout en décrivant une trajectoire que beaucoup de Juifs de son âge partagent : « Ce qui fait de moi un Juif, c'est la conscience aigüe d'un manque, une absence entretenue, l'exil où je vis par rapport à une civilisation dont, "pour mon bien" et parce qu'il y avait eu Auschwitz, mes parents n'ont pas voulu que je sois le dépositaire ».¹⁰ Les générations d'après font face, en effet, à une intransmissibilité d'une partie de l'héritage juif et familial.

⁹ « Quête d'identité », une interview de Patrick Modiano, propos recueillis par Françoise Jaudel, *L'Arche*, octobre-novembre 1972, p. 61.

¹⁰ Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, cit., p. 139.

Modiano doit en particulier se confronter à une figure paternelle incarnant la dialectique paradoxale entre victime et bourreau, mais de nombreux autres auteurs, tels que Georges Perec ou Romain Gary, semblent parcourir des trajectoires semblables à la sienne dans l'élaboration de l'horreur. Même sans reprendre la thèse d'Henry Rousso, qui met en évidence un passage historique, autour des années 1970, entre silence sur les années de l'Occupation et retour du refoulé, il est possible de réfléchir à un tournant dans la vision de la judéité autour de ces mêmes années. De nombreux écrivains juifs français parviennent à sortir d'une dangereuse dialectique entre victimes et bourreaux, d'une zone grise où ils risquaient de se situer faute de pouvoir tracer nettement des lignes de partage. Ils trouvent un ton plus personnel pour dire le traumatisme du génocide qui les hante et pour dire une judéité trouée et morcelée qui leur appartient malgré tout.

Cette évolution est bien soulignée, là encore, par Alain Finkielkraut : tout Juif né dans la France de l'après-guerre a dû, selon lui, passer par une phase qu'il nomme « roman de “dés-apprentissage” ». ¹¹ Le fait que Finkielkraut utilise une métaphore littéraire pour parler des évolutions de l'auto-perception identitaire des Juifs de France dit encore mieux comment la forme romanesque est apte à mettre en scène ces mêmes évolutions. Modiano, après avoir épuisé le signifiant juif dans *La Place de l'étoile*, à la suite d'une âpre confrontation avec l'héritage paternel, entreprend une ré-affiliation en passant par le portrait d'un autre, le portrait de *Dora Bruder*.

Comme Némirovsky et Modiano, Marc Weitzmann fait avec son deuxième roman, *Chaos*, une entrée remarquée sur la scène littéraire en tant qu'écrivain juif, mais surtout en tant qu'héritier. Il hérite non seulement d'une judéité problématique, mais aussi d'une tradition littéraire à matrice familiale : il s'agit à la fois d'un héritage rejeté et obsédant, qui explique son rapport contrasté avec l'identité juive. L'œuvre de Weitzmann met en scène toutes les ambiguïtés d'une génération ayant grandi dans l'oubli du passé et qui doit faire face à l'hypermnésie contemporaine.

L'engagement public de l'auteur sur le terrain de l'anti-antisémitisme ne correspond pas à une judéité pleinement assumée. Tout se passe comme si Weitzmann voulait montrer que son point de vue de Juif, tout problématique qu'il soit, l'amène à s'interroger avec une conscience plus aigüe sur certaines ambiguïtés françaises, que ses personnages romanesques incarnent. Quand on lui demande pourquoi il s'est engagé dans la lutte contre le nouvel antisémitisme il répond ainsi :

¹¹ *Ibid.*, p. 113.

I do not exactly feel I am. I think that in my books as well as for *Tablet*, I'm writing about France – I'm just doing it through the Jewish prism because it is mine and because the times require it ; but also because my belief is that, from the Dreyfus case to today, the Jewish element has always been a neuralgic nerve of the French identity crisis.¹²

De l’Affaire Dreyfus à aujourd’hui l’élément juif est un point névralgique de l’identité française, car il met à nu ses crises et ses ambivalences. De même, les écritures de la judéité peuvent être retenues en tant que prisme, point d’observation, pour étudier les dynamiques de la littérature française dans son ensemble.

Les œuvres d’Irène Némirovsky, de Patrick Modiano et de Marc Weitzmann offrent toutes un aperçu des rapports troubles entre une judéité et une francité qui se définissent en miroir l’une de l’autre. Ces auteurs cherchent tous une place au Juif, tant dans le champ littéraire que dans le rapport entre individu et société. Les enjeux intimes, la vision personnelle de la judéité, s’entrecroisent avec la vision socio-historique, qui varie selon les époques. Cependant, tous ces auteurs sont confrontés aux mêmes polarités opposées, entre assimilation et exclusion, entre héritage vide et poids de ce même héritage. Quel serait donc le point de rencontre entre ces pôles apparemment inconciliables ? C’est justement l’espace de l’écriture.

Hors de tout dualisme schématique, ces écritures de la judéité sont le lieu de la conciliation des extrêmes, de la variation des points de vue. L’écriture de ces auteurs, comme l’inconscient ou le débat talmudique, permet aux paradoxes et aux contradictions d’exister, de trouver à la judéité une place qui soit à la fois dedans et dehors, si l’on suit le sens et l’étymologie du verbe exister :

se tenir (*sistere*) hors du cadre imposé, sans forcément le négliger, mais en privilégiant le seuil, le passage de ce cadre vers d’autres possibilités. Ex-ister, c’est se-tenir-en-sortant, vers l’infini des possibles ; se tenir hors, vers le monde, et dans le vif de sa vie, dans le coup, donc en travaillant le dedans-dehors.¹³

Une forme inquiète (en-quête)

¹² Isabel Fattal, « Meet Marc Weitzmann », cit. [Il ne me semble pas exactement que je le suis. Je crois que dans mes livres, aussi bien que pour *Tablet*, je suis en train d’écrire à propos de la France – seulement, je le fais à travers le prisme juif parce que c’est le mien et parce que les temps le demandent ; mais aussi parce que je crois que, à partir de l’Affaire Dreyfus jusqu’à aujourd’hui, l’élément Juif a toujours été un nerf névralgique de la crise d’identité française].

¹³ Daniel Sibony, *De l’identité à l’existence*, cit., p. 7.

L'écriture est donc travaillée par les affrontements identitaires qui s'y jouent. On pourrait penser au style classique de Némirovsky, qui semble correspondre au désir d'être un auteur « plus français que français », alors que l'opposition entre francité et étrangeté est remise en question dans son œuvre. La question du style se joint ainsi à la question du rapport au stéréotype : le fait de se conformer à un modèle, à un cliché, permet à la fois de s'y appuyer et de le dépasser. Némirovsky n'adhère pas à une francité idéale, mais elle lui sert, même dans son écriture, à la fois d'exemple et de repoussoir.

De manière similaire, Modiano réécrit Proust, pastiche Céline ; Weitzmann parodie Doubrovsky tout en s'inscrivant dans sa filiation, tout en faisant place dans son livre au discours négationniste : ces formes d'imitation, très sensibles lors des débuts littéraires des deux auteurs, disent la recherche d'un style qui leur serait propre, mais également leur difficulté à se situer dans le champ littéraire et dans le discours social en tant que juifs. La question de l'originalité renvoie ainsi à celle des origines et dit les difficultés de la filiation tant au niveau intime que littéraire.¹⁴

Au niveau des formes littéraires, les formes du biographique, au sens large, semblent aptes à accueillir les questionnements qui traversent ces écritures. Si le roman autobiographique de Némirovsky, *Le Vin de solitude*, ou l'autobiographie de Modiano, *Un pedigree*, dévoilent les enjeux intimes qui sous-tendent l'œuvre de ces écrivains, la forme de l'autofiction, ainsi baptisée par un écrivain d'origine juive, semble entrer en résonance avec l'exigence, plus générale, d'une écriture post-génocidaire qui puisse appréhender le traumatisme de la Shoah hors des limites du témoignage direct. Les interrogations sur une judéité déficitaire, qui doit se dire en creux, trouvent ainsi dans l'autofiction un moyen privilégié d'expression, tout en gardant leur propre spécificité : il ne s'agit pas seulement de chercher de nouvelles formes de récit de soi, ce qui caractérise l'ensemble de la littérature française au tournant des années 1970-1980, mais aussi de comprendre comment mettre en scène dans le texte un manque, celui de la judéité, et une mémoire absente, celle de la Shoah.

Les écritures de la judéité constituent donc un foyer très sensible aux mutations des enjeux éthiques et esthétiques de la littérature contemporaine. C'est une littérature qui, après l'essor des avant-gardes formalistes, se redonne des objets, réinterroge le réel, l'Histoire, l'identité individuelle, mais sans aucune ambition de connaissance totalisatrice, toute prétention de la littérature à une production de savoir ayant été longuement mise en question dans les années qui précédaient. C'est donc une littérature de l'in-savoir, qui adopte cependant une méthode heuristique pour reconstituer au moins des bribes de connaissance. En cela, l'analogie

¹⁴ Sur ces questions cf. Maxime Decout, *Qui a peur de l'imitation*, cit.

avec la recherche d'une identité juive déficitaire, d'une origine trouée et morcelée, est frappante : il s'agit toujours d'écritures centrées sur la figure rhétorique de la prétérition, qui s'expriment à partir d'une impossibilité d'expression annoncée dès le départ, qui essaient de trouver des manières de combler un vide qui les constitue.

Dora Bruder est, dans ce contexte, un texte fondateur, en tant qu'il est exemplaire du rapport paradoxal au savoir propre à la littérature contemporaine.¹⁵ Dans une forme insaisissable entre récit historique et roman, entre biographie et autobiographie, Modiano met en scène, par sa quête d'informations sur Dora, la précarité de toute tentative de connaissance. Malgré la volonté intrinsèque au texte de bâtir un tombeau pour Dora, le peu d'informations sur sa vie ne permettent pas d'écrire une biographie de la jeune fille, le trou noir de sa mort à Auschwitz demeurant toujours la donnée principale concernant son existence. On ne retrouve ainsi aucun récit chronologique et exhaustif, comme on s'attendrait à en trouver dans une biographie classique : comme l'affirme Alexandre Gefen, « les biographèmes nous donnent le matériau d'une vie sans l'horizon d'une lecture organisatrice, en comptant sur le savoir culturel du lecteur pour compléter les silences d'une forme désormais fragmentaire et pour réinventer une trace discursive complète ».¹⁶

Dans *Voyage de noces*, la version romanesque de *Dora Bruder*, le narrateur voulait reconstruire la biographie d'Ingrid Teyrsen et réfléchissait à sa propre démarche, dans un passage métanarratif éclairant sur les questionnements de Modiano vis-à-vis de l'histoire de la jeune fille disparue et des moyens littéraires les plus aptes à la mettre en scène :

un biographe a-t-il le droit de supprimer certains détails, sous prétexte qu'il les juge superflus ? Ou bien, ont-ils tous leur importance et faut-il les rassembler à la file sans se permettre de privilégier l'un au détriment de l'autre, de sorte que pas un seul ne doit manquer, comme dans l'inventaire d'une saisie ? À moins que la ligne d'une vie, une fois parvenue à son terme, ne s'épure d'elle-même de tous ses éléments inutiles et décoratifs. Alors il ne reste plus que l'essentiel : les blancs, les silences et les points d'orgue.¹⁷

Ce qui compte, finalement, dans une vie, ce ne sont pas les menus événements qui se sont enchaînés les uns après les autres, mais plutôt les moments les plus intenses, entourés de ce qui

¹⁵ Cf. Roswitha Böhm, « "Écrire à la place de" – Mémoire et histoire dans le roman français contemporain », dans Wolfgang Asholt, Ursula Bähler (dir), *Le Savoir historique de la littérature contemporaine*, cit., p. 69-81.

¹⁶ Alexandre Gefen, « Dora Bruder, enfant sans identité », dans Id., *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Paris, Les impressions nouvelles, 2015, p. 78.

¹⁷ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991 [1990], p. 53-54.

ne peut se dire de façon concrète, ce qui relève du blanc et du silence, comme dans une partition musicale.

Quand l'auteur n'arrive pas à reconstruire des détails concernant Dora et sa famille, il adopte des méthodes avoisinant celles de la *Microstoria* en Italie, dont l'équivalent français voit le jour avec la parution de *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot*, un an après *Dora Bruder*.¹⁸ Ce courant historique vise à reconstituer la vie de personnes anonymes de l'Histoire : s'il n'est pas possible de savoir grand-chose sur leur vie en tant qu'individus, il est cependant possible de reconstruire le contexte dans lequel ils ont vécu et d'en tirer des informations les concernant directement. C'est la méthode par laquelle Modiano essaie de comprendre quelle atmosphère régnait dans l'internat religieux du Saint-Cœur-de-Marie, où Dora Bruder avait été inscrite en 1940.

Cependant, l'auteur ne se contente pas de ces informations, qui ne peuvent presque rien lui apprendre de ce que Dora pouvait ressentir dans cet internat. Il doit ainsi suppléer aux blancs de l'enquête historique et il le fait tant par l'imagination romanesque que, surtout, par une démarche empathique, qui lui permet, par un transfert autobiographique, de mettre en scène les sentiments de Dora. Cette démarche, qui n'est plus historiquement orthodoxe, mais relève des pouvoirs de la littérature, n'a de cesse de trouver des échos dans les sciences humaines, comme l'attestent les réflexions de l'historien Laurent Douzou¹⁹ ou de l'anthropologue Éric Chauvier sur *Dora Bruder*,²⁰ mais aussi l'œuvre de l'historien Ivan Jablonka.²¹

Plutôt que du genre littéraire de la biographie, *Dora Bruder* relèverait de la forme de la « fiction biographique », c'est-à-dire, selon la définition de Dominique Viart, « une forme particulière de la biographie, moins tournée vers la reconstruction factuelle d'une vie, que vers

¹⁸ Alain Corbin, *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu (1798-1876)*, Paris, Flammarion, 1998.

¹⁹ Cf. Laurent Douzou, « Quand la fiction vole au secours de la réalité : le cas *Dora Bruder* », cit., p. 129-130 : « L'historien agit-il très différemment ? Oui, sans doute, dans la mesure où [...] il se borne, si l'on peut dire, à proposer des grilles d'intelligibilité du passé qu'il étudie, à proposer des hypothèses de lecture. Mais, ce faisant, il tend à lisser les histoires, itinéraires, parcours qu'il explore, puis relate. [...] Modiano, lui, fait toute sa place à l'inconnu, la contingence, l'ignorance, une ignorance qui ouvre la voie à l'imagination et, par-là, à une forme de connaissance empathique. Il ne cesse de dire son ignorance, mais cette ignorance nous rapproche du personnage qu'il tente de comprendre au lieu de nous en éloigner ».

²⁰ Éric Chauvier est l'auteur d'*Anthropologie*, Paris, Allia, 2006, où il s'inspire de *Dora Bruder* dans sa recherche sur une jeune femme qu'il nomme « X ». Il s'en explique dans l'article « *Dora Bruder*, une quête de l'essentiel », dans Maryline Heck et Raphaëlle Guidée (dir.), *Modiano, Cahier de L'Herne*, cit., p. 168-171, cf. p. 169 : « la voix du narrateur de *Dora Bruder* initie une posture puissamment politique, qui nourrit directement ma recherche de X ».

²¹ Cf. Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2012 ; Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2014.

la représentation subjective qu'un écrivain peut s'en faire, car une telle appropriation n'hésite pas à réinventer la figure à laquelle elle s'attache ».²²

Certes, Modiano soumet *Voyage de noces* à un procès de « défictionnalisation », parce que le romanesque classique ne lui semble plus apte à rendre compte de la figure de Dora : « J'ai écrit ce roman : *Voyage de noces*, pour essayer de combler le vide que j'éprouvais quand je pensais à Dora Bruder dont je ne savais rien. Mais le roman achevé, j'en étais au même point. Et tout cela ne pouvait finir que par un livre qui ne serait pas un roman ».²³ Dans l'article publié à l'occasion de la parution en 1994 du *Mémorial des enfants juifs déportés de France* de Serge Klarsfeld, Modiano avoue : « 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 ».²⁴

Cependant, dans *Dora Bruder*, Modiano, tout en refusant le dispositif romanesque, ne se contente pas d'un simple compte-rendu biographique et historique. Plutôt qu'œuvre d'historien, *Dora Bruder* serait un « roman archéologique »²⁵ mettant en scène ses hésitations et les trous d'un récit incertain. L'art de l'écrivain devient par exemple un art topographique, capable de saisir les signaux cachés dans les lieux et de les mettre en scène dans le texte : « On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernst et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai : en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu ».²⁶ Ce qui reste de Dora n'est qu'un vide, une absence, mais elle devient présente grâce à l'entreprise du narrateur.

Modiano a recours à ce que Johnnie Gratton nomme « paramemory »,²⁷ pour combler les vides d'un témoignage impossible. Il se veut en effet témoin de ce qu'il n'a pas vu, ce qui pose nécessairement des problèmes, parce qu'il doit trouver une forme différente de cet « having-been-thereness » dont parle Susan Suleiman.²⁸ Le mot « témoin », comme l'explique Giorgio Agamben, traduit trois mots latins, aux nuances sémantiques très différentes : le *testis*, qui vient de *terstis*, c'est-à-dire le tiers entre deux contendants, celui qui rétablit la vérité

²² Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, cit., p. 103.

²³ *Dora Bruder*, de Patrick Modiano. Entretien à l'occasion de la parution du livre en avril 1997, site Gallimard, <http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Patrick-Modiano-Dora-Bruder>.

²⁴ Patrick Modiano, « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », *Libération*, 2 novembre 1994, repris dans Maryline Heck et Raphaëlle Guidée (dir.), *Modiano, Cahier de L'Herne*, cit., p. 176-177, p. 176.

²⁵ Cf. Dominique Viart (dir.), *Nouvelles écritures littéraires de l'histoire*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009, p. 22-27.

²⁶ *Ibid.*, p. 28-29.

²⁷ Johnnie Gratton, « Postmemory, prememory, paramemory: the writing of Patrick Modiano », *French Studies*, Vol. LIX, n. 1, 2005, p. 39-45. cit., p. 5-7.

²⁸ Susan R. Suleiman, « "Oneself as Another": identification and mourning in Patrick Modiano's *Dora Bruder* », *Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature*, n° 31, vol. 2, summer 2007, p. 325-350, p. 329.

juridique ; le *superstes*, c'est-à-dire le survivant, qui ne possède pas la neutralité du testis, parce qu'il a été directement touché par l'expérience dont il témoigne ;²⁹ et enfin l'*auctor*, dont l'étymologie vient du verbe *augere*, augmenter, et qui est celui qui apporte une nouvelle vérité au fait dont il témoigne.³⁰ Modiano n'est ni un témoin neutre, ni un survivant, mais il est un auteur littéraire, un créateur plutôt qu'un simple observateur, qui peut ainsi témoigner de l'indicible.

L'hybridité formelle du texte de *Dora Bruder* correspond ainsi à une démarche éthique et esthétique visant à réinvestir un vide historique. De nombreuses écritures contemporaines vont dans cette direction : tout se passe comme si les interrogations autour d'une judéité déficitaire servaient de caisse de résonance à des tendances formelles qui traversent la littérature française. C'est non seulement le cas de l'autofiction, théorisée par un écrivain juif, mais aussi d'autres formes, comme le récit de filiation,³¹ dont les œuvres de Lydia Flem ou de Cécile Wajsbrot offrent des exemples.³² Comme chez Modiano, la question qui parcourt leur écriture semble être celle de l'héritage : comment hériter d'un passé dont presque rien n'a été transmis aux générations suivantes ? C'est une interrogation qui est également centrale dans l'œuvre de Weitzmann.

On pourrait condenser en deux mots le travail sur la forme littéraire dont l'écriture de *Dora Bruder* constitue un exemple majeur : la « vie » et l' « enquête ». La question de la façon dont on peut restituer l'histoire d'une vie est centrale dans la littérature contemporaine et la démarche entreprise par Camille de Toledo dans ses *Vies pōtentielles* le démontre : toute vie ne pourrait se dire que par bribes éparses, seule façon de restituer une plénitude à jamais perdue.³³ La forme de l'enquête se situe au croisement du travail des sciences humaines, comme le montre l'historien Ivan Jablonka, bien conscient d'avoir décliné, avec son *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, une tendance qui trouve des échos dans le travail de nombreux « écrivains » :³⁴ c'est le cas de Jonathan Safran Foer et de Daniel Mendelsohn aux États-Unis,³⁵

²⁹ Cf. Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, cit., p. 15.

³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 138-140.

³¹ Cf. Dominique Viart, *La Littérature française au présent*, cit., p. 79-101 ; Id., « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », cit. et Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergougnoux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.

³² Nous pensons notamment à ces œuvres : Lydia Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2004 et Ead., *Lettres d'amour en héritage*, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2006 ; Cécile Wajsbrot, *Beaune la Rolande*, Paris, Zulma, 2004 et Ead., *Mémorial*, Paris, Zulma, 2005.

³³ Cf. pour une critique sur l'écriture des « vies », au croisement entre littérature, art et sciences humaines Alexandre Gefen, *Inventer une vie*, cit. et Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2016.

³⁴ Cf. Ivan Jablonka, « L'historien comme écrivain et comme témoin », propos recueillis par Alexandre Prstojevic et Luba Jurgenson, 16 mai 2014, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intJablonka.html>.

³⁵ Jonathan Safran Foer, *Tout est illuminé*, Paris, Seuil, « Points », 2013 [2002] et Daniel Mendelsohn, *Les Disparus*, cit.

mais on pourrait également penser aux récits de l'anglais Edmund de Waal³⁶ et de l'auteur italophone d'origine allemande Helena Janeczek.³⁷

Tous les auteurs auxquels nous venons de faire allusion sont des Juifs de deuxième ou de troisième génération, qui héritent d'une manière ou d'une autre du traumatisme du génocide et expérimentent de nouvelles formes d'écriture pour le mettre en scène dans leurs textes. C'est également le cas de Weitzmann, qui s'approprie la forme du reportage de guerre pour interroger sa judéité et le fait de manière différente en jonglant entre la non-fiction et la fiction, dans *Livre de guerre* et dans *Une place dans le monde*. La forme de l'enquête répondrait ainsi aux exigences de la quête identitaire qui est souvent au centre des œuvres d'écrivains juifs contemporains.

Auschwitz, lieu de mémoire ?

Les écritures de la judéité, dans l'après-Shoah, doivent également faire face aux risques d'une mémoire du génocide figée, d'un retournement vers le passé qui n'ouvre pas sur l'avenir. Cécile Wajsbrot, lors des commémorations auxquelles elle assiste chaque année à Beaune-la-Rolande, remarque justement une « absurde répétition » qui lui rappelle le fait de « traîner un poids qui n'est pas le [s]ien ». ³⁸ Comment alors réinvestir le passé, au-delà d'une mémoire rituelle, incarnée par les monuments et les commémorations ? Plutôt que de se faire le lieu d'une mémoire acquise, les écritures contemporaines de la judéité semblent vouloir retravailler le souvenir, pour en dire à la fois la vacuité et la centralité.

La réception contemporaine de *Suite française* de Némirovsky est emblématique des risques de l'hypermnésie. D'un côté, l'engouement autour de la parution posthume du livre pourrait correspondre à un intérêt renouvelé pour le roman historique, dont témoigne également le succès des *Bienveillantes* de Jonathan Littell en 2006. De l'autre côté, le destin de la romancière morte à Auschwitz a conditionné la lecture de l'œuvre, reçue comme un témoignage. Revenir sur cette œuvre, en resituant sa lecture critique dans son contexte, permet de sortir d'un régime historique de l'après, et de réévaluer sous une lumière nouvelle la portée des clichés qu'elle véhicule.

Si, dans le cas de Némirovsky, la question de l'usage des stéréotypes antisémites doit être analysée dans sa dimension historique, cette même question est réinterrogée constamment à l'époque contemporaine, justement pour sortir du figement que l'impasse du « devoir de

³⁶ Edmund de Waal, *La Mémoire retrouvée*, Paris, Albin Michel, 2011 [2010].

³⁷ Helena Janeczek, *Traverser les ténèbres*, Arles, Actes Sud, 2014 [1997].

³⁸ Cécile Wajsbrot, *Beaune la Rolande*, cit., p. 16.

mémoire » risque d'imposer aux créateurs. Face à une « mémoire saturée », selon les mots de Régine Robin, l'art doit essayer d'« éviter les pièges [...] de la muséification, [...] des “tourismes de la mémoire” en particulier, de la commémoration officielle, tous procédés sans doute indispensables au tissu social, mais qui barrent le chemin d'une véritable remémoration ». ³⁹ Pour faire cela, l'art met le spectateur face à l'horreur de manière provocatrice : c'est le cas, en 2002, de l'exposition au musée juif de New York, « *Mirroring the Evil. Nazi Imaginery/Recent Art* », commentée par Robin. Mais sans aller jusqu'à ce réinvestissement de l'imagerie antisémite, qui risque de remplacer le figement du devoir de mémoire par des stéréotypes bien plus dangereux, toutes les générations d'après sont confrontées à une réélaboration du passé qui puisse passer par une réappropriation et une réinvention.

À l'âge contemporain, on assiste à un passage de témoin(s) : la fiction doit prendre le relais du témoignage de la Shoah. On passe donc à une littérature « de l'apocryphe », ⁴⁰ avec tous les risques que cela comporte, comme le montre la polémique autour de *Jan Karski* de Yannick Haenel, dont Claude Lanzmann a parlé comme d'un « faux roman », avec une formule tautologique et paradoxale. ⁴¹ Haenel s'est défendu de ces accusations en revendiquant la part de documentation à la base de son texte, dont seule la troisième partie est fictionnelle. Weitzmann critique justement cet argument : « Le romancier prônant une littérature de fiction libérée de toute vérité ne peut se raccrocher à cette même vérité lorsqu'il voit sa construction fictive menacée – pas sans dynamiter lui-même sa création ». ⁴² Les générations d'après doivent pouvoir pactiser avec la fiction, d'autant plus que les catégories de fiction et de réalité, trop figées, seraient de plus en plus irrecevables. ⁴³

Le livre de Yannick Haenel est également emblématique de la porosité de la mémoire juive, qui imprègne les œuvres d'auteurs non juifs : c'est aussi le cas des œuvres de Philippe Claudel, Nancy Huston, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Lydie Salvayre et beaucoup d'autres. ⁴⁴ Cette porosité montre comment les écritures de la judéité, au sens large, captent des enjeux bien plus vastes que la question d'une post-mémoire, pour aller à la rencontre d'une exploration d'identités plurielles.

³⁹ Régine Robin, « Entre témoin et héritier : une certaine inquiétude », dans Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, cit., p. 190-198, p. 198.

⁴⁰ Cf. Michel Lantelme, *Figures de la repentance*, cit., p. 14.

⁴¹ Claude Lanzmann, « “Jan Karski” de Yannick Haenel : un faux roman », cit.

⁴² Marc Weitzmann, « Haenel et ses tabous imaginaires », cit.

⁴³ *Ibidem* : « l'Histoire est devenue, avec le XX^e siècle, parfaitement invraisemblable ».

⁴⁴ Philippe Claudel, *Le Rapport de Brodeck*, Paris, Stock, 2007 ; Nancy Huston, *Lignes de faille*, Arles, Actes Sud, 2006 ; Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Étoile errante*, Paris, Gallimard, 1992 ; Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*, Paris, Seuil, 1997.

À quoi devrait donc correspondre l'écriture contemporaine de la judéité pour ne pas se laisser enfermer par la hantise du passé ? Camille de Toledo donne à cette question une réponse fascinante, dans laquelle résonnent les idées de « vertige » et de « antre/entre » :

Nous accompagnerons alors, ni plus ni moins, la multiple appartenance, les identités fragmentées de la modernité, ce qui est souvent vécu comme souffrance (l'arrachement à la culture, à la langue d'origine), et nous ferons de cette peine, de cet écartèlement, le cœur d'une pédagogie du vertige : [...] un enseignement et un commun à partir du centre vide de l'origine introuvable, de la rupture généalogique qui forment ensemble l'autre leçon du XX^e siècle.⁴⁵

La mémoire juive et son écriture ne seraient ainsi pas porteuses d'un devoir de mémoire stérile et retourné sur lui-même, mais donneraient lieu, au contraire, à un travail de mémoire qui ne cesse de se refaire, de se nourrir de ses contradictions, de dire la présence de l'absence, la trace dans le vide, un espace de l'entre-deux.

Patrick Modiano retrouve Irène Némirovsky dans les pages du Mémorial de Klarsfeld :

j'ai essayé de retrouver un détail supplémentaire, une adresse, la moindre indication sur la vie de telle ou telle personne. Certaines avaient laissé une trace et pouvaient facilement être identifiées : [...] des écrivains comme Irène Nemirowski [...].⁴⁶

Et encore, Marc Weitzmann commente ainsi *Dora Bruder* :

Vrai ou faux ? Roman ou récit ? [...] à tous ceux qui cherchent la vérité nue, Dora Bruder [...] oppose, en une symbiose parfaite, l'ombre insaisissable de la mémoire : la liberté d'inventer.⁴⁷

⁴⁵ Camille de Toledo, *Le Hêtre et le bouleau*, cit., p. 147.

⁴⁶ Patrick Modiano, « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », cit., p. 176.

⁴⁷ Marc Weitzmann, *28 raisons de se faire détester*, cit., p. 126.

Bibliographie

Œuvres d'Irène Némirovsky

Les citations des romans et des nouvelles de l'auteur sont toutes tirées de ses : *Œuvres complètes*, Introduction, présentation et annotation des textes par Olivier Philipponnat, Paris, Le Livre de Poche, 2011, Tome I et II.

On citera également dans cette bibliographie les œuvres de l'auteur avec la date de leur première publication en volume.

Corpus primaire

David Golder, Paris, Grasset, 1929.

Le Vin de solitude, Paris, Albin Michel, 1935.

Les Chiens et les Loups, Paris, Albin Michel, 1940.

Le Maître des âmes, Paris, Denoël, 2005 [*Les Échelles du Levant*, *Gringoire*, 1939].

Autres romans

Le Malentendu, « Les Œuvres libres » n. 56, Paris, Fayard, 1926.

L'Enfant génial, « Les Œuvres libres » n. 70, Paris, Fayard, 1927.

L'Ennemie, « Les Œuvres libres » n. 85, Paris, Fayard, 1928.

Le Bal, Paris, Grasset, 1930.

Les Mouches d'automne, Paris, Grasset, 1931.

L'Affaire Courilof, Paris, Grasset, 1933.

Le Pion sur l'échiquier, Paris, Albin Michel, 1934.

Jézabel, Paris, Albin Michel, 1936.

La Proie, Paris, Albin Michel, 1938.

Deux, Paris, Albin Michel, 1939.

Les Biens de ce monde, Paris, Albin Michel, 1947 [*Gringoire*, 1941, paru anonyme].

Les Feux de l'automne, Paris, Albin Michel, 1957.

Suite française, Paris, Denoël, 2004.

Chaleur du sang, Paris, Denoël, 2007.

Recueils de nouvelles

Films parlés, Paris, Gallimard, « La Renaissance de la nouvelle », 1935.

Dimanche et autres nouvelles, Paris, Stock, 2000.

Destinées et autres nouvelles, Pin-Balma, Sables, 2004.

Les Vierges et autres nouvelles, Paris, Denoël, 2006.

Biographies

La vie de Tchekhov, Paris, Albin Michel, 1946.

Fonds d'archive consultés

Archives IMEC, Fonds Némirovsky

- NMR 11.1, Dossier critique : Interviews, critiques de 1929 à 1940 et posthumes, bibliographie.
- NMR 7.3, Notes pour *La Vie amoureuse de Pouchkine* et notes de travail.
- « Rois d'une heure », avec une introduction d'Olivier Philipponnat.

Archives IMEC, Fonds Albin Michel

- ALM 2997.1 – ALM 2997.5 *David Golder*. Première version.
- ALM 2997.6 – ALM 2997.9 *David Golder*. Deuxième version.
- ALM 2997.10 – ALM 2997.13 *David Golder*. Version définitive dactylographiée avec corrections manuscrites.
- ALM 2998.8, *Le Vin de solitude* : Projets et brouillons, 29 ff. non numérotés.
- ALM 2998.9 *Le Vin de solitude* : brouillon et journal d'écriture 1/2.
- ALM 2998.10 *Le Vin de solitude* : brouillon et journal d'écriture 2/2.
- ALM 2999.1 *Enfants de la nuit* (ou *Le Charlatan*) : brouillon et journal d'écriture 1/2, 86 ff. non numérotés.
- ALM 2999.2, *Enfants de la nuit* (ou *Le Charlatan*) : brouillon et journal d'écriture 2/2.
- ALM 2999.3, *Les Chiens et les Loups* : brouillon.
- ALM 2999.13, *Fraternité*. Brouillon et journal d'écriture, 6 ff. non numérotés.
- ALM 2999. 14, *Espoirs*. Brouillon et journal d'écriture.

Bibliothèque de l'Arsenal, fonds Gaston Chéreau

MS15621. Correspondance. Ce fonds manuscrit contient 26 lettres écrites par Némirovsky à Chéreau, du 3 mai 1930 au 12 avril 1936.

Articles choisis

« Théâtre de l'œuvre. *Les Races*. 8 tableaux de Ferdinand Bruckner. Adaptation de René Cave », *Aujourd'hui, Le grand quotidien illustré*, deuxième année, n. 323, 10 mars 1934, p. 12.

« Les Rois d'une heure » I-II-III, *1934 le magazine d'aujourd'hui*, n. 32, 33, 34, deuxième année, 16, 23, 30 mai 1934, p. 3, p. 5, p. 3.

Entretiens choisis

Nina Gourfinkel, « L'expérience juive d'Irène Némirovsky. Une interview de l'auteur de *David Golder*, *L'Univers israélite*, 28 février 1930, p. 677-678.

Frédéric Lefèvre, « En marge de L'Affaire Courilof. Radio-dialogue entre F. Lefèvre et Mme I. Némirovsky », *Sud de Montpellier*, 7 juin 1933.

Janine Auscher, « Nos interviews : Irène Némirovsky », *L'Univers israélite*, 5 juillet 1935, p. 669-670.

Jeanine Bouissounouse, « Femmes écrivains : leurs débuts », *Les Nouvelles littéraires*, 2 novembre 1935.

Jeanine Delpech, « Chez Irène Némirovsky ou la Russie Boulevard des Invalides », *Les Nouvelles littéraires*, 4 juin 1938.

« Les Conrad français », réponse à l'enquête de Georges Higgins, *Les Nouvelles littéraires*, 6 avril 1940.

Œuvres de Patrick Modiano

Corpus primaire

La Place de l'étoile, Paris, Gallimard, 1968.

Livret de famille, Paris, Gallimard, 1977.

Dora Bruder, Paris, Gallimard, 1997.

Un pedigree, Paris, Gallimard, 2005.

Autres romans et récits

La Ronde de nuit, Paris, Gallimard, 1969.

Les Boulevards de ceinture, Paris, Gallimard, 1972.

Villa triste, Paris, Gallimard, 1975.

Rue des boutiques obscures, Paris, Gallimard, 1978.

Une jeunesse, Paris, Gallimard, 1981.

De si braves garçons, Paris, Gallimard, 1982.

Quartier perdu, Paris, Gallimard, 1984.

Dimanches d'août, Paris, Gallimard, 1986.

Remise de peine, Paris, Seuil, 1988.

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

Voyage de noces, Paris, Gallimard, 1990.

Fleurs de ruine, Paris, Seuil, 1991.

Un cirque passe, Paris, Gallimard, 1992.

Chien de printemps, Paris, Seuil, 1993.

Du plus loin de l'oubli, Paris, Gallimard, 1996.

Des inconnues, Paris, Gallimard, 1999.

La Petite bijou, Paris, Gallimard, 2001.

Accident nocturne, Paris, Gallimard, 2003.

Dans le café de la jeunesse perdue, Paris, Gallimard, 2007.

L'Horizon, Paris, Gallimard, 2010.

L'Herbe des nuits, Paris, Gallimard, 2012.

Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier, Paris, Gallimard, 2014.

Scénarios

Louis Malle, *Lacombe Lucien*, 1974.

Moshé Mizrahi, *Une jeunesse*, 1983.

Pascal Aubier, *Le Fils de Gascogne*, 1995.

Jean-Paul Rappeneau, *Bon Voyage*, 2003.

Autres textes

Emmanuel Berl, *Interrogatoire*, par Patrick Modiano, Paris, Gallimard, 1976.

Memory Lane, Paris, P.O.L., 1981, dessins de Pierre Le-Tan.

Avec Jacques Pierre Le-Tan, *Poupée blonde*, Paris, P.O.L., 1983.

Une aventure de Choura, illustré par Dominique Zehrfuss, Paris, Gallimard, « Albums Gallimard Jeunesse », 1986.

Une fiancée pour Choura, illustré par Dominique Zehrfuss, Paris, Gallimard, « Albums Gallimard Jeunesse », 1987.

Avec Jean-Jacques Sempé, *Catherine Certitude*, Paris, Gallimard, 1988.

Brassai, Modiano, *Paris Tendresse*, Paris, Hoëbeke, 1990.

Avec Catherine Deneuve, *Elle s'appelait Françoise*, Paris, Canal + Éditions, 1996.

« 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 à l'adresse http://www.themodianos.gr/The_Story.pdf.

Éphéméride, Paris, Mercure de France, « Le petit Mercure », 2002.

Dieu prend-il soin des bœufs ?, avec des lithographies de Gérard Garouste, Paris, L'Acacia, 2003.

Discours à l'Académie Suédoise, Paris, Gallimard, 2015.

Entretiens choisis

Bernard Pivot, « Demi-juif Patrick Modiano affirme : « Céline était un véritable écrivain juif » », *Le figaro littéraire*, 29 avril 1968, p. 16.

Reine Silbert, « Un petit frère de Solal : Patrick Modiano », *L'Arche*, 25 mai-26 juin 1968.

Jean Montalbetti « La haine des professeurs », *Les Nouvelles littéraires*, 13 juin 1968.

« Rencontre avec un jeune romancier : Patrick Modiano », propos recueillis par Jean-C. Texier, *La Croix*, 9/10 novembre 1969, p. 8.

« Quête d'identité », une interview de Patrick Modiano, propos recueillis par Françoise Jaudel, *L'Arche*, octobre-novembre 1972, p. 61.

Julien Brunn, « Enquête. Patrick Modiano. Exilé de quelque chose », *Libération*, n. 536, 22 septembre 1975, p. 10.

« Patrick Modiano. Apprendre à mentir », 23 mai 1973, dans Jean Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978, p. 126-131.

Entretien de Modiano avec Jean-Louis Ezine, *Les Nouvelles Littéraires*, n. 2501, 6 octobre 1975 et repris en volume « Patrick Modiano », dans Jean-Louis Ezine, *Les écrivains sur la sellette*, Paris, Seuil, 1981, p. 16-26.

Entretien avec Dominique Jamet, *Lire*, n. 1, octobre 1975, dans *Les Grands entretiens de Lire : octobre 1975 - janvier 2000*, présentées par Pierre Assouline, Paris, Omnibus, 2000, p. 8-14.

« Modiano, lieux de mémoire », Enquête par Pierre Assouline, *Lire*, n. 176, mai 1990, p. 34-46.

« *Dora Bruder*, de Patrick Modiano ». Entretien à l'occasion de la parution du livre en avril 1997, site Gallimard, <http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Patrick-Modiano-Dora-Bruder>.

« La consigne des enfants perdus », entretien avec Antoine de Gaudemar, *Libération*, 26 avril 2001, p. 1-2.

« Patrick Modiano : “Grand écrivain, c’est bizarre comme concept” », entretien de Sylvain Bourmeau, *Les Inrocks*, octobre 2007, en ligne <http://www.lesinrocks.com/2014/10/09/actualite/modiano-grand-ecrivain-bizarre-11528940/>.

« Patrick Modiano : la tête dans les nuages », entretien par Jérôme Garcin, *Le Nouvel Observateur*, 4 mars 2010, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100304.BIB4810/patrick-modiano-la-tete-dans-les-nuages.html>.

Patrick Modiano, entretien avec François Busnel, « Mon Paris n’est pas un Paris de nostalgie mais un Paris rêvé », *Lire*, 4 mars 2010, http://www.lexpress.fr/culture/livre/modiano-mon-paris-n-est-pas-un-paris-de-nostalgie-mais-un-paris-reve_852746.html.

. « Patrick Modiano, prix Nobel de littérature », entretien par Nathalie Crom, *Télérama*, 4 octobre 2014, <http://www.telerama.fr/livre/patrick-modiano-se-livre,117471.php>.

Œuvres de Marc Weitzmann

Corpus primaire

Chaos, Paris, Grasset, 1997.

Mariage mixte, Paris, Stock, 2000.

Une place dans le monde, Paris, Stock, 2004.

Autres romans

Enquête, Arles, Actes Sud, 1996.

Fraternité, Paris, Denoël, 2006.

Quand j’étais normal, Paris, Grasset, 2010.

Une matière inflammable, Paris, Stock, 2013.

Essais

Livre de guerre, Paris, Stock, 2001.

28 raisons de se faire détester, Paris, Stock, 2002.

Notes sur la terreur, Paris, Flammarion, 2008.

Articles choisis

« L'Hypothèse de soi », *Page des libraires*, juin-juillet-août 1998, p. 48-51.

« De l'in-nocence », *Les Inrockuptibles*, 18 avril 2000.

« La Peste », *Les Inrockuptibles*, 2 mai 2000.

« Haenel et ses tabous imaginaires », *Libération*, 2 février 2010.

« Territoire littéraire : l'extrême, la frontière, l'identité », dans Matteo Majorano (dir.), *Écrire le fiel (Marges critiques/Margini critici*, n. 15), Bari, B.A. Graphis 2010, p. 147-154.

« Célébrer Céline ? Non, l'étudier », *Libération*, 2 février 2011, en ligne à l'adresse http://next.liberation.fr/livres/2011/02/02/celebrer-celine-non-l-etudier_711748.

« Les bienveillants », *Le Monde*, 17 novembre 2011.

« L'Europe après l'Europe », *Libération*, mars 2012.

« Did a French comedian inspire the killings at the Jewish Museum in Brussels ? », *Tablet Magazine*, 27 mai 2014, <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/theater-and-dance/174215/dieudonne>.

« How a City in France Became a Mecca for Islamists », Second of a five-part series on anti-Semitism in France « France's Toxic Hate », *Tablet Magazine*, 22 juillet 2014, <http://www.tabletmag.com/jewish-news-and-politics/179500/frances-toxic-hate-2-roubaix>.

« A Tablet Exclusive Interview With Marine Le Pen, Head of the National Front », Fourth of a five-part series on anti-Semitism in France « France's Toxic Hate », *Tablet Magazine*, 12 août 2014, <http://www.tabletmag.com/jewish-news-and-politics/183350/frances-toxic-hate-4-le-pen-2>.

« La question Finkielkraut », *Libération*, 20 octobre 2015, http://www.liberation.fr/debats/2015/10/20/la-question-finkielkraut_1407622.

« The Failure of Intelligent Explanations », *Tablet Magazine*, 25 novembre 2015, <http://www.tabletmag.com/jewish-news-and-politics/195371/france-intelligent-explanations>.

Entretiens choisis

Alain Veinstein, *Du jour au lendemain*, « Alain Veinstein reçoit Marc Weitzmann pour son roman "Une matière inflammable" », *France Culture*, 10 octobre 2013, <http://www.franceculture.fr/emission-du-jour-au-lendemain-marc-weitzmann-2013-10-10>.

« La littérature est un travail politique », propos recueillis par Paul Tommasi, entretien publié sur le site *La Règle du Jeu*, 24 Janvier 2014, <http://laregledujeu.org/2014/01/24/15276/la-litterature-est-un-travail-politique/>.

« JUIF ? Selon Marc Weitzmann », dans *JUIF ? Une série montée par ESTI*, 5 février 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=Apu8YitBqFY>.

Isabel Fattal, « Meet Marc Weitzmann. The author of Tablet's "France's Toxic Hate" series discusses his background », *Tablet Magazine*, 31 juillet 2014, disponible à l'adresse <http://www.tabletmag.com/scroll/181071/meet-marc-weitzmann>.

Anny Dayan-Rosenman, « L'Histoire à la lettre », émission de radio « Judaïques FM », invité : Marc Weitzmann, pour *Une matière inflammable*, 30 décembre 2014.

Œuvres d'autres auteurs d'origine juive

BOVE, Emmanuel, *Le Piège*, Paris, Gallimard « L'imaginaire », 1991 [1945].

COHEN, Albert, *Solal*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993 [1930].

COHEN, Albert, *Belle du Seigneur*, Paris, Gallimard, 1990 [1968].

DOUBROVSKY, Serge, *La Dispersion*, préface de Laurent Douzou, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015 [1969].

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

DOUBROVSKY, Serge, *Un amour de soi*, Paris, Hachette, 1982.

DOUBROVSKY, Serge, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 2012 [1989].

DOUBROVSKY, Serge, *L'Après-vivre*, Paris, Grasset, 1994.

DOUBROVSKY, Serge, *Laissé pour conte*, Paris, Grasset, 1999.

DOUBROVSKY, Serge, *Le Monstre*, Paris, Grasset, 2014.

FLEM Lydia Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2004.

FLEM, Lydia, *Lettres d'amour en héritage*, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2006.

FRANK, Bernard, *Géographie universelle*, Paris, La Table ronde, 1953.

FRANK, Bernard, *Israël*, Paris, La Table ronde, 1955.

GARY, Romain, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, 1956.

GARY, Romain, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995 [1967].

- IKOR, Roger, *Les Eaux mêlées*, Paris, Albin Michel, 1955.
- JABÈS, Edmond, *Le Livre des questions, I*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1988 [1963].
- JABLONKA, Ivan, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2012.
- JANECZEK, Helena, *Traverser les ténèbres*, Arles, Actes Sud, 2014 [1997].
- KAFKA, Franz, *Œuvres complètes*, Claude David (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.
- KALISKY, René, *Jim le téméraire*, Paris, Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 1972.
- KOSINSKI, Jerzy, *L'Oiseau bariolé*, Paris, J'ai lu, 2007 [1965].
- LANGFUS, Anna, *Les Bagages de sable*, Paris, Gallimard, 1962.
- LANZMANN, Claude, *Shoah*, Paris, Fayard 1985, texte intégral du film, paroles et sous-titres, avec une préface de Simone de Beauvoir.
- LEVI, Primo, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, « Nuovi Coralli », 1971 [1958].
- LEVI, Primo, *La chiave a stella*, Torino, Einaudi, 1991 [1978].
- LEVI, Primo, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2007 [1986].
- LEVI, Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, André Maugé trad., Paris, Gallimard, « Arcades », 1989
- LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, Martine Schruoffeneger trad., Paris, Julliard, 1987.
- LEVI, Primo, *Opere*, Marco Belpoliti (éd.), Torino, Einaudi, 1997.
- LÉVY, Jacob, *Les Juifs d'aujourd'hui*, Paris, Ferenczi, 1925-1927 : vol. 1 : *Les Pollacks*, 1925 ; vol. 2 : *Les Demi-Juifs*, 1926 ; vol. 3 : *Les Doubles-Juifs*, 1927.
- LITTELL, Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006
- MALAQUAIS, Jean, *Planète sans visa*, Paris, Phébus, 1999 [1947].
- MAUROIS, André, *Tourguéniev*, Paris, Grasset, 1931.
- MAUROIS, André, *Le Cercle de famille*, Paris, Grasset, 1932.
- MEMMI, Albert, *La terre intérieure. Entretien avec Victor Malka*, Paris, Gallimard, 1976.
- MENDELSON, Daniel, *Les Disparus*, Paris, J'ai lu, 2010 [2006 ; Flammarion, 2007].
- PEREC, Georges, *Un homme qui dort*, Paris, Gallimard, « Folio », 2012 [1967].

PEREC, Georges, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978.

PEREC, Georges, *Je suis né*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 1990

PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1993 [1975].

PEREC, Georges, *Ellis Island*, Paris, P.O.L., 1995.

PEREC, Georges, « *Cher, très cher, admirable et charmant ami...* ». *Correspondance Georges Perec-Jacques Lederer (1956-1961)*, Paris, Flammarion, 1997.

PEREC, Georges, *Le Condottière*, préface de Claude Burgelin, Paris, Seuil, 2012.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.

PROUST, Marcel *À la recherche du temps perdu*, Jean-Yves Tadié (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

RACZYMOW, Henri, *Un cri sans voix*, Paris, Gallimard, 1985.

RACZYMOW, Henri, *Heinz*, Paris, Gallimard, 2011.

RAWICZ, Piotr, *Le Sang du ciel*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2014 [1961].

ROTH, Philip, *Portnoy et son complexe*, Paris, Gallimard, « Folio », 1973 [1969].

ROTH, Philip, *La Contrevie*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006 [1986].

ROTH, Philip, *Opération Shylock*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997 [1993].

SACHS, Maurice, *Le Sabbat. Souvenirs d'une jeunesse orageuse*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1979 [1946].

SAFRAN-FOER, Jonathan, *Tout est illuminé*, Paris, Seuil, « Points », 2013 [2002].

SCHWARZ-BART, André, *Le dernier des Justes*, Paris, Seuil, « Points », 1996 [1959].

SPIRE, André, *Poèmes juifs*, édition définitive, Paris, Albin Michel, 1959.

TOLEDO, Camille de, *Vies pøtentielles*, Paris, Seuil, « Points », 2014 [2011].

TUIL, Karine, *L'Invention de nos vies*, Paris, Grasset.

VIGÉE, Claude, *Mon heure sur la terre. Poésies (1936-2008)*, Paris, Galaade, 2008.

WAAL, Edmund de, *La Mémoire retrouvée*, Paris, Albin Michel, 2011 [2010].

WAJCMAN, Gérard, *L'interdit*, Paris, Nous, 2016 [1986].

WAJSBROT, Cécile, *Beaune la Rolande*, Paris, Zulma, 2004.

WAJSBROT, Cécile, *Mémorial*, Paris, Zulma, 2005.

WIESEL, Élie, *La Nuit*, Paris, Minuit, « Double », 2007 [1958].

Œuvres d'autres auteurs

ALIGHIERI, Dante, *Divina Commedia*, Umberto Bosco et Giovanni Reggio (éds.), Milano, Le Monnier, 2013.

ANTELME, Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1978 [1947].

BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, Paris, Gallimard, « Folio », 1974.

BALZAC, Honoré de, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Gallimard, « Folio », 1973.

BENOÎT, Pierre, *Le Puits de Jacob*, Paris, Albin Michel 1925.

BÉRAUD, Henri, *Gringoire : Écrits, 1928-1937*, Paris, Éditions de Paris, 2004.

BRASILLACH, Robert, *Notre avant-guerre*, Plon, 1941.

CAMUS, Renaud, *La Campagne de France*, Paris, Fayard, 2000.

CAMUS, Renaud, *Du sens*, Paris, P.O.L., 2002.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Lettres à la N. R.F., 1931-1961*, Pascal Fouché (dir.), avec une préface de Philippe Sollers, Paris, Gallimard, 1991.

CLAUDEL, Philippe, *Le Rapport de Brodeck*, Paris, Stock, 2007.

DELBO, Charlotte, *Auschwitz et après, I, Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 1970 [Gonthier 1965].

DELBO, Charlotte, *Auschwitz et après, II, Une connaissance inutile*, Paris, Minuit, 1970.

DELBO, Charlotte, *Auschwitz et après, III, Mesure de nos jours*, Paris, Minuit, 1971.

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *Gilles*, Paris, Gallimard, 1939.

GASCAR, Pierre, *Le Temps des morts*, Paris, Gallimard, 1953.

GIDE, André, *Dostoïevski : articles et causeries*, Paris, Plon-Nourrit, 1923.

GIDE, André, *Journal*, t. I, Éric Marty (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

- HAENEL, Yannick, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009.
- HOMÈRE, *Odyssée*, Philippe Jaccottet trad., Paris, La Découverte, 2004.
- HUSTON, Nancy, *Lignes de faille*, Arles, Actes Sud, 2006.
- LACRETELLE, Jacques de, *Silbermann*, Paris, Gallimard, « Folio », 1973, [1922].
- LACRETELLE, Jacques de, *Le Retour de Silbermann*, Paris, Gallimard, « Folio », 1982 [1930].
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Étoile errante*, Paris, Gallimard, 1992.
- MALRAUX, André, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 1933.
- MAUPASSANT, Guy de, *Mont-Oriol*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2002.
- ROMAINS, Jules, *Les Hommes de bonne volonté*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2003 [1946].
- ROUSSET, David, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Pluriel, 2011 [1946].
- SALVAYRE, Lydie, *La Compagnie des spectres*, Paris, Seuil, 1997.
- SEMPRÚN, Jorge, *Le Grand Voyage*, Paris Gallimard, 1963.
- SHAKESPEARE, *Le Marchand de Venise*, François Laroque (éd. et trad.), Paris, Le Livre de Poche, « Théâtre », 2008.
- SIMON, Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960.
- SOUPAULT, Philippe, *Le Grand homme*, Paris, Kra, 1929.
- THARAUD, Jérôme et Jean, *Quand Israël est roi*, Paris, Plon, 1921.
- ZOLA, Émile, *L'Argent*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980.

Bibliographie sur Irène Némirovsky

Monographies

- BRACHER, Nathan, *After the fall: War and occupation in Irène Némirovsky's Suite Française*, Washington, Catholic University of America Press, 2010.
- KERSHAW, Angela, *Before Auschwitz, Irène Némirovsky and the cultural landscape of inter-war France*, London, Routledge, 2009.
- STEMBERGER, Martina, *Irène Némirovsky. Phantasmagorien der Fremdheit*, Wützburg, Königshausen & Neumann, 2006.

SULEIMAN, Susan R., *The Némirovsky Question. The Life, Death, and Legacy of a Jewish Writer in 20th-Century France*, New Haven and London, Yale University Press, 2016.

Numéros spéciaux de revue

Dossier critique. David Golder, *Le Vin de solitude et Suite française d'Irène Némirovsky*, Études réunies par Paul Renard et Yves Baudelle, *Roman 20/50*, n. 54, décembre 2012, p. 1-135.

Articles les plus cités :

- Nelly Wolf, « Le Juif roux. Présence du stéréotype dans David Golder », p. 31-41.
- Susan R. Suleiman, « Famille, langue, identité : la venue à l'écriture dans *Le Vin de solitude* », p. 57-74.

GOLSAN, Richard J., WATTS, Philip (dir.), *Literature and History: Around "Suite Française" and "Les Bienveillantes"*, *Yale French Studies*, vol. 121, 2012.

Articles les plus cités :

- Susan R. Suleiman, « Irène Némirovsky and the "Jewish Question" in Interwar France », p. 8-33.

Catalogues d'expositions

Woman of letters. Irène Némirovsky and Suite Française, New York, Five Ties, 2008.

CORPET, Olivier (dir.), *Irène Némirovsky un destin en images*, Paris, Denoël, 2010.

Thèses consultées

LAFON-GALILI, Jeanne, *Irène Némirovsky : le trouble d'une œuvre*, sous la direction de Claude Mouchard, Université de Paris VIII, 2002.

PEZZOLA, Emilio, *Sulla produzione romanzesca di Irène Némirovsky*, sous la direction de Gabriella Violato et Anna Maria Scaiola, Université de Roma La Sapienza, 2012.

Biographies et autres textes sur la vie de l'auteur

EPTEIN, Denise, *Survivre et vivre. Entretiens avec Clémence Bouloque*, Paris, Denoël, 2008.

GILLE, Élisabeth, *Le Mirador. Mémoires rêvés*, Paris, Stock, 2000.

PHILIPPONNAT, Olivier, LIENHARDT, Patrick, *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset-Denoël, 2007.

WEISS, Jonathan, *Irène Némirovsky, her life and works*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

WEISS, Jonathan, *Irène Némirovsky*, Paris, Éditions du félin, 2010.

Articles choisis

- BENEDETTINI, Riccardo, « *Les Chiens et les Loups* di Irène Némirovsky : per una risposta sull'esilio », dans Rosanna Gorris Camos, Laura Colombo, Paola Perazzolo (dir.), *Venus d'ailleurs. Écrire l'exil en français*, Actes de la V^e journée de la Francophonie de Vérone, http://www.publiforum.farum.it/show_issue.php?iss_id=18.
- BRACHER, Nathan, « Le fin mot de l'histoire : *La Tempête en juin* et les perspectives de Némirovsky », *Modern and contemporary France*, vol. 16, n. 3, 2008, p. 265-277.
- CEGARRA, Marie, « Secrets et silence : Comment ne pas voir ? Pourquoi ne pas dire ? À propos d' Irène Némirovsky », *Ethnologie française*, n. XXXV, 2005, p. 457-466.
- CHAUDIER, Stéphane, « “Une humanité fantastique” : Némirovsky et Dostoïevski », *Tangence*, n. 86, 2008, p. 67-88.
- CHEPIGA, Valentina P., « Irène Némirovsky et la langue russe », *Modern history of Russia*, n. 3, 2012, p. 138-146.
- FRIEDLI-CLAPIÉ, Lisa, « Les Chiens et les loups d' Irène Némirovsky : l'allégorie et l'angoisse de l'assimilation juive dans la France de l'entre-deux-guerres », dans Murielle Lucie Clément (dir.), *Autour des écrivains franco-russes*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 225-236.
- DUPONT, Anne-Hélène, « La dure matrice de la guerre de 1940. Inflexions initiatiques chez Némirovsky, Gracq et Simenon », *Post-Scriptum*, n. 10, automne 2009, en ligne <http://www.post-scriptum.org/10-02-la-dure-matrice-de-la-guerre-de-1940/>.
- FRANKLIN, Ruth, « Scandale française (sic). The Nasty Truth About a New Literary Heroine » *New Republic*, 30 janvier 2008, p. 28-43.
- GARNETT, Mary Anne, « Official Stories ? Representing the Occupation and Shoah in Recent Prize-Winning French Novels », *Contemporary French and Francophone Studies*, n. 12, 2008, p. 349-356.
- GIORDANO, Maria, « Entre espoir et nostalgie : récits de départs et de nouvelles vies chez Irène Némirovsky », *Convergences francophones*, n. 1, vol. 2, 2014, p. 48-62.
- GOLSAN, Richard J. and SULEIMAN, Susan R., « *Suite française* and *Les Bienveillantes*, Two Literary “Exceptions” : A Conversation », *Contemporary French and Francophone Studies*, n. 12, 2008, p. 321-330.
- GOURFINKEL, Nina, « De *Silbermann* à *David Golder* », *Nouvelle Revue Juive*, mars 1930, p. 32-38.
- HEQUET, Michèle, « Deux nouvelles de Némirovsky, *Un Enfant prodige* et *Le Bal* », dans *La Revue littéraire*, textes réunis par Bernard Alluin et Bruno Curatolo, Dijon, Université de Bourgogne, 2000, p. 129-139.
- HEQUET Michèle, « Étude de la nouvelle. Irène Némirovsky, 1903-1942, *Dimanche*, Stock, 2000 », *Roman 20/50*, n. 33, juin 2002, p. 139-141.

- HEQUET, Michèle, « *Suite Française* d'Irène Némirovsky », *Roman 20/50*, n. 43, 2007, p. 135-140.
- KERSHAW, Angela, « Finding Irène Némirovsky », *French Cultural Studies*, vol. 18, 2008, p. 59-81.
- KERSHAW, Angela, « Irène Némirovsky (1903-1942) : Une Russe française, une Française russe ? » dans Murielle Lucie-Clément (dir.), *Écrivains franco-russes*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2008, p. 109-120.
- LEWIS, Tess, « A cool head and an hard hearth. Irène Némirovsky's fiction », *The Hudson Review*, n. LIX, 2006, p. 471-479.
- LLOYD, Christopher, « Irène Némirovsky's *Suite française* and the crisis of rights and identity », *Contemporary French civilization*, n. 31, 2007, p. 161-182.
- LUSSONE, Teresa M., « Per una nuova edizione di *Les Feux de l'automne* d'Irène Némirovsky », *Rivista di Letterature Moderne e Comparete*, n. 64, vol. 3, 2011, p. 327-342.
- LUSSONE, Teresa M., « Une version inconnue de "Suite française" d'Irène Némirovsky », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, n. 39, 2015, p. 165-179.
- MARIN LA MESLÉE, Valérie, « Le roman familial d'Irène Némirovsky », avec « Un extrait du journal de travail de *Le Vin de solitude* », *Le Magazine littéraire*, n° 454, juin 2006, p. 96-97.
- NORRIS, Anna, « Guerre et identité juive. Irène Némirovsky et la haine de soi », *Women in French Studies*, Palo Alto, CA, special issue, 2009, p. 138-146.
- PHILIPPONNAT, Olivier, « Les "ambiguïtés" d'Irène Némirovsky », <http://www.laviedesidees.fr/Les-ambiguites-d-Irene-Nemirovsky.html?lang=fr>.
- QUAGLIA, Elena, « *L'Enfant génial* di Irène Némirovsky : il problema delle origini tra appartenenza, allontanamento e impossibile ritorno », dans *Enfances francophones*, Actes de la VII^e Journée de la Francophonie de l'Université de Vérone, 19 mars 2013, sous la direction de Sara Arena, Laura Colombo, Paola Perazzolo et Elena Quaglia, *Publif@rum*, n. 22, 2014, http://publiforum.farum.it/ezine_articles.php?id=302.
- QUAGLIA, Elena, « Tra abito e *habitus* : i vestiti nell'universo ebraico di Irène Némirovsky », dans Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi (dir.), « *La grâce de montrer son âme dans le vêtement* ». *Scrivere di tessuti, abiti, accessori*, Studi in Onore di Liana Nissim, Tomo III, Dal Novecento alla Contemporaneità, Milano, Ledizioni, 2015, p. 455-465.
- QUAGLIA, Elena, « *Les Jardins de Tauride*. Une nouvelle inachevée d'Irène Némirovsky », *Studi francesi*, n. 180, vol. 3, septembre-décembre 2016, année LX, p. 454-486.
- RENARD, Paul, « Irène Némirovsky. Une romancière face à la tragédie », dans *Mémoires du roman, La revue littéraire des romanciers oubliés. Domaine français, XX^e siècle*, Textes réunis

et présentés par Bruno Curatolo et Paul Renard, Besançon, Presses de l'Université de Franche-Comté, 2010, p. 107-116.

RONDINI, Andrea, « Furio Jesi, Irène Némirovsky e la macchina mitologica del sangue ebraico », *Ticontra Teoria Testo Traduzione*, n. 4, octobre 2015, p. 75-95.

RUBINS, Maria, « Figures de l'émigré dans les écrits d'Irène Némirovsky », dans C. Krauss et T. Victoroff (dir.), *Figures de l'émigré russe en France aux XIX^e et XX^e siècle : fiction et réalité*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012, p. 377-392.

SULEIMAN, Susan R., « Choosing French. Language, Foreignness and the Canon (Beckett/Némirovsky) », dans Christie McDonald & Susan R. Suleiman (dir.), *French Global. A new approach to literary history*, New York, Columbia University Press, 2010, p. 471-487.

STEMBERGER, Martina, « Selling Gender, An Alternative View of "Prostitution" in Three French Novels of the entre-deux guerres », *Neophilologus*, vol. 92, n. 4, 2008

STEMBERGER, Martina, « "...Vous appelez ça du "nietchevo", n'est-ce pas ?" Mises en scène de la langue "étrangère" dans l'écriture de Némirovsky », dans Lidiya Mihova, Évelyne Enderlein (dir.), *Écrire ailleurs au féminin dans le monde slave au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 55-84.

TRITT, Michael, « Irène Némirovsky's David Golder and the myth of the Jew », *Symposium*, n. LXII, 2008/2009, p. 193-206.

VIOLLET, Catherine, « *Le Vin de solitude* d'Irène Némirovsky : journal de genèse », *Genesis*, n. 39, 2014, p. 171-182.

ZANELLI QUARANTINI, Franca, « *Suite française* », *Francofonia*, n. 48, 2005, p. 222-224.

ZECCHI, Lina, « Il doppio esilio di Irène Némirovsky », *DEP, Deportate, Esuli, Profughe*, n. 8, 2008, http://www.unive.it/media/allegato/dep/n8-2008/ricerche-saggi/L_Zecchi.pdf.

Bibliographie sur Patrick Modiano

Monographies et volumes collectifs

AVNI, Ora, *D'un Passé l'autre. Aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1997.

BARROT, Olivier, *Pages pour Modiano*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999.

BEDNER, Jules (dir.), *Patrick Modiano*, Amsterdam-New York, Rodopi, 1993.

BLANCKEMAN, Bruno, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, 2009.

BUTAUD, Nadia, *Patrick Modiano*, Paris, Textuel, 2008.

CIMA, Denise, *Étude sur La Ronde de nuit*, par Denise Cima, Éditions Ellipses, 2000.

- CIMA, Denise, *Étude sur Dora Bruder*, Éditions Ellipses, 2003.
- COMMENGÉ, Béatrice, *Le Paris de Modiano*, Paris, Éditions Alexandrines, 2015.
- COOKE, Dervila, *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, 2011.
- 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.
- GELLINGS, Paul, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano : le fardeau du nomade*, Paris, Minard, 2000.
- GUIDÉE, Raphaëlle et HECK, Maryline (dir.), *Patrick Modiano*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 2012.
- 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.
- GUYOT-BENDER, Martine et VANDERWOLK, William (dir.), *Paradigms of Memory : The Occupation and Other Hi/stories in the Novels of Patrick Modiano*, New York, Peter Lang, 1998.
- HILSUM, Mireille, *Comment devient-on écrivain ? Sartre, Aragon, Perec et Modiano*, Paris, Kimé, 2012.
- JULIEN, Anne-Yvonne (dir.), *Modiano ou Les intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, 2010.
- Articles les plus cités :
- Dominique Viart, « L'impossible narration de l'histoire », p. 45-67.
 - Philippe Zard, « Modiano et son complexe, la carnavalisation de la mémoire dans *La Place de l'Étoile* », p. 69-86.
 - Jacques Lecarme, « Quatre versions de *La Place de l'étoile* (1968-2008) », p. 87-109.
 - Johnnie Gratton, « *Livret de famille* (1977) : jeux et enjeux du récit incertain », p. 147-164.
- KAWAKAMI, Akane, *A Self-Conscious Art : Patrick Modiano's Postmodern Fictions*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015 (deuxième édition revue et augmentée).
- 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*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997.
- MORRIS, Alan, *Patrick Modiano*, New York-Oxford, Berg, 1996.

MORRIS, Alan, *Patrick Modiano*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2000.

MULLER, Hélène, *Filiation et mémoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, Paris, Dupli-print, 2010.

NETTELBECK, Colin W., HUESTON, Penelope A., *Patrick Modiano, pièces d'identité : écrire l'entretiens*, Paris, Lettres modernes Minard, 1986.

O'KEEFE, Charles, *A Riffaterrean Reading of Patrick Modiano's La Place de l'étoile, Investigating the Family Crime*, Summa Publications Inc., 2005.

PARROCHIA, *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 (dir.), *Lectures de Modiano*, Paris, Cécile Defaut, 2009.

Articles les plus cités :

- Bruno Chaouat, « *La Place de l'étoile*, quarante ans après », p. 101-121.

ROUX, Baptiste, *Figures de l'occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1999.

SIBILIO, Elisabetta, *Leggere Modiano*, Roma, Carocci, 2015.

THIEL-JANCZUK, Katarzyna, *Les mythobiographies mineures de Patrick Modiano : Entre le labyrinthe et le rhizome*, Edwin Mellen Press, 2006.

VANDERWOLK, William, *Rewriting the Past: Memory, History and Narration in the Novels of Patrick Modiano*, Amsterdam-New York, Rodopi, 1997.

Numéros spéciaux de revue

« À la recherche de Patrick Modiano », *Le Magazine littéraire*, hors-série, n° 2, octobre 2014.

« Prix Nobel. Patrick Modiano. Sa vie, ses livres, entretien. Dossier complet », *Lire*, n°430, novembre 2014.

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

Articles les plus cités :

- Nelly Wolf, « L'Étoile de Modiano », p. 14-27.
- Maxime Decout, « Modiano et le Juif de peu », p. 103-113.
- Claude Burgelin, « Patronyme Modiano /pseudonyme Modiano », p. 114-122.

Articles choisis

AMAR, Ruth, « Le ton de Patrick Modiano : du roman ironique au roman affectif », *@analyses*, vol. 6, n°1, hiver 2011, p. 343-361.

AVNI, Ora, « Patrick Modiano : “A French Jew ?” », *Yale French Studies*, n. 85, 1994, p. 227- 247.

BEDNER, Jules, « Enfants du hasard et de nulle part : Sur les narrateurs de Patrick Modiano », dans Henk Hillenaar (dir.), *Fathers and Mothers in Literature*, Amsterdam-New York, Rodopi, 1994, p. 247-258.

BEM, Jeanne, « La Mémoire, l'écriture et l'impossible à dire : Robert Antelme, Patrick Modiano, Georges Perec », *Colloquium Helveticum : Cahiers Suisses de Littérature Comparée*, vol. 27, 1998, p. 25-41.

BEM, Jeanne, « *Dora Bruder* ou la biographie déplacée de Modiano », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 52, 2000, p. 221-232.

BERSANI, Jacques, « Patrick Modiano, agent double », *Nouvelle Revue Française*, n. 298, novembre 1977, p. 78-84.

BÖHM, Roswitha, « Sur les traces du passé : la littérisation d'une histoire familiale dans l'œuvre narrative de Patrick Modiano », dans Elisabeth Arend, Dagmar Reichardt et Elke Richter (dir.), *Histoires inventées : La représentation du passé et de l'histoire dans les littératures françaises et francophones*, Frankfurt, Peter Lang, 2008, p. 229-239.

BONY, Alain, « Suite en blanc », *Critique*, n. 468, 1986, p. 653-667.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, « *La place de l'étoile* de Patrick Modiano. Pour une définition psychanalytique de l'authenticité », dans Janine Chasseguet-Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971, p. 217-255.

COOKE, Dervila, « Hollow Imprints : History, Literature and the Biographical in Patrick Modiano's *Dora Bruder* », *Journal of modern Jewish Studies*, vol. 3, n° 2, 2004, p. 131-145.

CÔTÉ, Paul Raymond, « Aux rives du Léthé : mnémosyne et la quête des origines chez Patrick Modiano », *Symposium*, n. 1, printemps 1991, p. 315-328.

CÔTÉ, Paul Raymond, « Ellipse et réduplication : l'obsession du vide chez Patrick Modiano », *Romanic Review*, vol. 85, n° 1, janvier 1994, p. 143-156.

DAMAMME-GILBERT, Béatrice, « Au-delà de l'auto-fiction : Écriture et lecture de *Dora Bruder*, de Patrick Modiano » *French Forum*, vol. 29, n. 1, hiver 2004, p. 83-99.

DAPRINI, Pierre, « Patrick Modiano : le temps de l'Occupation », *Australian Journal for French Studies*, XXVI n. 2, 1989, p. 194-205.

DECOUT, Maxime, « Modiano : la voix palimpseste sur la place de l'étoile », *Littérature*, n. 162, 2011, p. 48-62.

DOUZOU, Catherine, « Naissance d'un fantôme. *Dora Bruder* de Patrick Modiano », *Protée*, vol. 35, n. 3, hiver 2007, p. 23-32.

ENGEL, Vincent, « Fils perdu, de père méconnu et de mère trop connue. “Rue des boutiques obscures”, de Patrick Modiano », *Les Lettres romanes*, n. 3/4, 1996, p. 291-301.

GELLINGS, Paul Gellings, « Sur la trace de Modiano (avec six photos d'Harry Pierik) », *Nouvelle Revue Française*, n. 541, février 1998, p. 106–114.

GRATTON, Johnnie, Postmemory, Prememory, Paramemory : the writing of Patrick Modiano, *French Studies*, Vol. LIX, n. 1, 2005, p. 39-45.

HECK, Maryline, « Mémoire réelle et mémoire fictive dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec et *Dora Bruder* de Patrick Modiano », *Texte*, n. 41/42, 2007, p. 123-149.

HIGGINGS, Lynn, « Lieux de mémoire et géographie imaginaire dans *Dora Bruder* », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 397-405.

KAUFFMANN, Judith, « Patrick Modiano, un “Juif Imaginaire” ? Une relecture de *La Place de l'Etoile* », *The Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, n. 12, 3, 1984, 130-145.

KHALIFA, Samuel, « Chroniques de l'oubli : *La place de l'étoile* et *Dora Bruder* de Patrick Modiano », dans Norman Buford (dir.), *The Documentary Impulse in French Literature*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2001, p. 97-112.

LECARME, Jacques, « 1968 : *La Place de l'étoile* », dans Marie-Odile André et Johan Faerber (dir.), *Premiers romans. 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 147-154.

LEVY, Karen D., « Solitude and the Restlessness of the Immemorial : Levinasian Traces in the Discourse of Patrick Modiano », *Orbis Litterarum : International Review of Literary Studies*, vol. 59, n. 4, 2004, p. 299-316.

MORRIS, Alan, « “Avec Klarsfeld, contre l'oubli” : Patrick Modiano's *Dora Bruder* », *Journal of European Studies*, vol. 36, n. 3, septembre 2006, p. 269-293.

MORRIS, Alan, « Texte à images, images de textes : *Dieu prend-il soin des bœufs ?* de Patrick Modiano et Gérard Garouste », *French Cultural Studies*, novembre 2012, n. 23, p. 319-328.

MURPHY, Ann L., « The Figure of the Labyrinth in Patrick Modiano's “Rue des Boutiques Obscures” », *The French Review*, vol. 77, n. 2, décembre 2003, p. 340-350.

MURPHY, Ann L., « Origins, Loss, and Recovery in Patrick Modiano's *Voyage de noces* and *Dora Bruder* », *Studies in Twentieth and Twenty First Century Literature*, vol. 29, n. 2, été 2005, p. 323-339.

NETTELBECK, Colin, « Novelists and their Engagement with History : Some Contemporary French Cases », *Australian Journal of French Studies*, vol. XXXV, n. 2, 1998, p. 243-257.

OBAJTEK-KIRKWOOD, Anne-Marie, « Du bon usage de quelques écrits collabos : celui de Raphaël Schlemilovitch, “le plus grand écrivain juif après Montaigne, Marcel Proust, Louis-Ferdinand Céline” », *Francographies*, n. spécial 2, nouvelle série, 1999, p. 307-323.

PERRAMOND, Daniel B., « *Livret de famille* (1977) de Patrick Modiano : grandeur et misère de la mémoire », *The French Review*, vol. 66, n. 1, octobre 1992, p. 69-76.

PERRY, Édith, « L'instabilité onomastique dans le roman modianoien », *Narratologie*, n. 9, décembre 2008, p. 101-114.

PORFIDO, Ida, « Le questionnement de l'histoire par le roman », dans Matteo Majorano (dir.), *Le goût du roman*, Bari, B.A. Graphis, 2002, p. 53-76.

SCHULTE-NORDHOLT, Annelies, « Pastiches de Proust. *La place de l'étoile* de Patrick Modiano », *Marcel Proust aujourd'hui*, n. 3, 2005, p. 11-33.

SPERTI, Valeria, « L'ekphrasis photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano : entre magnétisme et réfraction », *Cahiers de Narratologie*, n. 23, 2012, en ligne, <https://narratologie.revues.org/6607>.

SULEIMAN, Susan R., « "Oneself as Another" : identification and mourning in Patrick Modiano's *Dora Bruder* », *Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature*, n° 31, vol. 2, summer 2007, p. 325-350.

TURIN, Gaspard, « La peine perdue. Éthique de la liste chez Patrick Modiano » dans Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle, Raymond Michel (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 531-544.

WARDI, Charlotte, « Mémoire et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano », *Les Nouveaux Cahiers*, n. 80, printemps 1985, p. 40-48.

WESTPHAL, Bertrand, « Pandore et les Danaïdes. Histoire et temps chez Patrick Modiano », *Francofonia*, XIV, n. 26, printemps 1994, p. 103-112.

ZARD, Philippe, « Fantômes de judaïsme. Spectres juifs chez Georges Perec et Patrick Modiano », *Pardès*, n. 45, 2009, p.123-135.

Bibliographie sur Marc Weitzmann

Articles

« Doubrovsky contre Weitzmann », *Libération*, 28 août 1997, http://next.liberation.fr/livres/1997/08/28/dobrovsky-contre-weitzmann_212289.

AESCHIMANN, Éric, « Sarkozy fait des conquêtes chez les ex-intellectuels de gauche », *Libération*, 30 janvier 2007.

BRIÈRE, Émilie, « "Tous les héritages vides". Crises de la transmission dans *Mariage mixte* de Marc Weitzmann », dans Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), *Le Roman contemporain de la famille*, Paris, Classiques Garnier, Lettres Modernes Minard, « La Revue des lettres modernes », « Écritures contemporaines », n. 12, 2016, p. 51-63.

HUGUES, Alex, « Recycling and repetition in recent French autofiction. Weitzmann's Doubrovskian borrowings », *Modern Language Review*, n. 97, 2002, p. 566-576.

JACQUET, Marie Thérèse, « Le piège des rues (Bégaudeau, Desbiolles, Domecq, Ernaux, Khadra, Modiano, Weitzmann) » dans Marie Thérèse Jacquet (dir.), *Papier-villes*, Bari, Graphis, 2008, p. 35-64.

JAFFRIN, Ivan, « D'un scandale l'autre : l'affaire Renaud Camus et la faillite de la critique intellectuelle », *Contextes*, n. 10, 2012, <http://contextes.revues.org/4975>.

LANDOWNE, Morton, « Marc Weitzmann awarded Chaim Bermant prize for journalism », *Tablet Magazine*, 23 février 2015.

LECARME, Jacques, « L'autofiction comme arme de guerre. *Chaos* (Grasset, 1997) de Marc Weitzmann, *Laissé pour conte* (Grasset, 1999) de Serge Doubrovsky », *La Faute à Rousseau*, n. 20, 1999, p. 53-54.

SOLECKA, Teresa, « De l'autofiction ? », *Synergies Pologne*, n. 4, 2007, p. 107-113.

TERMITE, Marinella, « Racines troublées dans l'extrême contemporain », dans Fridrun Rinner (dir.), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 53-62.

TORRIN, Pascal, « De la Crypte aux Fantômes – La transmission historique de l'inconscient », dans Paul Geyer et Monika Schmitz-Emans (dir.), *Proteus im spiegel*, Würzburg, Königshausen and Neumann, 2003, p. 555-569.

VIART, Dominique, « Dis-moi *qui* te hante : paradoxes du biographique », dans Dominique Viart (dir.), *Paradoxes du biographique*, *Revue des sciences humaines*, n. 263, automne 2001, p. 7-33.

VIART, Dominique, « Fictions en procès », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 289-303.

VIART, Dominique, « Incohérences narratives du fait divers », dans Matteo Majorano (dir.), *L'Incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*, Macerata, Quodlibet Studio, 2016, p. 99-113.

VILLENEUVE, Jeanne, « Jacques Derogy, enquêtes closes. Le journaliste d'investigation meurt à 72 ans », *Libération*, 1 novembre 1997, http://www.liberation.fr/medias/1997/11/01/jacques-derogy-enquetes-closes-le-journaliste-d-investigation-meurt-a-72-ans_221251.

WIEDNER, Saskia S., « La nouvelle génération d'écrivains juifs – l'image d'Israël dans les romans de Marc Weitzmann », dans Till R. Kuhnle, Carmen Oszi et Saskia S. Wiedner dir., *Orient lointain – proche Orient. La présence d'Israël dans la littérature francophone*, Tübingen, Narr, 2011, p. 113-125.

Bibliographie critique générale

Littérature et judéité

« Qu'est-ce que la littérature juive ? » Dossier dans *Les Nouveaux Cahiers*, 1965, n. 2, p. 21-39.

« Spécial littérature juive », *Tribune Juive Hebdo*, n. 300, 29 mars-4 avril 1974, p. 12-25.

« Dossier : écriture juive ? », *Traces*, n. 3, 1982.

« Les juifs et la littérature », *Le Magazine littéraire*, n. 474, avril 2008.

ASTRO, Alan (dir.), *Discourses of Jewish Identity in Twentieth-Century France*, *Yale French Studies*, n. 85, 1994.

AUBERY, Pierre, *Milieus juifs de la France contemporaine à travers leurs écrivains*, Paris, Plon, 1962.

CAMERINI, Laurent, *La Judéité dans l'œuvre de Marguerite Duras. Un imaginaire entre éthique et poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

CHARBIT, Denis (dir.), *Les Intellectuels français et Israël*, Paris, Les Éditions de l'éclat, 2009.

COHEN, Albert, « Le Juif et les romanciers français », *La Revue de Genève*, n. 33, mars 1923, p. 340-351.

COHEN, Albert, « Déclaration », *Revue juive*, n. 1, 1925, p. 5-13.

DECOUT, Maxime, *Albert Cohen : les fictions de la judéité*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

DECOUT, Maxime, « Les écrivains d'origine juive : des poétiques nomades pour une origine réappropriée », dans Corinne Alexandre-Garnier et Isabelle Keller-Privat (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 287-299.

DECOUT, Maxime, *Écrire la judéité. Enquête sur un malaise dans la littérature française*, Seyssel, Champ Vallon, 2015.

DECOUT, Maxime et WOLF, Nelly (dir.), *Dossier : écrivains juifs de langue française*, dans *Tsafon*, Revue d'études juives du Nord, n. 70, automne 2015 – hiver 2016.

DUGAS, Guy, *La littérature judéo-maghrébine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1991.

ELBAZ, André, « Les romanciers juifs français aujourd'hui », *Liberté*, vol. 12, n. 4, 1970, p. 92-105.

ENDERLEIN, Isabelle, *Visages de l'homme – Territoires de la judéité*, Frankfurt, Peter Lang, 2012.

- ERTEL, Rachel, *Le Roman juif américain. Une écriture minoritaire*, Paris, Payot, 1980.
- FHIMA, Catherine, « Au cœur de la “renaissance juive” des années 1920 : littérature et judéité », *Archives Juives*, vol. 39, 2006/1, p. 29-45.
- FEIGELSON, Ralph, *Écrivains juifs de langue française*, Paris, Grassin, 1960.
- FOURNIER, Éric, *La “Belle Juive”. D’Ivanhoé à la Shoah*, Seyssel, Champ Vallon, 2012.
- GORRIS CAMOS, Rosanna, « La passion pour Guy Le Fèvre de La Boderie et la flamme sombre du “Zohar” », *Studi Francesi*, n. 181, janvier-avril 2017, n. spécial Mireille Calle-Gruber, Stefano Genetti et Chantal Lapeyre, *Pascal Quignard : Les « Petits traités » au fil de la relecture*.
- JABÈS, Edmond, *Du désert au livre. Entretiens avec Marcel Cohen*, Paris, Belfond, 1991.
- JAMA, Sophie, *L’Histoire juive de Montaigne*, Paris, Flammarion, 2001.
- LEHRMANN, Cuno Charles, *L’élément juif dans la littérature française*, Tome I : *Des origines à la Révolution* ; Tome II, *De la Révolution à nos jours*, Paris, Albin Michel, « Présences du Judaïsme », 1960 et 1961.
- LÉVY, Clara, *Écritures de l’identité : les écrivains juifs après la Shoah*, Paris, PUF, 1998.
- LÉVY, Clara, et SCHECKER, Cherry, « The controversial question of “French Jewish literature” », *Nationalities Papers*, vol. 40, n. 3, 2012, p. 395-409.
- LEVY, Nurit, *L’Intellectuel juif entre histoire et fiction. S. Doubrovsky, Ph. Roth, A.B. Yehoshua*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- LEYMARIE, Michel, « Les frères Tharaud. De l’ambiguïté du “filon juif” dans la littérature des années vingt », *Archives Juives*, vol. 39, 2006/1, p. 89-109.
- LISKA, Vivian et NOLDEN, Thomas (dir.), *Contemporary Jewish writing in Europe. A guide*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2008.
- MAGNÉ, Bernard, « Les sutures dans *W ou le souvenir d’enfance* », *Cahiers Georges Perec*, n. 2, 1998, p. 39-55.
- MALINOVICH, Nadia, « Littérature populaire et romans juifs dans la France des années 1920 », *Archives Juives*, vol. 39, 2006/1, p. 46- 62.
- MALINOVICH, Nadia, *Heureux comme un Juif en France. Intégration, Identité, Culture 1900-1932*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- MEYER-PLANTUREUX, Chantal, *Les Enfants de Shylock ou l’antisémitisme sur scène*, Bruxelles, Complexe, 2005.
- MOSEL, Jacques, « Les aveux spontanés de Nathalie Sarraute », *L’Arche*, décembre 1959, p. 43-45.

- NOLDEN, Thomas, *In Lieu of Memory. Contemporary Jewish Writing in France*, Syracuse University Press, 2006.
- OBERGÖKER, Timo, *Écritures du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Bern, Peter Lang, 2004.
- PIPERNO, Alessandro, *Proust antiebreo*, Roma, Franco Angeli, 2000.
- PIPERNO, Alessandro, *Contro la memoria*, Roma, Fandango libri, 2012.
- QUAGLIA, Elena, « Différents avatars de la neige, d'Irène Némirovsky à Patrick Modiano : étrangeté, vide et créativité », dans 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, <http://www.cinquecentofrancese.it/index.php/feuillages/264-feuillages-n-2-rien-que-du-blanc-a-songer-les-ecritures-de-la-neige>.
- RACZYMOW, Henri Raczymow, *Le Cygne de Proust*, Paris Gallimard, « L'un et l'autre », 1989.
- RACZYMOW, Henri Raczymow, *Littérature et judéité, Pardès*, n. 21, 1995.
- RACZYMOW, Henri, *Mélancolie d'Emmanuel Berl*, Paris, Gallimard, 2015.
- REVAH, Louis-Albert, *Berl, un Juif de France*, Paris, Grasset, 2003.
- ROBIN, Régine, « Entre l'enfermement communautaire et le désastre individualiste : une voix pour l'écriture juive », dans *Montréal : l'invention juive*, Actes du colloque tenu le 2 mars 1990 à l'Université de Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 1991, p. 5-24.
- ROBIN, Régine, *Le deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.
- ROBIN, Régine (dir.), *L'ethnicité fictive : judéité et littérature, Études littéraires*, vol. 29, n. 3-4, hiver 1997.
- ROSENZWEIG, Luc (dir.), *Catalogue pour des Juifs de maintenant, Recherches*, n. 38, 1979.
- SAMUELS, Maurice, « Metaphors of modernity : prostitutes, bankers, and other Jews in Balzac's *Splendeurs et misères des courtisanes* », *The Romanic Review*, vol. 97, n. 2, 2006, p. 169-184.
- SAMUELS, Maurice, *Inventing the Israelite. Jewish Fiction in Nineteenth Century France*, Stanford University Press, 2009.
- SAMUELS, Maurice, *Les grands auteurs de la littérature juive au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2015.
- SAMUELS, Maurice, *L'invention de la littérature juive en France*, Paris, Hermann, 2017.

SCHULTE NORDHOLT, Annelies, *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam-New York, Rodopi, « Faux titre », 2008.

SCHULTE-NORDHOLT, Annelies, « Heinz d'Henri Raczymow. Une écriture du silence », *Cédille*, 2015, n. 5, p. 215-231.

STORA-SANDOR, Judith, *L'humour juif dans la littérature. De Job à Woody Allen*, Paris, PUF, 1984.

TARTAKOWSKY, Ewa MACZKA, « La "belle Juive", avatars d'une figure de l'autre en littérature française », *Scripta Judaica Cracoviensa*, vol. 8, 2010, p. 77-92.

TARTAKOWSKY, Ewa MACZKA, « La "belle Juive" dans *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac. Ambivalences d'une représentation », *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, n. 6, 2011, p. 107-120.

TARTAKOWSKY, Ewa, *Les Juifs et le Maghreb. Fonctions sociales d'une littérature d'exil*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, « Migrations », 2016.

THAU, Norman David, *Romans de l'impossible identité. Être juif en Europe occidentale (1918-1940)*, Berne, Peter Lang, 2001.

WARDI, Charlotte, *Le Juif dans le roman français*, Paris, A.G. Nizet, 1973.

WOLF, Nelly, *Proses du monde. Les enjeux sociaux des styles littéraires*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

ZARD, Philippe, *La Fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, Paris, PUF, 1999.

ZENOU, Gilles, *Regards sur la condition juive*, Paris, PUF, 2003.

Littérature et génocide

L'extrême dans la littérature contemporaine. Le corpus de la Shoah en question, n. spécial de *Tangence*, n. 83, hiver 2007.

BARENGHI, Mario, *Perché crediamo a Primo Levi ? Why do we believe Primo Levi ?*, Torino, Einaudi, 2013.

BORWICZ, Michel, *Le Cas de Marek Halter*, Paris, IMPO, 1984.

COQUIO, Catherine, *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015.

COQUIO, Catherine, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015.

DAMBRE, Marc (dir.), *Mémoires occupées. Fictions françaises et seconde guerre mondiale*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013.

DAYAN ROSENMAN, Anny, *Les alphabets de la Shoah : survivre, témoigner, écrire*, Paris, CNRS Éditions, 2013.

DAYAN ROSENMAN, Anny, LOUWAGIE, Fransiska (dir.), *Un ciel de sang et de cendres. Piotr Rawicz et la solitude du témoin*, Kimé, « Entre Histoire et Mémoire », 2013.

DUFIET, Jean-Paul, *Le Premier théâtre de la Shoah*, Trento, Forum, 2012.

GORRIS, Rosanna, « Da Sepharad a Zarphath: i fantasmi dell'esilio da Primo Levi a Agota Kristof », dans Rosanna Gorris et Paolo Momigliano Levi (dir.), *Primo Levi testimone e scrittore di Storia*, Actes du Colloque organisé à Saint-Vincent, 15-16 octobre 1997, par Fondazione Sapego et Istituto Storico della Resistenza, Firenze, La Giuntina, 1999, p. 79-88.

HIRSCH, Marianne, *Family frames. Photography, narrative and postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

HIRSCH, Marianne, *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.

JABLONKA, Ivan (dir.), *L'Enfant-Shoah*, Paris, PUF, 2014.

JABLONKA, Ivan, « L'historien comme écrivain et comme témoin », propos recueillis par Alexandre Prstojevic et Luba Jurgenson, 16 mai 2014, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intJablonka.html>.

JURGENSON, Luba, PRSTOJEVIC, Alexandre, *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Pétra, 2012.

KALISKY, Aurélia, « Quand tremblent les pactes. Poétique(s) de l'enfance traquée », Adolphe Nysenholc (dir.), *L'enfant terrible de la littérature. Autobiographies d'enfants cachés*, Didier Devillez Éditeur, Institut d'Études du Judaïsme, Bruxelles, 2011, p. 233-309.

LANTELME, Michel, *Figures de la repentance. Littérature et devoir de mémoire*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

LANZMANN, : Claude, « "Jan Karski" de Yannick Haenel : un faux roman », *Marianne*, 23 janvier 2010.

LOTHE, Jakob, SULEIMAN, Susan R. et PHELAN, James (dir.), *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, Columbus, The Ohio State University Press, 2012.

MESNARD, Philippe, *Consciences de la Shoah. Critique des discours et des représentations*, Paris, Kimé, 2000.

PANNÉ, Jean-Louis « Jan Karski, wikipedia et les négationnistes », *Revue Arkheia*, <http://www.arkheia-revue.org/Wikipedia-les-negationnistes-et.html>.

PEREC, Georges, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *Partisans* n. 8, Janvier-février 1963, dans Id., *L. G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, p. 87-114.

QUAGLIA, Elena, « L'écriture génocidaire entre *Jim le téméraire* et *Falsch*. Un infléchissement du paradoxe à la prétérition », *Francofonia* n. 71, automne 2016, numéro spécial, Aurélia Kalisky et Agnese Silvestri (dir.), *Kalisky l'intempestif ? Relectures contemporaines d'une œuvre du XXe siècle*, sous la direction, p. 31-47.

RACZYMOW, Henri, « La mémoire trouée », *Pardès*, n. 3, 1986, p. 177-182.

ROBIN, Régine, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.

RUZNIEWSKI-DAHAN, Myriam, *Romanciers de la Shoah. Si l'écho de leur voix faiblit...*, Paris, L'Harmattan, 1999.

RUZNIEWSKI-DAHAN, Myriam et BENSOUSSAN, Georges (dir.), *La Shoah dans la littérature française*, *Revue d'Histoire de la Shoah*, n. 176, septembre-décembre 2002.

SAVEAU, Patrick, *Serge Doubrovsky ou l'écriture d'une survie*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2011.

SCHULTE-NORDHOLT, Annelies (dir.), *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui. Enfants de survivants et survivants-enfants*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2008.

SEMPRÚN, Jorge, WIESEL, Élie, *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuits, 1995.

SMOLAR, Piotr, « Marek Halter, le bonimenteur. Enquête sur l'homme qui se veut prophète », *XXI*, n. 4, automne 2008, p. 142-153.

SULEIMAN, Susan R., « The 1.5 generation : thinking about child survivors and the Holocaust », *American Imago*, vol. 59, n. 3, automne 2002, p. 277-295.

SULEIMAN, Susan R., *Crises of memory and the Second World War*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2006.

TOLEDO, Camille de, *Le Hêtre et le bouleau*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2009.

VIART, Dominique, « Des mondes de chiens : littérature et cynisme totalitaire », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol.16, n. 5, décembre 2012, p. 673-684.

WARDI, Charlotte, *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, PUF, 1986.

WIEVIORKA, Annette, « Faux témoignage », *L'Histoire*, n. 349, janvier 2010, p. 30-31.

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

Critique littéraire sur d'autres sujets

ASHOLT, Wolfgang, BÄHLER, Ursula (dir.), *Le Savoir historique de la littérature contemporaine*, *La Revue des Sciences Humaines*, n. 321, janvier-mars 2016.

- BELLOS, David, *Georges Perec, une vie dans les mots*, Seuil, 1994.
- BURGELIN, Claude, *Les Mal Nommés : Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris, Les Éditions du Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2012.
- DAMBRE, Marc (dir.), *Les Hussards : une génération littéraire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Quaderni di Montaigne*, Garzanti, Milano, 1986.
- DECOUT, Maxime, « Marguerite Duras : du non-dit au nom-dit », *Roman 20/50*, n. 57, juin 2014, p. 143-158.
- DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines. Pierre Bergougnoux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.
- DIVER, Ruth, *Enfants russes, écrivains français. Nathalie Sarraute, Romain Gary*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- DOUBROVSKY, Serge, *La Place de la madeleine. Écriture et phantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974.
- GEFEN, Alexandre, *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Paris, Les impressions nouvelles, 2015.
- GODARD, Henri, *Céline Scandale*, Paris, Gallimard, 1995.
- GORRIS CAMOS, Rosanna, « Venus d'ailleurs : Agota Kristof et les autres », dans Matteo Majorano (dir.), *Le goût du roman*, Bari, Graphis, 2002, p. 198-228.
- MACÉ, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2016.
- MARTIN, Jean-Pierre, *Contre Céline ou d'une gêne persistante à l'égard de la fascination exercée par Louis Destouches sur papier bible*, Paris, Corti, 1997.
- PAGÈS, Yves, *Les Fictions du politique chez L.-F. Céline*, Paris, Seuil, 1994.
- PETREMENT, Simone, *La Vie de Simone Weil*, Paris, Fayard, 1973.
- PRAZAN, Michaël, *L'Écriture génocidaire. L'antisémitisme en style et en discours*, Paris, Calmann-Lévy, 2005.
- ROBIN, Régine, *Le Roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule, 1989.
- SILVESTRI, Agnese, *René Kalisky, une poétique de la répétition*, Bruxelles, Peter Lang, 2006.
- SILVESTRI, Agnese, *Il Caso Dreyfus e la nascita dell'intellettuale moderno*, Milano, Franco Angeli, 2012.

VIART, Dominique, « Topiques de la déshérence. Formes d'une "éthique de la restitution" dans la littérature contemporaine », dans A. Russo et S. Harel [dir.], *Lieux propices. L'énonciation des lieux. Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2005, p. 209-224.

VIART, Dominique, VERCIER, Bruno (dir.), *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008.

VIART, Dominique, *Nouvelles écritures littéraires de l'histoire*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009.

VIART, Dominique, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, vol. 45, n. 3, 2009, p. 95-112.

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

ZAGDANSKI, Stéphane, *Céline seul*, Paris, Gallimard, « L'infini », 1993.

Autobiographie et autofiction

BAUDELLE, Yves, « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, n. 1, 2003.

BAUDELLE, Yves (dir.), *Onomastique romanesque, Narratologie*, n. 9, Paris, L'Harmattan, 2008.

BAUDELLE, Yves, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (dir.), *Nom propre et écritures de soi*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011.

BOURDIEU, Pierre, *L'illusion biographique*, dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 69-72.

BURGELIN, Claude, GRELL, Isabelle, ROCHE, Roger-Yves, *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy 2008, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010.

CHIANTARETTO, Jean-François (dir.), *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Paris, In press, 1997.

CHIANTARETTO, Jean-François (dir.), *Écriture de soi et trauma*, Paris, Anthropos, 1998.

CHIANTARETTO, Jean-François (dir.), *Écritures de soi, Écritures des limites*, Paris, Hermann, 2014.

COLONNA, Vincent, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en Littérature*, 2 Tomes, Thèse pour le Doctorat de l'E.H.E.S.S., sous la direction de Gérard Genette, 1989.

DARRIEUSSECQ, Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n. 107, septembre 1996, p. 369-380.

DERRIDA, Jacques, *Otobiographies*, Paris, Galilée, 2005.

- DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, XX, n. 3, automne 1980, p. 87-97.
- DOUBROVSKY, Serge, LECARME, Jacques, LEJEUNE, Philippe (dir.), *Autofictions & Cie, Cahiers du RITM*, n. 6, 1993.
- FEDERMAN, Raymond, *Surfiction*, Marseille, Le Mot et le reste, 2006.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- GASPARINI, Philippe, *Autofiction, Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.
- GRISI, Cesare, *Il romanzo autobiografico. Un genere letterario tra opera e autore*, Roma, Carocci, 2011.
- LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.
- LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre ; l'autobiographie : de la littérature aux médias*, Paris, Le Seuil, 1980.
- LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Le Seuil, 1986.
- MICHINEAU, Stéphanie, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, Publibook, coll. « EPU », série « Lettres & Langues - Lettres modernes », 2008
- MIETHING, Christoph (dir.), *Zeitgenössische Jüdische Autobiographie*, Max Niemeyer Verlag, « Romania Judaica », Tübingen, 2003.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie et DEGOTT, Bertrand (dir.), *Écritures de soi : secrets et réticences*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- 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 (Spring 2005), p. 83-97.
- MOLKOU, Elizabeth, *Identités juives et autofiction. De la Shoah à la post-modernité*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 2010.
- RICCEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, 2005.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines, origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

VIART, Dominique (dir.), *Paradoxes du biographique*, *Revue des sciences humaines*, n. 263, automne 2001.

VILAIN, Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.

Théorie littéraire sur d'autres sujets

AMOSSY, Ruth, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Éditions Nathan, 1997.

AMOSSY, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.

AMOSSY, Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

MEIZOZ, Jérôme, « Postures d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>.

ORACE, Stéphanie, « Éléments pour une autostéréotypie. Le cas du texte répétitif », *Poétique*, n. 125, 2001, p. 17-32.

RIFFATTERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971.

SULEIMAN, Susan R., *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

Histoire

AZOUVI, François, *Le Mythe du grand silence. Auschwitz, les Français, la mémoire*, Paris, Fayard, 2012.

BAYARD, Florent, *Comment l'idée vint à Monsieur Rassinier. Naissance du révisionnisme*, Paris, Fayard, 1996.

BECKER, Jean-Jacques Becker, WIEVIORKA, Annette (dir.), *Les Juifs de France. De la Révolution française à nos jours*, Paris, Liana Levi, 1998.

- BENBASSA, Esther, *La souffrance comme identité*, Paris, Fayard, 2007.
- BIRNBAUM, Pierre, *Destins juifs. De la Révolution française à Carpentras*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.
- CORBIN, Alain, *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu (1798-1876)*, Paris, Flammarion, 1998.
- GERMINARIO, Francesco, *Argomenti per lo sterminio. L'antisemitismo e i suoi stereotipi nella cultura europea (1850-1920)*, Torino Einaudi, 2011.
- GUEDJ, Jérémy, « Les Juifs français face aux Juifs étrangers dans la France de l'entre-deux-guerres », *Cahiers de la Méditerranée*, n. 78, 2009, p. 43-73.
- HIRSCH, Yael, *Rester juif. Les convertis face à l'Universel*, Paris, Perrin, 2014.
- HYMAN, Paula, *De Dreyfus à Vichy : l'évolution de la communauté juive de France, 1906-1939*, Paris, Fayard, 1985.
- JABLONKA, Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2014.
- KLARSFELD, Serge, *Mémorial de la déportation des Juifs de France*, Paris, Association pour le jugement des criminels nazis qui ont opéré en France, 1978.
- MARRUS, Michaël R., *Les Juifs de France à l'époque de l'Affaire Dreyfus. L'assimilation à l'épreuve*, Paris, Calmann-Lévy, 1972.
- MATARD-BONUCCI, Marie-Anne (dir.), *Antisémythes. L'image des Juifs entre culture et politique (1848-1939)*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005.
- NORA, Pierre, « Mémoire et identité juives dans la France contemporaine », *Le Débat*, n. 131, 2004/4, p. 20-34.
- POLIAKOV, Léon, *Histoire de l'antisémitisme, tome IV : L'Europe suicidaire (1870-1933)*, Paris, Calmann-Lévy, 1977.
- RABINOVITCH « RABI », Wladimir, *Anatomie du judaïsme français*, Paris, Minuit, 1962.
- ROUSSO, Henry, *Le syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990.
- SCHOR, Ralph, *L'Antisémitisme en France dans l'entre-deux guerres. Prélude à Vichy*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2005.
- SOREL, Patricia, *Plon. Le sens de l'Histoire (1833-1962)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, *Le Juifs, la mémoire et le présent*, Paris, Seuil, 1995.
- WIEVIORKA, Annette, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Plon, 1992.

WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

WINOCK, Michel, « Émancipation et exclusion. La France et la question juive », dans *L'Antisémitisme. Du judaïsme antique, au conflit israélo-arabe, L'Histoire*, numéro spécial, n. 269, octobre 2002.

Sociologie

ANGENOT, Marc, *Ce que l'on dit des Juifs en 1889. Antisémitisme et discours social*, Cahier de recherche du CIEE/ICES Research Report n. 6, Publié et distribué par le Centre interuniversitaire d'Études européennes/Interuniversity Centre for European Studies, Montréal, octobre 1984.

ARON, Raymond, *De Gaulle, Israël et les Juifs*, Paris, Plon, 1968.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

GOFFMAN, Erving, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975.

GREEN, Nancy, *Les travailleurs immigrés juifs à la Belle Époque. Le « Pletzl » de Paris*, Michel Courtois-Fourcy (trad.), Paris, Fayard, 1985.

LAPIERRE, Nicole, *Changer de nom*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006 [Stock, 1995].

SCHNAPPER, Dominique, « L'identité juive est-elle ineffable ? », *Les Nouveaux Cahiers*, n. 62, automne 1980, p. 1-5.

SCHNAPPER, Dominique, BORDES-BENAYOUN, Chantal, RAPHAËL, Freddy, *La condition juive en France. La tentation de l'entre-soi*, Paris, PUF, « Le Lien social », 2009.

WEBER, Max, « L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales », dans Max Weber (dir.), *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 1965 [1904].

Anthropologie

CHAUVIER, Éric, *Anthropologie*, Paris, Allia, 2006.

Religion et tradition culturelle

NEHER, André, *L'exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Seuil, 1970.

OUAKNIN, Marc-Alain, ROTNEMER, Dory, *La Bible de l'humour juif*, Paris, J'ai lu, 1999.

OVADIA, Moni, *L'ebreo che ride. L'umorismo ebraico in otto lezioni e duecento storielle*, Torino, Einaudi, 1998.

SIBONY, Daniel, *Les Trois monothéismes*, Paris, Seuil, « Points », 1997 [1992].

WIESEL, Élie, « "J'étudie le Talmud tous les jours" », *Le Point*, hors-série, n. 16, janvier-février 2009, p. 12-13.

Psychanalyse

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967 [1899].

FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, « Idées », 1971 [1905, trad. 1930].

FREUD, Sigmund, *Le Roman familial des névrosés et autres textes*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2014 [1908].

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétant familial*, Paris, Payot, 2012 [1919].

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1966.

MASSON, Céline, WOLKOWICZ, Michel Gad (dir.), *La Force du nom. Leur nom, ils l'ont changé*, Paris, Desclée de Brouwer, 2010.

POMMIER, Gérard, *Le Nom propre. Fonctions logiques et inconscientes*, Paris, PUF, 2013.

RECALCATI, Massimo, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli, 2013.

Shoah et traumatisme

EPSTEIN, Helen, *Le Traumatisme en héritage*, Paris, La Cause des livres, 2005.

FRESCO, Nadine, « La diaspora des cendres », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n. 24, Automne 1981, p. 205-220.

VEGH, Claudine, *Je ne lui ai pas dit au revoir. Des enfants de déportés parlent*, Paris, Gallimard, 1979.

Haine de soi

BENBASSA, Esther, ATTIAS, Jean-Christophe (dir.), *La Haine de soi : difficiles identités*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2000.

BERNERI, Carlo, *Le Juif antisémite*, Paris, Édition Vita, 1935.

CHENAVIER, Robert, « Simone Weil, “la haine juive de soi” ? », *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, vol. 23, n. 1 (Winter 1997), p. 73-103.

GILMAN, Sander L., *Jewish self-hatred. Anti-semitism and the hidden language of the jews*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1986.

LAURU, Didier, *De la haine de soi à la haine de l'autre*, Paris, Albin Michel, 2015.

LESSING, Theodor, *La Haine de soi ou le refus d'être juif*, Paris, Pocket, 2011 [1930].

REITTER, Paul, *On the origins of Jewish self-hatred*, Princeton, Princeton University Press, 2012.

SHARAN, Shlomo, « La Haine de soi juive et la quête de la normalité », *Controverses*, n. 4, 2007, p 58-77.

Philosophie et histoire des idées

ADORNO, Theodor W., *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986 [1955].

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995.

AGAMBEN, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati e Boringhieri, 1998.

ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1991 [1963].

ARENDT, Hannah, *Écrits juifs*, Sylvie Courtine-Denamy trad., Paris, Fayard, 2011.

ARENDT, Hannah, SCHOLEM, Gershom, *Correspondance*, Marie Luise Knot et David Heredia (éds.), Olivier Mannoni et Françoise Mancip-Renaudie trad., Paris, Seuil, 2012.

BADIOU, Alain, *Circonstances, 3. Portées du mot « juif »*, Paris, Léo Scheer, 2005.

BLANCHOT, Maurice, « Être juif », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 180-191.

BLANCHOT, Maurice, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

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

BLANCHOT, Maurice, *L'après-coup*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

COHEN, Joseph, ZAGURY-ORLY, Raphaël (dir.), *Judéités. Questions pour Jacques Derrida*, Paris Galilée, 2003.

CHOURAQUI, Bernard, *La Judéité sauvage. Une anthologie*, Paris, Éditions de la Différence, 2002.

DELEUZE, Gilles Deleuze et GUATTARI, Felix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1996.

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

DERRIDA, Jacques, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, 1993.

DERRIDA, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

- DERRIDA, Jacques, « Demeure. Fiction et témoignage », dans Michel Lisse (dir.), *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, Paris, Éditions Galilée, 1996, p. 13-73.
- DERRIDA, Jacques, *Circonfession*, dans Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Derrida*, Paris, Seuil, 2008.
- FINKIELKRAUT, Alain, *Le Juif imaginaire*, Paris, Seuil « Points », 1983 [1980].
- FINKIELKRAUT, Alain, *L'Imparfait du présent*, Paris, Gallimard, 2002.
- FINKIELKRAUT, Alain, *Au nom de l'Autre. Réflexions sur l'antisémitisme qui vient*, Paris, Gallimard, 2003.
- LEVINAS, Emmanuel, *Difficile liberté. Écrits sur le judaïsme*, Paris, Le Livre de poche, « Biblio-essais », 1984.
- LINDENBERG, Daniel, *Destins marranes : l'identité juive en question*, Paris, Hachette, 2004.
- MARTY, Éric, *Bref séjour à Jérusalem*, Paris, Gallimard, « L'infini », 2003
- MARTY, Éric, *Une querelle avec Alain Badiou, philosophe*, Paris, Gallimard, « L'infini », 2007.
- MEMMI, Albert, *Portrait d'un Juif*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003 [1962].
- MEMMI, Albert, *La Libération du Juif*, Paris, Payot, 1972.
- MILNER, Jean-Claude, *Les penchants criminels de l'Europe démocratique*, Lagrasse, Verdier, 2003.
- MILNER, Jean-Claude, *Le Juif de savoir*, Paris, Grasset, « Figures », 2006.
- MORIN, Edgar, *Le monde moderne et la question juive*, Paris, Seuil, 2006.
- NEHER, André, *L'identité juive*, Paris, Payot, 2007.
- OLENDER, Maurice, « La race comme mythe. Entretien », *Dossier : La terreur au XX^e siècle*, *Le Débat*, vol. 162, n. 5, 2010, p. 162-175.
- ORY, Pascal, SIRINELLI, Jean-François, *Les Intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Armand Colin, 1986.
- SAND, Shlomo, *Comment j'ai cessé d'être juif*, Paris, Flammarion, 2013.
- SARTRE, Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paris, « Folio essais », 1985 [1946].
- SIBONY, Daniel, *Le « Racisme », une haine identitaire*, Paris, Seuil, « Points », 2001 [1997].
- SIBONY, Daniel, *De l'identité à l'existence, l'apport du peuple juif*, Paris, Odile Jacob, 2012.

TAGUIEFF, Pierre André, *La Nouvelle judéophobie*, Paris, Fayard, « Mille et Une nuits », 2002.

TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

TRIGANO, Shmuel, *Le récit de la disparue. Essai sur l'identité juive*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2001 [1977].

ZARD, Philippe, « Un étrange apôtre. Réflexions sur la question Badiou », *Plurielles*, n. 13, 2007, p. 89-96.

Dictionnaires consultés

BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 2000.

LESELBAUM, Jean, SPIRE, Antoine (dir.), *Dictionnaire du judaïsme français depuis 1944*, Paris, Armand Colin, 2013.

WIGODER, Geoffrey (dir.) et GOLDEBERG, Sylvie Anne (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Les Éditions du Cerf / Éditions Robert Laffont, 1996.

Sites internet consultés

Site de l'écrivain Marc Weitzmann : <http://www.marcweitzmann.fr>.

Site de l'écrivain Renaud Camus : <https://www.renaud-camus.net/>.

Conférences vidéo autour de la culture juive : <http://www.akadem.org/>.

Trésor de Langue Française informatisé <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.