

**Zeitschrift:** Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

**Herausgeber:** Association suisse de littérature générale et comparée

**Band:** - (1998)

**Heft:** 27: Memoria

**Artikel:** La mémoire, l'écriture et l'impossible à dire : Robert Antelme, Patrick Modiano, Georges Perec

**Autor:** Bem, Jeanne

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1006456>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 18.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Jeanne Bem

## La mémoire, l'écriture et l'impossible à dire: Robert Antelme, Patrick Modiano, Georges Perec

Et la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour.  
Patrick Modiano, *Dora Bruder*

Puisqu'il s'agit de mémoire et puisque nous sommes à la fin de ce siècle, j'ai choisi de confronter la littérature à la mémoire de ce qui fut "l'événement majeur de notre temps"<sup>1</sup>: le système totalitaire nazi et sa pointe extrême, l'extermination programmée et industrielle des juifs.

J'ai besoin d'un témoin de l'événement. C'est Robert Antelme, qui pose, dans une lettre de 1945 et dans son livre publié en 1947, le problème de la transmission de la mémoire. Il fait personnellement le choix d'une écriture "blanche". Nés juste avant ou juste après la guerre, Perec et Modiano ont comme problème l'effacement d'une mémoire qui en même temps les hante. Selon des modalités différentes, leur écriture est un compromis entre la trace et la lacune. L'originalité de chacun s'aiguise dans la comparaison<sup>2</sup>. On retrouve chez l'un et l'autre une similitude de destin, un rapport existentiel à l'écriture, parfois des thèmes voisins, mais aussi des cheminements différents, des obsessions propres – et chez Perec une violence comprimée qui n'est qu'à lui.

Ils sont tous les deux nés à Paris, à une demi-génération de distance, Perec en 1936 de parents juifs venus de Pologne, et Modiano

1 Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire – Sur une lettre de Robert Antelme*, Paris, Maurice Nadeau, 1987, p. 36.

2 La comparaison a été esquissée par Claude Burgelin, "Modiano, Perec et les fantômes", in *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre – Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Paris, Circé, 1996, pp. 178-180.

en 1945 d'un père juif levantin et d'une mère belge<sup>3</sup>. Leur expérience de la Shoah n'est pas directe. Perec cependant est un "enfant rescapé"<sup>4</sup>, il aurait pu être déporté et mourir, s'il n'avait pas eu la chance d'être évacué de Paris en 1942 dans un convoi de la Croix-Rouge et de passer la fin de l'Occupation dans l'Isère. Sa mère, restée à Paris, fut prise dans une rafle en janvier 1943: la seule chose que l'on sache d'elle est la date de son départ de Drancy pour les camps – le 11 février 1943. Elle s'appelait Cyrla Szulewicz. Le père de Perec, engagé volontaire, était "mort pour la France" en 1940, le jour de l'Armistice. Modiano diffère de Perec en ce qu'il est né juste *après*. Il n'a pas perdu ses parents. Mais il est obsédé par le destin de son père, ce juif de Salonique arrivé en France avant la guerre et condamné dès cette époque à une vie d'apatride et de marginal, puis sous l'Occupation acculé à la clandestinité et ne devant sa survie qu'à de louches trafics. Né *après*, Modiano se sent d'avant. Il est de ces enfants qui se dédoublent et dont une des deux vies semble se confondre avec celle de la génération de leurs parents. Il a dans son dernier livre cette phrase étonnante: "Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance"<sup>5</sup>.

Modiano, on le voit, a littéralement le culte de la mémoire, il est doté d'une sorte d'hypertrophie de la mémoire. Les années 1940, ce n'est pas un temps, c'est un espace, une géographie littéraire. Voyez les titres: *La Place de l'Étoile*, *Les Boulevards de ceinture*, *Rue des Boutiques Obscures*, ou ce titre presque autoparodique: *Memory Lane*. Il a dit: "L'Occupation, c'est un peu comme mon terroir. C'est comme quand Mauriac parle de la Gironde!"<sup>6</sup> L'Occupation comme revanche de l'apatride, du nomade: sa Gironde! (son giron?). Que la Shoah soit au cœur de ses romans, c'est ce que révèle le titre à double entente du premier qu'il a publié: la place de l'étoile, elle est sur les vêtements des concitoyens juifs, là où l'étoile jaune doit être cousue. Ce premier roman a paru en avril 1968, juste à la veille de mai. Il

3 Les informations sur Modiano proviennent de Colin W. Nettelbeck et Penelope A. Hueston, *Patrick Modiano – Pièces d'identité*, Paris, Lettres Modernes, 1986.

4 Claude Burgelin, *Les Parties de dominos*, p. 52.

5 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997, p. 100.

6 Cité in *Patrick Modiano – Pièces d'identité*, p. 126.

semblait alors que vingt ans après la guerre, l'Occupation, la Résistance, la collaboration, l'épuration étaient une page définitivement tournée. La jeunesse de mai vivait ses problèmes au présent. En fait, l'histoire des années quarante, matrice de celle des années soixante, était simplement refoulée. Modiano était un précurseur. On parla avec condescendance de mode "rétro" pour émousser le regard historique. En réalité, Modiano ne regardait pas en arrière, mais au contraire en avant. "Ce n'est pas ce que j'écris qui est rétro. Non, ce qui est rétro, c'est le fait d'écrire en 1975", déclarait-il alors à *France-Soir*<sup>7</sup>. C'était à la fois poser la question philosophique – "peut-on écrire après Auschwitz?" – et réaffirmer que oui, il faut écrire. S'il n'y a qu'une seule chose sur laquelle il faut écrire, c'est celle-là.

Récemment, au moment du cinquantenaire de la fin de la guerre, Jorge Semprun et Elie Wiesel ont eu peur de l'oubli et ont lancé un appel sur ARTE: "Se taire est impossible."<sup>8</sup> Autant qu'eux (les survivants), des écrivains plus jeunes témoignent, dans leur oeuvre, que "l'événement" est inoubliable. La faille qui zèbre notre siècle en son milieu et qui interroge insupportablement le concept d'"espèce humaine" nous traverse désormais. Pour reprendre une formulation de Dionys Mascolo à propos de Robert Antelme: "Il nous avait par son retour déportés avec lui, et de là, nous nous sommes trouvés judaïsés à jamais."<sup>9</sup> Modiano et Perec expérimentent des écritures qui "déportent" le lecteur.

"Se taire est impossible" mais: "on ne peut pas dire." La phrase de Semprun sur ARTE, c'est: "On ne peut pas dire, mais on n'aura jamais tout dit."<sup>10</sup> L'impossibilité de dire, de "tout" dire aussi, est constitutive de ce témoignage-là. Pourtant, quand Robert Antelme était un déporté tout juste émergé des camps, en mai-juin 1945, il a fait l'expérience de "tout dire". C'est cette expérience bouleversante qu'il raconte dans une lettre qu'il écrit le 21 juin 1945 à son ami

7 *Ibid.*, p. 125, note 1.

8 Entretien dont le texte a été édité: Jorge Semprun, Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuits, 1995.

9 Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire*, p. 22.

10 Semprun, *Se taire est impossible*, p. 18.

Dionys Mascolo<sup>11</sup>. Il faut resituer rapidement ce document. Antelme vient d'être extirpé de la quarantaine de Dachau par Mascolo et un autre ami, qui l'ont enlevé de ce mouroir et ramené à Paris. Mais c'est à Buchenwald qu'il avait été déporté, avant de se retrouver, à la fin, à Dachau. Depuis que ses amis l'ont sauvé, Robert Antelme n'arrête pas de leur parler de ce qu'il a vécu. Toute son existence se résume dans cette "parole infinie". Il s'agit de *parole*, et non d'écriture, et cette parole est rendue possible par l'écoute exceptionnelle des amis qui l'entourent. Il peut "tout" dire parce qu'il est encore là-bas, à Buchenwald, ou en tout cas à la marge, il est le passeur entre deux mondes, il n'a pas encore regagné notre monde, cette "voie désaffectée que j'ai quittée il y a un an"<sup>12</sup>. Il espère ne le regagner jamais. Ce qui l'a transformé, ce n'est pas seulement l'expérience des camps, mais que cette parole soit possible. Je le cite: "D'avoir pu libérer des mots qui étaient à peine formés et en tout cas n'avaient pas de vieillesse, n'avaient pas d'âge, mais se modelaient seulement sur mon souffle, cela vois-tu, ce bonheur m'a définitivement blessé [...]"<sup>13</sup>

Cette lettre elle-même a été sauvée de l'oubli. Dionys Mascolo l'a retrouvée par hasard dans ses papiers, il en avait oublié l'existence. Il l'a publiée en 1987, accompagnée d'un long commentaire. – Cette lettre qui parle de la parole, est-elle elle-même une écriture? A peine, comme le remarque Mascolo. Elle est en continuité avec la "parole infinie", elle est comme un peu de "parole inscrite"<sup>14</sup>, *une trace de toute cette parole perdue*. En même temps, j'y observe des caractéristiques de l'écriture: le différé de la communication (le destinataire est absent, d'où la lettre), la distance de l'énonciateur par rapport à lui-même (la lettre est fortement auto-réflexive), et un certain travail de mise en forme de la pensée. Ce qui est paradoxalement émouvant, c'est qu'il n'y a pas, dans cette lettre, le plus petit référent à la réalité totalitaire par laquelle Robert Antelme vient de passer. Cet effacement est peut-être involontaire – le référent

11 Lettre reproduite in Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire*, pp. 13-18.

12 *Ibid.*, p. 15.

13 *Ibid.*, p. 14.

14 *Ibid.*, p. 33.

va de soi, depuis cinq semaines Antelme “ne parle que de ça”! Mais “ça”, l’horreur absolue, pèse sur le *dit* de la lettre de tout le poids de son *non-dit*. Évidemment un tel texte a pour doublet obligé les récits des camps, et en premier lieu le propre livre de Robert Antelme, qu’il rédigera peu après et publiera en 1947: *L’espèce humaine*<sup>15</sup>. A ce moment, il aura réintégré le monde inauthentique qui est le nôtre. Dans l’Avant-propos, on observe qu’il a lui-même oublié, en l’espace de deux ans, cette parole décapée à laquelle il avait eu le bonheur de se livrer. “A peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquions”<sup>16</sup>, dit-il maintenant, en 1947. Maintenant, il semble dire qu’il se résigne à *écrire*, avec ce que cela suppose de mise en ordre, de “choix”. Il va falloir – il le prévoyait dans la lettre – se mettre à la norme, se “rognier”<sup>17</sup>, comme il écrivait alors. Loin de moi l’idée de disqualifier les récits des camps. Il fallait qu’ils soient écrits. Il s’en écrit encore<sup>18</sup>. Mais si j’insiste sur Robert Antelme, c’est parce que je trouve son cas exemplaire. Il m’apparaît comme l’auteur de trois “textes” conjoints et indissociables: cette parole perdue, cette lettre qui en transmet la vibration inouïe, et cette écriture “blanche” qui atteste d’une réalité sans nom, en termes aussi objectifs que possible. C’est ensemble que ces trois textes nous communiquent, comme une blessure, la connaissance impossible, le partage impossible d’une expérience hors limites.

Tout écrivain concerné va donc devoir inventer son écriture. Si cette écriture n’est pas toujours “blanche”, elle est en tout cas une écriture menacée par le blanc: par l’oubli qui guette (il va jusqu’à la négation!), par l’évitement de l’émotion (dangereuse, parce qu’elle banalise l’insupportable), par la déchirure de la Shoah – une déchirure irréparable dans l’État de droit lentement édifié par les sociétés européennes depuis l’Humanisme.

Patrick Modiano invente une écriture pour transmettre les souvenirs qu’il n’a pas. C’est vers quinze ans, vers 1960, qu’il a découvert

15 Robert Antelme, *L’Espèce humaine* (1947), Paris, Gallimard, coll. “Tel”, 1997.

16 *Ibid.*, p. 9.

17 Mascolo, *Autour d’un effort de mémoire*, p. 14.

18 Elie Wiesel confie sur ARTE: “Je reçois des manuscrits. Par dizaines [...]”. Voir Semprun, *Se taire est impossible*, p. 36.



dans la bibliothèque de son père des ouvrages antisémites publiés sous l'Occupation. Son premier livre est une réponse, un pamphlet, une revanche. Il est écrit "à la manière de", il pastiche tout ce qui s'est fait de mieux dans la littérature française. Au milieu de ce tourbillon intertextuel, la question est posée: "être ou ne pas être juif?"<sup>19</sup> Et une autre question: "à la manière de qui écrire?", ou bien: "qui suis-je, moi qui écris?"

Ce n'est qu'à partir du deuxième roman que Modiano s'assume, qu'il trouve son territoire. Chacun de ses romans, on le sait, est une disparition, une obsession, une errance et une enquête. Une double errance: celle du ou de la disparu(e) et celle de l'enquêteur. Il y a aussi une double chronologie, stratifiée, enchevêtrée. Un récit à méandres, plein de trous. Celui ou celle qui a disparu n'est bien sûr jamais retrouvé. Il y a seulement, au bout, deux ou trois choses qu'on sait de lui, d'elle. Une curieuse chimie, dont la critique n'a pas encore bien élucidé la formule, fait que le roman nous captive, alors que le monde qu'il décrit est comme embrumé, ouaté, inconsistant, et presque impalpable. La vertu apaisante de la nostalgie y est pour quelque chose, et ce culte obsessionnel de la mémoire, qui est à sa façon un culte des morts. Modiano a une passion pour les gens qui ne sont plus et dont on ne sait presque rien, et il construit des fictions qui sont autant de stèles modestes dressées pour les victimes inconnues d'une catastrophe historique identifiée parfois, mais pas toujours. Car il y a des romans de Modiano qui ne se passent pas sous l'Occupation. Et pourtant, la catastrophe est toujours implicite, une angoisse sans raison, ravivée par des traces, ou des reduplications.

On pourrait prendre *Villa Triste*<sup>20</sup> comme exemple, une histoire qui se passe à Annecy vers 1960. Je prendrai un exemple plus récent, *Du plus loin de l'oubli*, un roman publié en 1996. Raconté à partir de la date de son écriture (disons 1995), le roman se passe à Paris, puis à Londres, puis de nouveau à Paris, sur deux strates historiques: vers 1965 et vers 1980. Donc, rien à voir avec les années quarante. Cependant le Narrateur, un tout jeune homme au début,

19 Colin Nettelbeck et Penelope Hueston, *Patrick Modiano, op. cit.*, p. 26.

20 Patrick Modiano, *Villa Triste* (1975), Paris, Gallimard, "Folio", 1994.

est né comme le romancier en 1945<sup>21</sup>. Et il suffit d'un jour d'été à Londres, vingt ans après la guerre, pour qu'une angoisse le prenne, et nous avec lui. Il ne sait pas trop ce qu'il fait dans ce quartier sinistré un peu à la périphérie, où l'a mené un certain Peter Rachmann qui spéculé dans l'immobilier. (Modiano sait-il que "Rache" veut dire "vengeance"? ou a-t-il seulement voulu tronquer le nom de Rachmaninov?) Le jeune Narrateur est désœuvré, désargenté, un peu à la dérive. C'est alors que la voiture s'arrête "dans une petite rue aux maisons en ruine, comme si elles venaient de subir un bombardement"<sup>22</sup>. Soudain, c'est comme si nous faisons un voyage dans le temps. En cinq ou six pages on trouve, discrètes, dispersées, toutes les modalités d'inscription de l'histoire glauque qui ne nous quitte pas. Certaines maisons abandonnées sont intactes, "mais les pièces ne conservaient aucune trace d'une présence humaine, comme si ces maisons étaient un décor dressé pour un film et que l'on eût oublié de le démonter"<sup>23</sup>. Bien des choses sont connotées dans cette phrase – l'effacement systématique des traces opéré par les Nazis; l'effort de reconstitution souvent tenté depuis, fût-ce par la fiction cinématographique; l'anéantissement des juifs (ce vide qui en est la métaphore); l'interrogation sur l'homme, sur l'humain. On peut penser aussi à un langage figural comme on le trouve dans les rêves, et alors ces maisons sans aucune trace de présence humaine figurent cette anesthésie des émotions qui est un des effets cliniques des traumatismes extrêmes<sup>24</sup>, mais qui est aussi nécessaire à la conservation du souvenir d'un événement sans commune mesure avec la sphère humaine normale.

On objectera: Modiano a voulu mettre tout cela dans l'image de quelques vieilles maisons vides évoquées dans un Londres d'il y a trente ans, quelque part du côté de la gare de Paddington? C'est que

21 Patrick Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1996, p. 136.

22 *Ibid.*, pp. 122-123.

23 *Ibid.*, p. 125.

24 Cette anesthésie des émotions apparaît dans le roman, elle imprègne toutes les relations entre les personnages; elle surgit sous la forme d'un énigmatique symptôme quand sont décrites les habitudes sexuelles de Rachman (*ibid.*, p. 119).



de ténus indices guident le lecteur. Le passé de Rachmann, un passé qui nous ramène en Pologne et dans les camps. Une énigmatique liste des anciens habitants de ces maisons, comme par hasard disparus pendant le Blitz<sup>25</sup>. Mais surtout un leitmotiv du roman qui est “l’odeur”. Dans un premier temps, il s’agit d’une récurrente odeur d’éther associée à la jeune femme que le Narrateur a connue à Paris. Cet éther, elle l’inhale comme une drogue et elle en fait partager la fallacieuse “fraîcheur” au jeune homme: “Nous étions serrés l’un contre l’autre et nous tombions dans le vide.”<sup>26</sup> L’éther connote l’oubli et indexe simultanément la remémoration: il déclenche en nous d’inquiétantes associations entre inhaler, suffoquer et mourir. – Dans l’épisode de Londres, il s’agit d’une autre odeur. Elle imprègne d’abord la chambre de l’hôtel borgne où le jeune couple a échoué:

Chaque nuit, nous avions envie de partir, à cause de l’odeur qui flottait dans la chambre, une odeur douceâtre dont j’ignorais si c’était celle des égouts, d’une cuisine ou de la moquette pourrie. Le matin, nous faisions une longue promenade dans Hyde Park pour nous débarrasser de cette odeur qui imprégnait nos vêtements. Elle disparaissait, mais elle revenait dans la journée, et je demandais à Jacqueline:

– Tu sens l’odeur?

J’étais découragé à la pensée qu’elle nous poursuivrait toute notre vie<sup>27</sup>.

On ne s’étonnera pas que le Narrateur retrouve cette même odeur dans les maisons abandonnées.

L’odeur déclenche le souvenir. Une odeur de roman – des mots qui flottent autour de cette chose évanescence entre toutes qu’est une odeur – déclenche un souvenir littéraire, en tout cas un souvenir de mots. “L’étrange odeur”, a écrit, paraît-il, Léon Blum dans ses Mémoires<sup>28</sup>. Jorge Semprun de son côté, dans *L’Écriture ou la vie*:

25 *Ibid.*, p. 124.

26 *Ibid.*, p. 29.

27 *Ibid.*, p. 92.

28 Léon Blum était un des “Prominenten” logés hors du camp de Buchenwald, mais à proximité immédiate. Voir Jorge Semprun, *L’Écriture ou la vie* (1994), Paris, Gallimard, “Folio”, 1996, p. 16.

L'étrange odeur surgirait aussitôt, dans la réalité de la mémoire. J'y renaîtrais, j'y mourrais d'y revivre. Je m'ouvrirais, perméable, à l'odeur de vase de cet estuaire de mort, entêtante<sup>29</sup>.

C'est la même encore dans le roman de Semprun *La Montagne Blanche*: "fade, écoeurante... L'odeur de chair brûlée [...]. Pas seulement la fumée: l'odeur aussi de cette fumée..."<sup>30</sup>. Voilà, c'est elle, c'est l'odeur que nous ne pouvons pas nous représenter mais qui continue à poursuivre quelques survivants (ainsi que Modiano le suggérerait dans son style feutré, son approche indirecte), c'est l'odeur des fours crématoires. D'être sans référent assignable dans le roman, de flotter ainsi dans la perception subliminale du lecteur en lui rappelant vaguement je ne sais quoi de pénible, cette odeur endeuille le texte et peut-être réussit à "déporter" le lecteur. Cependant, sans les témoins, que saurions-nous de la fumée?

Derrière la fumée, il y a les gens. "S'en aller par la cheminée, partir en fumée", étaient des locutions habituelles dans les camps<sup>31</sup>. Il est une forme de mort assez rare à laquelle faisaient face parfois les veuves de soldats ou de marins, et dont les Nazis ont fait une règle en ce qui concerne les juifs: c'est la *disparition*. Non seulement il n'y a pas de corps, pas de sépulture, pas de tombe, mais souvent il n'y a même pas de lieu ni de date. Et si le mort n'a pas de famille, pas de descendants, il n'y a même plus cette tombe symbolique qu'est le souvenir de quelques uns. Il n'y a pas de nom. Ou bien il y a un nom, retrouvé dans quelque archive, sur une liste de raflés, une convocation au commissariat, un registre de prison – mais il n'y a que ce nom. Autant dire, rien. Dès le début, dans ses fictions, Patrick Modiano a systématiquement utilisé le canevas narratif de l'enquête. Le Narrateur de *Rue des Boutiques Obscures*, détective de profession, est un amnésique qui enquête sur lui-même!<sup>32</sup> La dette du fils vis-à-vis du père – de celui qui a donné le nom de métèque,

29 *Ibid.*, p. 18.

30 Jorge Semprun, *La Montagne blanche* (1986), Paris, Gallimard, "Folio", 1990, p. 123.

31 Semprun, *L'Écriture ou la vie*, p. 24.

32 Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures* (1978), Paris, Gallimard, "Folio", 1991.

l'identité problématique – est une dette jamais soldée, qui génère sans fin des fictions dans lesquelles un enquêteur à l'identité fragile enquête sur un disparu à l'identité improbable. Ce système a fonctionné jusqu'au jour où Patrick Modiano a “rencontré” Dora Bruder. Car Dora Bruder n'est pas imaginaire, et le livre éponyme<sup>33</sup> n'est pas une fiction.

Avec son nom, son vrai nom, qui nous interpelle fraternellement par-delà la mort, une jeune fille juive de seize ans, qui vivait à Paris et qui partit de Drancy pour Auschwitz le 18 septembre 1942 avec un convoi de mille personnes, cette jeune fille a pu sortir de l'anonymat et “exister”, grâce au “vrai” travail d'enquêteur auquel s'est livré le romancier. Prémonitoires, les romans de Modiano? Préparatoires. Ils apparaissent rétrospectivement comme la simulation d'un devoir de mémoire qui portait inconsciemment Patrick Modiano vers cet entrefilet inséré dans *Paris-Soir* à la date du 31 décembre 1941: “On recherche une jeune fille...”<sup>34</sup>. La vie a rejoint la fiction et l'a justifiée. Tant de fois déjà le Narrateur de Modiano avait mené des enquêtes impossibles, entravées, décevantes. Recueilli quelques bribes, une lettre, une photo. Reconstitué quelques pauvres histoires, largement hypothétiques. Et captivé le lecteur. Cette technique parfaitement au point, Modiano l'a mise au service de Dora. Si l'on peut hasarder le mot, il a écrit un “roman-réalité”. Il n'a pas fait “vivre” Dora, cela aurait été la trahir. Il s'en est scrupuleusement tenu aux faits avérés. Ne disposant que d'un très petit nombre de documents très secs, il les a scrutés pour en tirer tout ce qu'on pouvait en tirer. Il a complété ces informations par des éléments objectifs – la date d'un couvre-feu, d'une rafle, la série (documentée et datée) des mesures discriminatoires contre les juifs, ou encore le temps qu'il faisait, le paysage d'une rue, d'un quartier. Il a laissé à Dora “son secret”<sup>35</sup>. On ne saura jamais vraiment qui elle était, ce qu'elle pensait, pourquoi elle faisait des fugues – suicidaires dans ces circonstances –, avec qui, où elle passait le temps de ces fugues, ni bien sûr la fin de son

33 “J'ai mis quatre ans avant de découvrir la date exacte de sa naissance: le 25 février 1926.” Modiano, *Dora Bruder*, p. 16.

34 *Ibid.*, p. 9.

35 *Ibid.*, p. 147.

histoire. Mais la *disparition* de Dora est conjurée. Le romancier a “sauvé” Dora Bruder, au risque de perdre ce qui le fait, lui, exister: un certain type d'écriture, qui atteint ici sa limite.

Parler de Georges Perec est un sujet immense. En même temps, son territoire imaginaire est déjà bien balisé. Je signale deux livres qui se recoupent avec ce que je pourrais dire, celui de Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique* (1991)<sup>36</sup>, et celui de Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre – Perec avec Freud – Perec contre Freud* (1996)<sup>37</sup>. Sur les rapports de Perec à ses origines et à la Shoah, il est difficile de dire du nouveau. Mais j'ai lu Modiano en pensant à Perec, qui était ma référence implicite. Je voudrais donc essayer en retour l'effet de Modiano sur Perec.

A l'opposé de Modiano, on trouverait chez Perec une forme d'atrophie de la mémoire, du moins de la mémoire de l'événement traumatique – car pour le reste, pour l'inessentiel, Perec peut écrire par exemple 480 entrées dans son recueil *Je me souviens* (1978). On connaît l'incipit de son récit autobiographique, au ch. 2 de *W ou le souvenir d'enfance* (1975): “Je n'ai pas de souvenirs d'enfance.”<sup>38</sup> Cette négation catégorique est une dénégation, c'est-à-dire une négation de mauvaise foi. Elle sera démentie par le difficile effort de mémoire dont témoigne la suite du livre. Qu'on y songe: Cyrla Szulewicz et son petit Georges pourraient être les personnages d'un roman de Modiano. Mais Perec n'a pas écrit de roman sur sa mère, ni d'enquête pieuse. Et les quelques souvenirs d'enfance qu'il exhume dans *W*, il les soumet aussitôt à une critique destructrice, les laissant pour ce qu'ils sont, des souvenirs-écrans, des fantasmes. Ce que Perec sait (il n'y a pas plus lucide que lui, surtout après deux psychanalyses), c'est que son amnésie est de nature historique, que sa vie a été frappée – vers l'âge de cinq à six ans – par “[la] grande hache” de l'histoire<sup>39</sup>. Il a vraiment vu sa mère disparaître sur le quai

36 Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique – Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991.

37 A part *Les Parties de dominos*, Claude Burgelin a publié *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1988.

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

39 *Ibid.*, p. 13.

de la Gare de Lyon, alors qu'il était dans le train en partance pour Villard-de-Lans. Après cette dernière image, sa mère se volatilise. Coupé de tous ses repères, il se retrouve dans des pensions d'enfants en zone Sud: ce n'est pas le moment d'insister sur ses origines. Même son nom le camoufle, il a l'air breton! Personne, même dans le proche entourage, ne prend à cœur de maintenir le lien symbolique avec les parents: ils sont barrés. Plus tard, dans *W*, Perec racontera qu'enfant, il se considérait comme "inengendré", "fils de personne"<sup>40</sup>. Je le cite: "Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré: sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire [...]?"<sup>41</sup> S'il est vrai qu'une vocation se décide à l'adolescence, on peut penser que c'est quand il a compris que son histoire intime était liée à l'histoire, et qu'il a pris la mesure de la Shoah, qu'il a décidé d'écrire pour continuer à se protéger. Ce qui implique que pour lui, il faut écrire *pour ne pas dire*. Placé sous cet éclairage tragique, Georges Perec semble loin de l'aimable amuseur, de l'infatigable inventeur, du pilier de l'Ouvroir de Littérature Potentielle que l'on connaît bien, toujours prêt à expérimenter un nouveau lipogramme, un autre palindrome, la toute dernière grille combinatoire pour la production automatique des textes littéraires, ou pseudo-littéraires. Connaissez-vous la machine à fabriquer des aphorismes? On prend un certain nombre de modules syntaxiques de base, et on y fait entrer des paires d'antonymes – par exemple les mots "oubli" et "mémoire": Perec est ravi de fabriquer instantanément sur ce thème onze aphorismes. Citons-en deux:

La mémoire est une maladie dont l'oubli est le remède.

La mémoire délivre de l'oubli, mais qui nous délivrera de la mémoire?<sup>42</sup>

Pour vous parler d'une séance de psychanalyse, Perec dira les horaires, le canapé, le plafond, l'ennui, l'argent que cela coûte. Pour cerner ce que c'est que la lecture, il dira les postures – lire assis, debout, à plat

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>42</sup> Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 174.



ventre, à genoux. Une page de Perec (roman ou essai – les deux tendent à se confondre) est toujours surprenante, parfois drôle, souvent ennuyeuse, en tout cas étrange. Le référent est contourné. Quand il n'est pas spectaculairement détruit, comme le raconte l'histoire de l'aquarelliste Bartlebooth dans *La Vie mode d'emploi* (1978)<sup>43</sup>, sorte d'apologue vertigineux qui met en abîme l'entreprise littéraire de Perec lui-même. Dans un premier temps, le lecteur s'amuse. Ce retrait du référent, cette mise entre parenthèses du sens attendu ont quelque chose de libérateur, suscitent comme une légère ivresse. Elle ne dure pas. On a parlé de la froideur de son "monde blanc", "asémique"<sup>44</sup>. Il est comme pris dans une chape de verre. Lui-même a multiplié les images de carapace, de forteresse. Il faut une écriture très rigide pour comprimer l'émotion, contenir la violence du choc originel, le cri silencieux de la mère. Les contraintes associées aux jeux du groupe Oulipo sont autant de défis à relever, producteurs d'écriture. Il faut écrire, mais surtout pas sur elle, sur eux. Retournons la formule – puisqu'aussi bien le renversement est un des procédés favoris de Perec: il n'y a pas de livre de Perec, aussi éloigné soit-il, apparemment, du cœur irradiant de "l'événement", qui n'en parle, que ce soit par métaphore, par encryptage secret, par déplacement.

Le plus fou de ses livres peut-être, *La Disparition* (1969)<sup>45</sup>, est un pseudo-récit écrit dans le seul but de faire disparaître de la langue française la lettre e. E: eux, les parents. Ou encore la voyelle "muette", la féminine – une inscription en creux et complètement cryptée de la mère. Dans l'ordre de ses préférences, Perec met les lettres de l'alphabet avant les choses, et les choses avant les hommes. Sa protection nécessite la présence de l'inerte. Comme le note Claude Burgelin: "Des choses vivantes un peu mortes ne demandent rien."<sup>46</sup>

43 Cette histoire abstraite, gratuite, circulaire et concentrée sur un processus d'anéantissement, est racontée in *La Vie mode d'emploi* (1978), Paris, Le Livre de Poche, pp. 157-158. Il est à noter que dans le bref curriculum de Bartlebooth, découpé en tranches (1925-1935, 1935-1955, 1955-1975), les années 1940 sont soigneusement occultées.

44 Claude Burgelin, "Perec et la cruauté", *Cahiers Georges Perec*, n° 1, juillet 1984, p. 47.

45 Georges Perec, *La Disparition* (1969), Paris, Gallimard, "L'Imaginaire", 1991.

46 Burgelin, *Les Parties de dominos*, p. 137.



Et voilà comment le court roman dit “sociologique” qui a fait connaître Perec en 1965, *Les Choses*<sup>47</sup> nous parle encore, par déplacement, de son angoisse. *Espèces d’espaces* (1974)<sup>48</sup>, sorte de flânerie sur le concept d’espace, contient des phrases qui ne sont rien moins qu’anodines. Je cite: “Il y a peu d’événements qui ne laissent au moins une trace écrite.”<sup>49</sup> Et encore: “L’espace semble être, ou plus apprivoisé, ou plus inoffensif, que le temps: on rencontre partout des gens qui ont des montres, et très rarement des gens qui ont des boussoles.”<sup>50</sup> Perec ne saurait mieux dire qu’il a lui-même un problème avec le temps. A cause du renversement du devoir de mémoire en devoir d’oubli, le temps chez lui est frappé d’interdit, et l’espace est l’axe privilégié. Modiano, lui, “habite” l’espace qui correspond au temps des années quarante. Perec a eu un projet fou, intitulé *Lieux*, que Philippe Lejeune a longuement étudié<sup>51</sup>. Ce n’est donc pas un livre, rien qu’un projet, à moitié exécuté, à moitié laissé en plan parce que contraint à un protocole de fabrication insupportablement rigide, et dont on ne sait pas trop quel “livre” il aurait pu donner. Quelque chose comme le *Bouvard et Pécuchet* de Perec. Faute de pouvoir exposer ici le détail du fonctionnement de cette nouvelle “machine” (il s’agit de fabriquer des souvenirs), je dirai seulement que dans *Lieux*, Perec voulait se servir de certains espaces (des lieux précis sélectionnés dans Paris) pour capturer le temps: pas juste pour le capter, mais pour le modifier, le déconstruire, le désignifier.

Perec déteste le récit, et l’on voit bien pourquoi. Le récit a à voir avec le temps, il se déploie sur son axe. Même bousculée, une chronologie se réfère à une idéale séquence d’événements dont l’enchaînement est maîtrisé par la mémoire. L’écriture romanesque de type réaliste est une “écriture de liaison”<sup>52</sup>. Elle signifierait que le scripteur, comme Perec aime s’appeler<sup>53</sup>, a apprivoisé son histoire,

47 Georges Perec, *Les Choses*, Paris, Julliard, 1965.

48 Georges Perec, *Espèces d’espaces*, Paris, Galilée, 1974.

49 *Ibid.*, p. 18.

50 *Ibid.*, p. 126.

51 *La Mémoire et l’oblique*, pp. 141-209.

52 Régine Robin, citée in Claude Burgelin, *Les Parties de dominos*, p. 185.

53 Dans *La Disparition*: “scriptor” ou “scrivain”.

qu'il l'a intégrée dans le siècle, qu'il a cicatrisé sa blessure. Réfractaire au temps, Perec en fait sentir l'effet dans l'espace du texte, en expérimentant toutes les formes de l'écriture fragmentaire. On connaît sa prédilection pour la liste, le répertoire, l'index, l'inventaire. Il est attiré par les dispositifs tabulaires. Son temps grammatical préféré est l'infinitif. Je reviens pour finir à *W ou le souvenir d'enfance*, qui est tout de même une espèce de récit et qui met en oeuvre une anamnèse volontaire. Mais on sait que l'écrivain met en place un dispositif déconcertant et frustrant pour le lecteur: il alterne les chapitres consacrés à l'essai d'autobiographie avec des chapitres découpant une fiction, et cette fiction semble être à mille lieues de l'autobiographie. L'anamnèse est fragmentée, lacunaire, ses résultats présentés comme douteux. Le feuilleton de la fiction commence comme un récit à la fois familier et étrange. Familier comme du déjà lu – on pense au roman d'espionnage, aux *Enfants du capitaine Grant*, à *Sans famille*... Étrange comme une parabole qui dérive vers le délire. Il y a une mère avec un petit garçon (mais le récit n'en parle qu'au passé, c'est une histoire rapportée). Elle s'appelle Caecilia Winckler. L'enfant, Gaspard, serait un enfant autiste. Pour essayer de le guérir, sa mère a voulu sillonner avec lui les océans sur un yacht privé. Le bateau semble avoir fait naufrage au large de la Terre de Feu. Un enquêteur, qui a usurpé par hasard l'identité de Gaspard Winckler, reçoit la mission de partir à la recherche de l'enfant disparu. Au milieu du livre, ce récit est brutalement interrompu. L'écriture de Perec est "déportée" d'un récit qui racontait symboliquement quelque chose de sa propre histoire vers une autre forme, non narrative: une description, une sorte de rapport sur l'île W. Cette île est une utopie qui croise Jules Verne avec Kafka. La société de W se voue à une idée fixe, l'athlétisme. W est l'envers tératologique de l'idéal olympique de Pierre de Coubertin. Au fil des chapitres, le rapport, d'abord presque admiratif, vire au noir. L'autobiographie et la fiction se rejoignent à la fin. Le livre se termine sur une longue citation de l'ouvrage de David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*. Cette citation est comme un miroir qui redresserait l'image ambiguë des descriptions de l'île W. L'effet produit par l'ensemble est saisissant. Ce qui compte, ce sont moins les quelques rares références précises (par exemple, celui qui visitera dans le futur les ruines de W trouvera

dans les caves “des tas de dents d’or, d’alliances, de lunettes”<sup>54</sup>) que l’extraordinaire énergie de la pulsion d’écriture. C’est de cette pulsion que procède un texte fait de trois blocs débités en morceaux (les chapitres) qui s’imbriquent et se neutralisent réciproquement. L’autobiographie neutralise la fiction, la fiction neutralise l’autobiographie. A l’intérieur de la fiction (il faut savoir que l’île W est le vrai souvenir d’enfance: adolescent, Georges Perec a fantasmé sur les athlètes), le récit neutralise la description, et inversement. On dit qu’écrire correspond à un rituel de deuil. Cela est vrai pour Patrick Modiano. Peut-être le lecteur lui est-il reconnaissant d’être invité à y prendre part. Perec est différent. Une fois, sur le tard, il a effectué son rituel de deuil. Il n’est allé ni à Auschwitz ni à Jérusalem, mais dans le port de New York, dans cette petite île qui abrita longtemps les bureaux qui filtraient l’entrée des immigrants sur le sol des États-Unis. A la mémoire des millions de juifs venus du fond de l’Europe des ghettos et des pogroms, Georges Perec a écrit un beau livre, *Récits d’Ellis Island*<sup>55</sup>. Pour la première fois il s’exprime sur ce que c’est que d’être juif pour lui<sup>56</sup>. C’est deux ans avant sa mort (prématurée, survenue en 1982). Dans ce livre Perec s’humanise, il “sauve” des gens. Avant, il n’avait su que se projeter dans le personnage de Cinoc – un des plus bizarres de *La Vie mode d’emploi*<sup>57</sup>, l’homme dont le travail consiste à “tuer des mots”, à éliminer certains mots du Larousse pour faire place à d’autres, et qui s’en émeut et veut “sauver des mots”<sup>58</sup>. Perec pratiquait cet humour noir qui est une politesse suprême chez ceux qui vivent avec la mort. Il est, parmi les écrivains français, un de ceux qui ont poussé le plus loin les possibilités insoupçonnées d’une écriture du désastre.

54 Perec, *W ou le souvenir d’enfance*, p. 218.

55 Georges Perec, *Récits d’Ellis Island* (1980), Paris, P.O.L., 1994.

56 “Ce n’est pas un signe d’appartenance [...]; ce serait plutôt un silence, une absence, une question, une mise en question, un flottement, une inquiétude [...]” *Ibid.*, p. 58.

57 Perec, *La Vie mode d’emploi*, p. 361.

58 *Ibid.*, p. 363.

## Abstract

The article deals with the problem of how literature might convey the remembrance of the Shoah. Three French writers are examined. Robert Antelme was witness to the events and published *L'Espèce humaine* in 1947. Among younger writers, there are the novelists Patrick Modiano (born 1945) and Georges Perec (1936-1982). Should one speak or write? ask the survivors. They underline the duty to speak, to give evidence, bound to the impossibility to convey the experience. The younger generation explores oblique ways in fiction. Modiano took very early to remembering the muffled past of France under the Vichy regime. The main theme in his novels is the search for traces leading to puzzling data about obscure events and unknown people. Lately, the novelist applied his technique to the story of a real person, a Jewish girl living in Paris, who was deported from the Drancy camp in 1942 (*Dora Bruder*). Oblivion would rather be Perec's motto. He may have become a writer in order to forget the trauma experienced in his early childhood, including the loss of his father and the disappearance of his mother in Auschwitz. The real fact having been forborne, Perec's fiction develops subtle ways of skipping over reality in general. Most of his playful writing refers to psychotic structures and is an attempt to keep safe from emotions. But the lost mother can be traced in *La Disparition*, beyond the facetious challenge to write a whole novel without using the letter *e*. A change occurs in Perec's writing when he starts to revisit his past in *W ou le souvenir d'enfance*, a twisted attempt at autobiography. Georges Perec goes very far in trying to adjust his writing to the blank of consciousness left by the main disaster of our time.

