



HAL
open science

Shoah et écritures de soi thaumaturges : "Comment raconter alors que, par sa dimension et son poids d'horreur, l'évènement défie le langage?" (Élie Wiesel). Georges Pérec, W ou le souvenir d'enfance, Raymond Federman, Chut, Alain Fleisher, Moi, Sàndor F.

Emmanuelle Gautier-Aubert

► **To cite this version:**

Emmanuelle Gautier-Aubert. Shoah et écritures de soi thaumaturges : "Comment raconter alors que, par sa dimension et son poids d'horreur, l'évènement défie le langage?" (Élie Wiesel). Georges Pérec, W ou le souvenir d'enfance, Raymond Federman, Chut, Alain Fleisher, Moi, Sàndor F.. Littératures. 2015. dumas-01193050

HAL Id: dumas-01193050

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01193050v1>

Submitted on 4 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Emmanuelle GAUTIER - AUBERT
Sous la direction de M. Frank Wagner

Shoah et écritures de soi thaumaturges

« *Comment raconter alors que, par sa dimension et son poids d'horreur, l'événement défie le langage ?* » Elie Wiesel

Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*
Raymond Federman, *Chut*
Alain Fleischer, *Moi, Sàndor F.*

Mémoire de Master
Université de Rennes II – Haute Bretagne
2013-2015

Remerciements

Frank Wagner pour m'avoir permis de mener à bien ce projet grâce à ses remarques toujours précises et bienveillantes.

Jean-Pierre Montier pour avoir accepté de faire partie de mon jury de soutenance.

Gurwan Pitaud, collègue agrégé, pour avoir relu mes pages avec attention et pour ses annotations riches et fournies.

A l'ensemble de mes collègues enseignants, pour leurs encouragements et à la direction du collège Thérèse Pierre de Fougères pour m'avoir libérée plusieurs demi-journées par semaine afin de me consacrer à ce mémoire.

Aux étudiants de M2 (Saskia, Gaëtan, Quentin...) qui m'ont transmis les cours auxquels je ne pouvais assister.

Florentin, mon mari, pour avoir (lui aussi) relu mes pages, pour ses encouragements perpétuels et pour son regard toujours empli d'admiration lorsque j'entreprends un nouveau projet.

Sans son soutien, ce travail n'aurait pu être possible.

*A Noé qui vient de nous rejoindre
et fait notre grand bonheur...*

Table

Introduction p. 6

PARTIE 1 : S’AFFRANCHIR DE L’AUTOBIOGRAPHIE TRADITIONNELLE..... p. 14

Chapitre 1 : Autobiographies et autobiographes : le monopole de la vérité ?..... p. 15

1. Du pacte autobiographique avant toute chose..... p. 15
 - 1.1. *Un pacte tantôt respecté chez nos trois auteurs...* p. 17
 - 1.2. *... un pacte tantôt transgressé.* p. 19
 - 1.3. *Trois positions radicalement différentes face à l’autobiographie.* p. 20
2. De la représentation à la figuration de soi..... p. 21
3. L’autobiographie classique a-t-elle la vérité pour objet ? p. 24

Chapitre 2 : Du factuel au fictionnel : une dichotomie fondée ?..... p. 28

1. Etat des lieux de la dichotomie factuel/fictionnel..... p. 28
 - 1.1. *Une dichotomie remise en question* p. 30
 - 1.2. *Georges Perec : du factuel au fictionnel, un retentissant jeu d’échos*..... p. 32
 - 1.3. *Raymond Federman, la fiction au service de la vérité...* p. 38
 - 1.4. *Alain Fleischer ou l’impossible pacte autobiographique...* p. 40
2. La fiction, un recours légitime..... p. 42
 - 2.1. *La fiction comme palliatif à l’absence de souvenirs chez nos auteurs*.....p. 44
 - 2.2. *La fiction salvatrice chez Georges Perec.* p. 45
3. La fiction, une nouvelle voie pour dire le vrai p. 47

Chapitre 3 : Du métatextuel au métalectoral : programmes de lecture et d'écriture p. 50

1. Au-delà des classifications réductrices p. 50
 - 1.1. *Se libérer des règles, créer les siennes* p. 51
 - 1.2. *L'avènement de l'autofiction* p. 53
2. Entre modernité et postmodernité, de nouvelles voies pour dire le vrai p. 55
 - 2.1. *Georges Perec : une lecture autofictionnelle ?* p. 56
 - 2.2. *Alain Fleischer au carrefour des genres* p.57
 - 2.3. *Federman et la Surfiction* p. 59
3. La lecture comme processus d'interaction créateur : le lecteur au centre des préoccupations p. 63
 - 3.1. *Du métatextuel...* p. 63
 - 3.2. *... au métalectoral* p. 66

PARTIE 2 : LITTERARITE DES ECRITURES DE SOI TESTIMONIALES ET THAUMATURGES p. 70

Chapitre 4 : De témoins à écrivains : trouver sa place. p. 71

1. Témoigner à tout prix : un impératif éthique. p. 71
 - 1.1. *De survivants à témoins.* p. 71
 - 1.2. *De témoins à écrivains.* p. 74
 - 1.3. *De la masse collective à l'individu : primat de la vie intérieure.* p. 79
2. Sur les traces du passé : la reconquête du souvenir p. 81
 - 2.1. *La figure de l'enquêteur.* p. 81
 - 2.2. *Parler de soi à travers l'autre : Fleischer et le récit transpersonnel.* ... p. 84
3. Des écritures de soi thaumaturges. p. 87
 - 3.1. *Expier une culpabilité, régler une dette.* p. 89
 - 3.2. *Dénoncer et polémique* p. 91

Chapitre 5 : Entre silence(s) et imagination : faire entendre sa voix/e p. 96

1. Trouver sa voie entre non-dits, silences et questionnements p. 96
 - 1.1. *La béance comme matrice textuelle* p. 96
 - 1.2. *Récits lacunaires et silences* p. 99
 - 1.3. *Entre mort et (re)naissance* p. 104
2. La voie de l'imagination p. 108
 - 2.1. *Le rejet du réalisme* p. 108
 - 2.2. *Pouvoir heuristique de l'imagination et imitation créatrice* p. 113

PARTIE 3 : DU TESTIMONIUM A LA POIESIS..... p. 117

Chapitre 6 : Composition sur une décomposition p. 118

1. Une écriture chaotique pour dire le chaos p. 118
 - 1.1. *A désordre mémoriel, désordre chronologique* p. 118
 - 1.2. *Une écriture et une progression narrative très maîtrisées* p. 126
2. Décomposition et déstructuration de la voix : énonciation et polyphonie... p. 131
 - 2.1. *Enchâssement des strates textuelles* p. 131
 - 2.2. *Polyphonie et voix morcelée* p. 134

Chapitre 7 : De la nécessité de créer de nouvelles poétiques p. 141

1. La technique du patchwork (narratif, énonciatif et discursif) p. 141
 - 1.1. *Federman et le patchwork discursif* p. 141
 - 1.2. *Patchwork narratif : un style itératif* p. 144
 - 1.3. *Patchwork générique : du récit référentiel métatextuel* p. 148
2. Choquer le lecteur (?) p. 150
 - 2.1. *Alain Fleischer : une écriture du paradoxe.* p. 150
 - 2.2. *Un style oxymorique.* p. 152

Conclusion p. 156

Bibliographie..... p. 167

INTRODUCTION

« Comment raconter alors que, par sa dimension et son poids d'horreur, l'événement défie le langage ?¹ ». Elie Wiesel, écrivain et philosophe issu d'une famille juive hongroise, déporté aux camps d'Auschwitz-Birkenau puis de Buchenwald - dont il reviendra vivant - souligne ici l'ensemble des questionnements qui ont présidé, nécessairement, à l'écriture de chaque témoignage de la Shoah. Ces questions, lui-même a dû se les poser au moment de l'écriture de son propre témoignage sur les camps, *La Nuit*². Elles soulèvent une des problématiques principales qui président au témoignage concentrationnaire : « comment raconter » ? Face à un monde en crise, comment traduire, en mots, l'horreur des camps ?

De nombreux survivants immédiats de la déportation ont ressenti deux besoins complémentaires et interdépendants : dire et être entendu. Toutefois, si les premiers témoignages, dans leur grande majorité, se réfugièrent dans des codes d'écriture classique - répondant ainsi à une urgence de dire, d'être entendu et d'être cru face au(x) doute(s) de certains lecteurs impréparés à la réception de ces textes parfois violents - ceux-ci, en plus de déranger, ont également assez vite rebuté certains lecteurs. Ces derniers, en effet, ont pu ressentir un sentiment de lassitude face à ces productions et à ces publications prolifiques, auquel a pu s'ajouter un certain malaise : comment ainsi tourner la page et oublier ? Comment ne pas se sentir confronté à ses propres responsabilités (s'être tu, avoir peut-être fermé les yeux...) ?

Nous le verrons au fil des développements, mais rares sont ces témoignages immédiats qui ont accédé à la postérité. En effet, ceux qui ont marqué les esprits sont imprégnés d'une littérature incontestable qui se matérialise à travers des poétiques riches, modernes voire déroutantes (on pense aux œuvres de Piotr Rawicz, Primo Levi, Robert Antelme, Paul Celan, entres autres). Cette interrogation d'Elie Wiesel a nourri les propres questionnements des trois auteurs de notre *corpus* : Georges Perec, Raymond Federman et Alain Fleischer. Ces derniers sont des victimes collatérales de la Shoah : s'ils n'ont pas vécu directement la déportation, ils en ont tout de même subi les conséquences à travers la déportation concentrationnaire et l'extermination de membres familiaux : celle d'une mère (Perec), de toute une famille (Federman) ou d'un oncle (Fleischer). Nos auteurs - face à un sujet aussi délicat que peut

¹ WIESEL Elie, préface à « Au nom d'une souffrance sans nom », in Annette INNSDORF, *L'Holocauste à l'écran, CinémaAction*, n° 32, Paris, Les éditions du Cerf, 1985.

² WIESEL Elie, *La Nuit*, Paris, éd. de Minuit, 1958, rééd. en 2007 avec une nouvelle préface de l'auteur.

l'être la Shoah - ont donc été confrontés à diverses problématiques qu'il me paraît pertinent d'explorer à mon tour. Ces problématiques sont variées : quelle « légitimité » pour ces auteurs qui entendent témoigner de ce qu'ils n'ont pas vécu directement ? En effet, de nombreux auteurs comme Primo Levi ayant, eux, vécu la déportation, se sont déjà posés la question de la légitimité de leur entreprise littéraire testimoniale. Ayant survécu, ils n'ont pas vécu le processus génocidaire jusqu'à sa tragique extrémité : leurs témoignages restent donc, dans une certaine mesure, incomplets. Quelle place alors pour nos auteurs ? Comment témoigner de ce que l'on n'a pas vécu ? C'est justement ce vide, cette béance et ces interrogations - qui demeureront toujours sans réponse - que nos auteurs vont placer au centre de leurs œuvres, les inscrivant au cœur de leurs récits d'enfance mais, également, de leurs poétiques. Si Perec et Federman peuvent se réclamer, dans une certaine mesure, du statut de témoin, puisqu'ils ont vécu sous le régime de Vichy, qu'ils ont subi les mesures répressives à l'égard de la population juive, ayant miraculeusement échappé à la déportation grâce, tous les deux, à une mère dont ils ne cessent de regretter l'absence dans leurs œuvres, la position de Fleischer peut apparaître plus ambiguë et problématique puisqu'il ne naît qu'en 1944, à Paris. Toutefois, nos trois auteurs se retrouvent en ce qu'ils ont en commun la volonté de dire, de témoigner, de dénoncer - voire de polémiquer - et le souhait d'être entendu.

En effet, face à un sujet aussi délicat que la Shoah, il faut trouver le bon équilibre pour dire tout en sachant se faire entendre. Pour cela, il s'agit de se différencier de tout ce qui a pu déjà être fait, tout en veillant à ne pas aboutir à une œuvre hermétique qui se couperait de tout un lectorat. Ainsi, mon souhait profond était justement de travailler sur des œuvres traitant de manière innovante de la Shoah et d'en analyser les mécanismes singuliers. Les travaux sur la littérature concentrationnaire sont nombreux en la matière et il n'était pas question de réaliser une collection d'informations sur le sujet, écueil facile lorsqu'on choisit une thématique aussi largement étudiée. Mon choix s'est donc porté sur trois œuvres récentes voire contemporaines, pour celles de Federman et Fleischer. Si j'ai pu constater que nombreuses sont les études sur l'œuvre de Perec, ce n'est pas le cas pour les deux autres. Ainsi, tout reste à faire. L'approche qui a été la mienne est la suivante : observer comment s'est inscrit textuellement le traumatisme vécu par nos auteurs et la béance laissée par la déportation de membres de leur famille. Pour ce faire, il m'a fallu associer analyses stylistiques, énonciatives et discursives, notant tantôt des échos, tantôt des dissemblances entre les œuvres du *corpus*. Ainsi, il s'est agi, certes, de s'appuyer sur les nombreuses études produites autour de la littérature concentrationnaire et qui fleurissent depuis les années 1980, mais également de se pencher sur les particularités littéraires de chacune de ces œuvres.

Mon *corpus* se présente sous la forme d'un triptyque : *W ou le souvenir d'enfance*¹ de Georges Perec, *Chut*² de Raymond Federman et *Moi, Sándor F.*³ de Alain Fleischer. Ces trois œuvres inscrivent au cœur de leurs poétiques le traumatisme de la Shoah et jouent de la frontière entre fictionnel et factuel ainsi que des codes de l'autobiographie classique, telle que théorisée par Philippe Lejeune⁴.

W ou le souvenir d'enfance est un récit moderne qui présente, de manière alternée, une partie autobiographique consacrée à l'enfance de Perec durant la seconde guerre mondiale, marquée par la disparition de ses parents, et une fiction que l'on peut diviser en deux parties, sans qu'il n'y ait continuité entre les deux mais, au contraire, rupture franche. La première partie concerne Gaspard Winckler - protagoniste dont l'histoire reste inachevée - qui hérite d'une fausse identité pour fuir la guerre et part en quête de son homonyme, un enfant mystérieusement disparu. La seconde se concentre sur la description de l'île de W, dystopie où règne le sport comme idéologie suprême. Ici, la fiction permet d'éclairer l'autobiographie et les deux font sens « chacune d'entre elles étant [...] la vérité de l'autre ⁵ » dans un retentissant jeu d'échos. En étant entremêlées grâce à l'alternance régulière des chapitres fictifs et autobiographiques, ces deux parties finalement n'en forment plus qu'une. Ainsi, avec Georges Perec, la tension factuel-fictionnel atteint son paroxysme tout autant qu'elle se trouve abolie dans le même temps.

Chut est une œuvre que son auteur refuse de considérer comme une autobiographie alors que tout y invite : concordance entre auteur, narrateur, personnage et similitudes biographiques entre l'auteur et celui que l'on peut nommer, avec précaution, le narrateur, étant donné que Federman se réclame explicitement de la fiction. Entrecoupant continuellement son récit d'enfance de commentaires métatextuels, Raymond Federman aborde ici, de manière *a priori* désarticulée et déstructurée, un épisode crucial de son enfance : son sauvetage *in extremis* de la déportation, au moment de la rafle du Vel d'Hiv, par sa mère, cette dernière le cachant dans un cabinet de débarras et lui intimant l'ordre de se taire : *Chut*. Seul rescapé de la déportation, il a dû vivre avec ce traumatisme, profondément enfoui, abordé dans plusieurs de ses œuvres, ce qui témoigne d'une certaine obsession,

¹ PEREC Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, éd. Denoël, coll. « Les Lettres Nouvelles », 1975 ; éd. Gallimard, coll. « L'imaginaire », n°293.

² FEDERMAN Raymond, *Chut*, Paris, éd. Léo Scheer, coll. « Laureli », 2008.

³ FLEISCHER Alain, *Moi, Sándor F.*, Paris, éd. Fayard, coll. « Alter ego », 2009.

⁴ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, éd. du seuil, coll. « Poétique », 1975.

⁵ LEJEUNE Philippe, *La Mémoire et l'Oblique – Perec autobiographe*, éd. P. O. L., Paris, 1991, p. 73.

attendue, quant à cet épisode choc (*La Fourrure de ma tante Rachel*¹, *La voix dans le débarras*²,...).

Moi Sàndor F. est une œuvre hybride, elle aussi, qui enchevêtre deux voix et deux existences : celle de Sàndor F. né en 1917 à Budapest et mort en déportation en avril 1944 et celle de Sàndor F., né à Paris en 1944, quelques mois avant que ne meure le premier. Peu de liens apparents entre ces protagonistes si ce n'est que l'un est l'oncle de l'autre et que tous les deux *auraient pu* porter le même nom. Pour autant, on assiste bien à un passage de relais entre les deux protagonistes, les deux existences se prolongeant l'une l'autre dans la logique des récits transpersonnels. L'oncle et le neveu n'ont pu se rencontrer. Pourtant, la réception inopinée par le second de la chevalière du premier va lancer le neveu sur les traces de la vie de son oncle ; de son enfance à sa mort tragique et prématurée. Au contraire de l'œuvre de Federman, *Moi Sàndor F.* est un texte que son auteur présente comme une autobiographie alors qu'aucun des codes classiques du genre n'est respecté. En effet, l'un prétend rapporter des éléments de la vie - parfois très intimes - d'un oncle qu'il n'a même jamais croisé. De plus, est noué un pacte de lecture oxymorique qui souligne cet hybride littéraire entre fiction et non fiction tout entier synthétisé dans la formule « je me souviens, j'imagine³ » qui parcourt l'ensemble de l'œuvre.

On l'aura souligné, la Shoah est un sujet qui a été - qui est toujours - largement exploité, qu'il s'agisse de concrétisations littéraires ou cinématographiques. L'objectif n'est donc pas, à travers ce travail de recherche, de compiler une somme d'informations mais bien, à travers un *corpus* cohérent, d'observer comment, au travers de poétiques modernes et postmodernes, se matérialise cette absence de repère et ce chaos dont ont souffert, pendant leur enfance, nos auteurs. Rappelons que les travaux sur l'œuvre littéraire d'Alain Fleischer sont quasi inexistantes. Quant à Raymond Federman, en partie dû au fait de son exil américain, c'est un auteur décédé en 2009 dont les œuvres demeurent encore mal connues en France - bien qu'on observe une évolution de ce point de vue - et pour lequel il n'existe, pour le moment, que peu de travaux de recherche. Ce mémoire est donc l'occasion de se pencher sur le traitement littéraire de la Shoah par des auteurs de l'extrême contemporain qui font partie de ce que l'on nommera les témoins de la troisième génération. Le texte de Perec trouve toutefois sa place dans ce *corpus* : j'ajouterai même qu'il s'agit du point de départ de ma

¹ FEDERMAN Raymond, *La Fourrure de ma tante Rachel*, Paris, Circé, 1996, rééd. Paris, Al Dante, 2003, et Léo Scheer, coll. « Laureli », 2009. (trad. Amér. Aunt Rachel's Fur, USA, Northwestern University Press, 2001).

² FEDERMAN Raymond, *La Voix dans le débarras*, *The Voice in The Closet*, USA, Coda Press, 1979, rééd. fr. Bruxelles, Impressions nouvelles, 2002.

³ FLEISCHER Alain, *Moi, Sàndor F.*, *op. cit.*, p. 36 pour la première mention.

recherche. C'est une œuvre connue de tous et pour laquelle on trouve de nombreuses analyses et études. Toutefois, il me tient à cœur de l'étudier car, parmi toutes celles rencontrées jusque lors, celle-ci m'a particulièrement marquée, avant tout par son architecture moderne.

Ce *corpus* est donc cohérent au regard de plusieurs critères :

- Il s'agit de trois pratiques littéraires d'autofiguration qui manipulent les codes traditionnels, ce qui se traduit notamment à travers un jeu sur la frontière, extrêmement poreuse voire abolie, entre fiction et non fiction ;
- Sans avoir vécu directement la déportation, ces trois auteurs ont tous ressenti les répercussions de la Shoah sur leurs vies et leurs constructions identitaires ;
- Perec, Fleischer et Federman, s'ils font œuvre de témoignage, appliquent un traitement littéraire à leurs souvenirs ainsi qu'à la Shoah ;
- Autre dimension commune : la place plus ou moins importante accordée aux commentaires métatextuels. Ces derniers sont, majoritairement pour nos auteurs, consacrés à des réflexions quant à leurs pratiques littéraires et/ou à la réception de leurs œuvres (en cela, on soulignera une attention particulière portée à la place du lecteur qui n'est plus relégué en marge du processus littéraire mais, au contraire, replacé en son centre) ;
- Il s'agit, dans ces trois cas, de poétiques intransitives et qui, donc, se détachent des témoignages les plus nombreux.

A la lecture de ces textes, l'axe d'étude principal de mon travail m'est apparu très clairement. En effet, ces œuvres marquent un tournant générationnel de la littérature concentrationnaire. Si elles s'inscrivent, bien entendu, dans une entreprise de témoignage, on assiste toutefois à un glissement dans son traitement, observé par Alexandre Prstojevic :

Ce qu'il faut reconnaître dans cette entreprise littéraire, c'est un déplacement du point de gravité de l'événement à sa gestion, de la connaissance factuelle à la prise en main conceptuelle, du « comment était-ce ? » au « que fait-on avec ? ». C'est aussi un monumental travail d'écriture qui permet de passer du *testimonium* à celui de la *poïesis*.¹

On remarque ainsi une nette évolution de ces textes qui n'accordent plus qu'une attention, disons secondaire, à la dimension factuelle. Désormais, l'attention se porte davantage sur la question du « que fait-on avec » ce sujet ? Comment en parler sans tomber

¹ PRSTOJEVIC Alexandre, *Le Témoin et la bibliothèque – Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, éd. Cécile Défaut, 2012, p. 211.

dans le *pathos* ? Toutefois, plus que « de passer » du *testimonium* à la *poïesis*, on pourrait davantage envisager une complémentarité entre ces deux aspects.

Ma démarche a donc été la suivante : une fois ces œuvres (re)lues, des similitudes apparentes m'ont permis de dresser une série de points cruciaux, énumérés ci-dessus, à aborder et, ainsi, de cibler des axes d'étude prioritaires et d'établir une problématique qui en couvrirait toute l'étendue. C'est ainsi que j'en suis arrivée, dans un premier temps, à la formulation suivante : « Shoah et écritures de soi thaumaturges », qui avait l'avantage de souligner la prédominance de l'ancrage historique et testimonial. Toutefois, il manquait un élément fondamental, le plus important peut-être même : la mise en valeur du traitement littéraire, moderne voire postmoderne, selon les œuvres étudiées, appliqué aux souvenirs. C'est ainsi que la citation d'Elie Wiesel s'est naturellement ajoutée afin de compléter ma problématique. En effet, l'axe d'étude principal de mon travail consiste à observer comment, dans la langue et au cœur des poétiques de ces trois auteurs, se traduit le traumatisme de la Shoah. L'essentiel de ma problématique est contenu dans la citation d'Elie Wiesel : comment rendre compte, littérairement, de la barbarie nazie ? Cela ne peut s'effectuer au travers d'une langue pacifiée mais, au contraire, par le prisme d'une « écriture désarticulée¹ ».

C'est à la suite de ces réflexions que j'en suis arrivée à l'élaboration d'un plan en trois parties, chacune abordant l'un des trois points de ma problématique. La première partie traitera de la dimension autobiographique de ces trois œuvres et, surtout, des variations notoires entre la définition de Lejeune et ce que l'on observe dans ces trois textes, à savoir le jeu autour de la dichotomie factuel/fictionnel qui tend à s'abolir, ces deux ensembles s'avérant, finalement, plus complémentaires qu'antinomiques. Ainsi, je partirai des présupposés de Lejeune et je verrai dans quelle mesure, dans un double mouvement, nos œuvres ressortissent du projet autobiographique *stricto sensu* tout autant qu'elles s'en éloignent. Ces dernières tentent en effet de s'affranchir de l'autobiographie traditionnelle, optant pour des pratiques autofiguratives modernes qui laissent une large place aux commentaires métatextuels et (re)placent le lecteur au centre du processus littéraire.

Dans un deuxième temps, j'aborderai la portée testimoniale - voire polémique - inscrite au cœur de ces trois œuvres. Je constaterai aussi que nos auteurs, entre les statuts de témoin et d'écrivain, font justement le choix de ne pas choisir, soulignant ainsi que ces deux postures sont bien loin d'être exclusives et, même, qu'elles se complètent en définitive. Je soulignerai qu'il s'agit d'écritures thaumaturges et que nos auteurs cherchent leurs voix/e(s)

¹ CELAN Paul, *Ausgewählte gedichte*, Francfort-sur-le-main, Suhrkamp Verlag, 1968, trad. fr. de Jean Pierre Lefebvre, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Poésies », 1998, p. 168-169.

dans les silences entourant leur enfance (la béance étant pensée comme une matrice textuelle) et les manques autour de leurs origines. J'étudierai dans quelle mesure s'inscrivent, textuellement, ces silences et ces manques et insisterai sur le recours, différent d'une œuvre à l'autre, à l'imagination pour combler et enrichir leurs souvenirs lacunaires et elliptiques. Ces textes, en effet, confèrent à cette dernière un profond pouvoir heuristique en ce qu'elle est envisagée comme pouvant combler l'absence de souvenirs ; caractéristique commune à nos trois œuvres. J'ajouterai à ce sujet que, finalement, plus que se substituant à leurs mémoires défaillantes, l'imagination imprime un renouveau dans le traitement littéraire de la Shoah et, plus généralement, dans celui de l'Histoire. Le passé est revu et (re)créé au regard du présent de l'écriture. Ainsi, « La littérature de la Shoah écrite dans les années 2000 ne raconte plus le passé. Elle l'interprète à l'aune du présent dont elle essaie de s'instituer le guide spirituel [...] »¹.

Enfin, dans un dernier temps, nous nous concentrerons sur la complémentarité qui s'opère entre *testimonium* et *poiesis*, insistant ainsi sur la littérarité de nos œuvres. En effet, *W ou le souvenir d'enfance*, *Chut* et *Moi, Sándor F.*, sont des œuvres qui font le choix de poétiques novatrices et singulières. Ainsi, on notera que ces dernières sont profondément achronologiques, alinéaires voire déconstruites et désarticulées, à l'image de l'enfance et, plus généralement, de la vie de nos auteurs. Le monde n'est plus intelligible et cohérent (si toutefois il l'a jamais été) après le choc successif des deux secondes guerres mondiales, la révélation du processus génocidaire nazi, la bombe atomique... Impossible donc d'en rendre compte grâce aux codes d'écritures réalistes « classiques ». Il n'est plus question de présenter le monde selon un point de vue qui pourrait l'expliquer : ainsi, les focalisations sont parfois brouillées, les voix s'enchevêtrent, se multiplient et se mêlent jusqu'à la (con)fusion. Toutefois, ces déconstructions, nous le verrons, ne sont qu'apparentes car jamais nos auteurs ne perdent le fil de leurs propos. Ces derniers, s'ils adoptent un style volontiers digressif, n'en oublient jamais pour autant de revenir à l'élément fondateur de leurs vies et de leurs récits : l'épisode du cabinet de débarras pour Federman, le relais entre les deux Sándor matérialisé tout entier dans la transmission d'une chevalière chez Fleischer et la prépondérance de la figure maternelle chez Perec. Ces œuvres, en fait, témoignent d'une architecture savamment pensée et orchestrée, au contraire du désordre poétique qui apparaît au premier abord et il suffit pour cela de se référer, concernant l'œuvre de Perec, aux travaux de Bernard Magné²

¹ PRSTOJEVIC Alexandre, *op. cit.*, Nantes, éd. Cécile Défaud, 2012, p. 221.

² MAGNÉ Bernard, « Les sutures dans *W ou le souvenir d'enfance* », Cahiers Georges Perec n°2, *W ou le souvenir d'enfance : une fiction*, Textuel 34/44, n°21, 1988, pp. 39-55.

sur les nombreuses sutures unissant les différentes parties de *W ou le souvenir d'enfance* et qui soulignent que, finalement, cet ensemble *a priori* disparate forme un tout profondément uni et cohérent.

Ainsi, c'est avant tout sur la littérarité de ces œuvres que je me pencherai et, finalement, sur ce que nos auteurs, au travers de leurs poétiques (post)modernes, nous disent de leurs vies et, de manière intrinsèquement liée, de la Shoah. Perec, Federman et Fleischer, je l'analyserai, créent des forme-sens novatrices qui témoignent d'un renouveau dans le traitement littéraire de l'Histoire contemporaine dont l'analyse constitue le cœur de mon travail de recherche.

PARTIE 1

S'AFFRANCHIR DE L'AUTOBIOGRAPHIE TRADITIONNELLE

« Je n'ai pas de souvenir d'enfance¹ », « Je ne connais pas [...] Je n'ai pas connu² », « Je ne sais rien [...] »³ ...Voici les premiers mots - voire les premières lignes - des trois textes de notre *corpus* qui, aussi déconcertant que cela puisse être, ont tous pour sujet le travail du souvenir, de la mémoire. Tout un paradoxe. Parce que ces auteurs sont tous les trois hantés par la déportation et l'extermination d'une mère (Georges Perec), de toute une famille (Raymond Federman), d'un oncle (Alain Fleischer) au cours du génocide de la Shoah, la réminiscence se fait douloureuse et lacunaire ; le sujet amnésique. Ce travail de la mémoire va donc rencontrer un frein : celui de la douleur de se raconter, lié aux circonstances historiques. Cette barrière est d'ailleurs entièrement exprimée dans le titre du livre de Federman : *Chut*.

Ce « chut » c'est, certes, l'ordre intimé par sa mère au moment de la rafle du Vel' d'hiv tandis qu'elle le repousse dans un cabinet de débarras et lui sauve la vie. Mais, des années plus tard, il résonne aussi comme un tabou.

Dès lors, quel statut, quelle place accorder à ces trois œuvres qui, toutes, relèvent du champ de l'écriture du « moi », de l'intime et qui placent au centre de leurs préoccupations le travail de la mémoire, du souvenir, alors qu'elles s'éloignent d'autre part de la définition stricte de l'autobiographie ?

Ce sont donc à des poétiques innovantes que ces auteurs nous confrontent, nous, lecteurs. Dans un triple mouvement, ils bousculent la langue tout autant qu'ils se bousculent et bousculent le lecteur : ils se font violence pour mettre des mots sur un épisode traumatique de leur propre vie. Libérés des codes d'écriture préétablis et donc de toute oppression, ils sont ainsi en mesure d'exprimer au mieux le fond de leur pensée. Ces œuvres ont donc pu, de prime abord, déconcerter le lecteur afin de mieux, ainsi, capter son attention et éveiller son esprit critique ; l'un des procédés observés à cette fin consistant en la création d'œuvres protéiformes transgénériques.

¹ PEREC Georges, *W*, *op. cit.*, p. 17.

² FLEISCHER Alain, *op.cit.*, p. 9.

³ FEDERMAN Raymond, *Chut*, *op. cit.*, p. 24.

CHAPITRE 1

AUTOBIOGRAPHIE ET AUTOBIOGRAPHES : LE MONOPOLE DE LA VÉRITÉ ?

1- Du pacte autobiographique avant toute chose.

Nombreux sont ceux qui se sont lancés dans des écritures de soi dans des formes variées, de Saint Augustin à Rousseau en passant par Montaigne. Observant les thèmes, les codes d'écriture et les moyens mis en place pour se raconter, Philippe Lejeune le premier proposa une définition de l'autobiographie au regard de trois critères incontournables. Ainsi, le premier, il se lança dans une entreprise de codification, de théorisation d'un genre aux contours alors indéfinis.

Dans son ouvrage théorique¹, Lejeune insiste, en préambule, sur le caractère littéraire du texte autobiographique. La tentation est grande, lorsqu'on parle d'autobiographie, de se précipiter vers une lecture et une interprétation psychologisantes de l'œuvre, au détriment de sa littérarité (« La lecture autobiographique aplatit les textes, fait l'impasse sur l'écriture² », déclare-t-il en ce sens), passant par là-même à côté de l'œuvre. Philippe Lejeune ouvre d'ailleurs *Le Pacte autobiographique* sur ce rappel indispensable, dans son avant-propos :

Ce qu'on appelle l'autobiographie est susceptible de diverses approches : étude historique, puisque l'écriture du moi qui s'est développée dans le monde occidental depuis le XVIIIème siècle est un phénomène de civilisation ; étude psychologique puisque l'acte autobiographique met en jeu de vastes problèmes, comme ceux de la mémoire, de la construction de la personnalité, de l'auto-analyse. Mais l'autobiographie se présente d'abord comme un texte littéraire (...) ³

Toutefois, cette affirmation ne fait pas l'unanimité. Pour certains, comme Gérard Genette, la portée littéraire d'un texte autobiographique ne va pas de soi. Ainsi, il parle même de littérarité conditionnelle⁴ concernant ces œuvres. Pour être plus précis, il convient de rappeler la posture de Gérard Genette qui distingue deux types de littérarités : « la littérarité constitutive » d'une part qui réunit des textes à visées esthétiques institutionnalisées et la

¹ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., 1975.

² LEJEUNE Philippe, *La Mémoire et l'Oblique*, op. cit., 1991.

³ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 7.

⁴ GENETTE Gérard, « Récit fictionnel, récit factuel », in *Fiction et diction*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points-Essais », 1995.

« littérarité conditionnelle¹ » d'autre part qui comprend des textes sans visée esthétique institutionnalisée comme l'autobiographie, le journal intime...mais qui peuvent néanmoins faire l'objet d'une attention esthétique et être alors considérés comme des textes littéraires. Ainsi, le critère de littérarité pour les autobiographies serait donc éminemment subjectif. Philippe Lejeune s'inscrit en faux face à cette posture, comme nous l'avons montré, et il le rappelle dans les premières lignes du *Pacte autobiographique*. Avant toute chose, rappelons que la littérature est bien « un objet verbal à fonction esthétique² », un « art du langage³ » et qu'il s'agisse ou non d'une autobiographie, la portée testimoniale et la dimension psychologique n'apparaissent qu'au second plan.

« Est-il possible de définir l'autobiographie⁴ ? » C'est sur cette question essentielle que débute le texte de Philippe Lejeune. Et pour cause : ce n'est pas la première fois qu'il se risque à définir ce genre littéraire. Déjà, dans *L'Autobiographie en France*⁵, il avait tenté de le faire mais sa définition « laissait en suspens un certain nombre de problèmes théoriques⁶ ». La définition qu'il donne finalement du genre est la suivante : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité [...] »⁷.

Concise, cette définition a l'avantage de synthétiser les trois éléments-clés du genre autobiographique :

- La forme du texte qui est un *récit en prose* (critère qu'il dut lui-même nuancer puisqu'il a reconnu l'existence des autobiographies en vers, comme *Chêne et chien* de Raymond Queneau⁸) ;
- Son contenu, soit la vie individuelle d'un auteur, l'histoire de sa personnalité, insistant ainsi sur la dimension rétrospective du genre ;
- La confusion des instances, à savoir une identité assumée entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal : « [...] pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et des personnages

¹ *Ibid.*, p. 14.

² JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, trad. fr. de Ruwet Nicolas, (Tomes 1 et 2), Paris, éd. de Minuit, 1963.

³ GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, *op. cit.*

⁴ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte ...*, *op.cit.*, p. 13.

⁵ LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, éd. A. Colin, coll. « U2 », 1971.

⁶ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte ...*, *op. cit.*

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ QUENEAU Raymond, *Chêne et chien*, Paris, éd. « Gallimard », 1937 ; réédition dans la collection « Gallimard Poésie », 1969.

[...]¹ ». Il insiste sur ce critère fondamental, rappelant que « ce qui définit l'autobiographie pour celui qui la lit, c'est avant tout un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre » et qu'il « est impossible que la vocation autobiographique et la passion de l'anonymat coexistent dans le même être² ».

Enfin, naissait avec Lejeune - outre les contraintes nécessaires à toute tentative définitoire - l'idée d'un *pacte autobiographique*³, d'un contrat passé entre l'auteur qui s'engage à être sincère et honnête et le lecteur qui s'engage à le croire. C'est dans ce partenariat que s'épanouit et se révèle l'autobiographie *stricto sensu*. Ce pacte était la pièce manquante d'un puzzle commencé par Lejeune dans *L'Autobiographie en France* et qui, faute de cette pièce, était resté inachevé.

1.1 Un pacte tantôt respecté chez nos trois auteurs...

Nos auteurs jouent avec les critères sélectifs et restrictifs de Lejeune : s'ils les respectent par moments, c'est pour mieux les transgresser dans d'autres. Sous certains aspects donc, nos auteurs se rapprochent des critères définitoires de l'autobiographie telle que théorisée par Lejeune, et vus ci-dessus.

Ce que l'on peut d'ores et déjà relever, c'est que ces trois œuvres satisfont au critère de l'identité entre le nom de l'auteur, celui du narrateur et celui du protagoniste : « C'est mon père, je crois, qui alla me déclarer à la mairie. Il me donna un unique prénom - *Georges* - [...]⁴ » ; « Pour l'épouse de mon père, de mon frère, pour ma mère, la traduction Alexandre n'avait pas le même charme, alors il y avait des prénoms proches : Alec, Alex, Alix, Alexis, Alban, Albin, *Alain*...⁵ » ou encore le frontal et lapidaire « Je m'appelle *Raymond Federman*⁶ ».

De même, la dimension rétrospective de ces œuvres est évidente. Elle est au cœur même de ces textes. En témoigne tout un champ lexical (abondant dans les trois textes) du souvenir ainsi même que du travail de la mémoire sur lequel d'ailleurs nous nous attarderons plus tard.

¹ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte ...*, *op.cit.*, p. 15.

² *Ibid*, p. 33.

³ *Ibid*, p. 31.

⁴ PEREC Georges, *op. cit.*, p. 35. Je souligne.

⁵ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 203. Je souligne.

⁶ FEDERMAN Raymond, *op. cit.*, p. 123. Je souligne.

De plus, on trouve dans les trois œuvres de vraies préoccupations d'autobiographes comme celle d'être sincère et honnête, en respectant ainsi un vrai pacte de lecture auteur-lecteur qui fait bien entendu écho au pacte de Lejeune. C'est en ce sens que Perec précise bien qu'il met en scène « [sa] vie réelle ¹ » et non une fabulation.

Ainsi, très explicitement, un « je » auctorial intervient chez Federman qui insiste sur ce désir d'être sincère dans sa démarche - vis-à-vis de lui-même dans un premier temps puis vis-à-vis de son lecteur -, dans sa tentative de réminiscence (« Federman, raconter son enfance demande quand même une participation honnête de mémoire² »). Dans cette affirmation lapidaire, il rappelle que c'est bien *sa* propre vie qu'il met en scène, et qu'il se veut sincère et « honnête » dans sa démarche.

Bien qu'il crie son rejet de l'autobiographie « ou pire de l'autofiction³ », il se rapproche par bien des aspects des règles théorisées par Philippe Lejeune : souci du détail, souci de véracité (« Federman, c'est pas mal ce que tu viens de raconter. Mais est-ce que c'est vraiment ce qui s'est passé ? T'inventes pas un peu ? Non, j'invente pas⁴ »), d'être honnête vis-à-vis de son lecteur (« Toutes ces histoires que tu racontes, même si tu les déformes un peu, ce sont quand même des souvenirs que tu as gardés en toi. Est-ce que tu ne te sens pas un devoir de mémoire envers ces souvenirs ? Responsable de leur véracité⁵ ?»), de la précision des faits, allant même jusqu'à se corriger en laissant volontairement apparaître cette autocorrection comme une preuve apportée au lecteur qui douterait de sa sincérité (« Avant de continuer, je dois faire une rectification. La scène que je suis en train d'écrire ne s'est pas passée le jour où la guerre a été déclarée. Elle a dû se passer le lendemain...⁶ »).

On peut donc conclure que nos trois auteurs, tour à tour, qu'ils s'en réclament ou s'en séparent, appliquent bien certains des critères définitoires propres au genre autobiographique de Lejeune. Néanmoins, cet élan reste inachevé car, tout autant que des ressemblances, de nombreuses dissemblances et transgressions s'observent.

¹ PEREC Georges, *op. cit.*, p. 17.

² FEDERMAN Raymond, *op. cit.*, p. 165.

³ *Ibid*, p. 23.

⁴ *Ibid*, p. 212.

⁵ *Ibid*, p. 165.

⁶ *Ibid*, p. 182.

1.2 ...un pacte tantôt transgressé.

Ces auteurs, cependant, ne se retrouvent pas dans le carcan autobiographique ainsi défini : leurs projets se situent au-delà des classifications, au-delà des règles et leurs enjeux bien ailleurs. L'autobiographie, telle que théorisée par Lejeune et décryptée ci-dessus, comporte intrinsèquement des freins à leur écriture protéiforme.

Les contraintes, dans un premier temps, sont formelles. Par exemple, pourquoi devoir se restreindre à la prose (bien que Lejeune, nous l'avons déjà noté, ait élargi ses considérations à ce propos) ? Pour autant, il n'en a pas modifié sa définition emblématique du genre, laissant ainsi les exemples de poésies autobiographiques au rang de simples expériences non représentatives du genre. Ainsi, Raymond Federman mélange allègrement les genres et les styles, passant sur un mode digressif de la prose à la poésie, sans justification aucune et sans que l'une ne prévale sur l'autre.

En ce sens, il n'hésite pas à parsemer çà et là quelques poèmes au fil de son œuvre sans que cela soit motivé ou expliqué mais, au contraire, avec désinvolture presque : « Oh ! Faut pas que j'oublie de mentionner la grande cuvette dans laquelle ma mère me lavait quand j'étais petit. Tiens, je vais mettre le poème ici qui décrit comment elle faisait¹ ». Ainsi Federman se lance dans la rédaction d'un poème en vers libres (encore un signe de ce rejet des carcans), sans ponctuation, de quatre strophes, où il se remémore avec tendresse la douceur et la chaleur de cette mère qui baigne son enfant.

Dans un autre temps, les contraintes touchent aussi au contenu même de leurs œuvres. Pourquoi se borner à l'histoire de sa vie individuelle² quand elle paraît si insignifiante au regard d'un oncle assassiné par la gestapo en déportation (Fleischer) ? Pourquoi ne faire le récit que de sa propre existence quand le détour par l'invention d'un double fictif peut permettre d'en dire davantage sur soi-même ? (On pense à Perec créant le personnage de Gaspard Winckler qui part sur les traces de son passé et en découvre les abominations : résonance de la quête identitaire de Perec, de son histoire).

On soulignera donc la grande liberté de Perec, Fleischer et de Federman qui refusent de se plier aux contours stricts de l'autobiographie, à la recherche, au contraire, d'une plus grande richesse littéraire et générique.

¹ *Ibid.*, p. 49.

² LEJEUNE Philippe, *L'autobiographie...*, *op.cit.*, p. 14.

1.3 Trois positions radicalement différentes face à l'autobiographie.

Federman rejette, dès les prémisses de son texte, l'idée même de la tentative autobiographique : « D'accord, les lecteurs diront : c'est pas du roman que tu fais là, Federman, c'est de l'autobiographie ou, pire, de l'autofiction. Eh bien moi je leur dirai, vous vous gourez, c'est de la fiction pure que je vous raconte [...] »¹. Cette affirmation rythme, sous des formes différentes, l'ensemble de son texte. Pour autant, nous le verrons, la part de fiction pure reste assez minime dans son texte. De même, on retrouve certains poncifs du genre autobiographique comme la répétition d'expressions qui renvoient au souvenir tel « je me souviens [...] »². Toutefois, on comprend davantage sa position quand il affirme ne pas raconter mais plutôt *reconstruire* son enfance grâce aux mots et donc, parfois, en inventer ou en réécrire certains épisodes.

Fleischer, lui, se réclame au contraire haut et fort du genre autobiographique. Pour autant, ce n'est pas « l'histoire de sa personnalité » qu'il met en scène - tout au moins seulement pour une partie de l'œuvre - mais celle de son oncle Sándor F., mort en déportation, qu'il imagine, fantasma, recrée : « Moi Sándor F., né à Budapest en 1917, je suis pourtant le personnage d'une autobiographie - je dis bien autobiographie et non biographie - donc l'auteur, Sándor F. - toujours moi donc - est né à Paris en 1944³ ». Il y a donc un paradoxe soulevé ici entre cette affirmation et le pacte autobiographique de Lejeune : comment écrire l'autobiographie d'un autre que soi ? Pourquoi vouloir à tout prix se réclamer de ce genre exclusif ? On peut comprendre là l'expression d'une réelle volonté de voir son œuvre porter le sceau du témoignage sincère et fidèle à la réalité, au même titre que le devient par contrat toute œuvre autobiographique (que cela soit prouvé ou non), sur la base d'une simple revendication de l'auteur et du contrat passé entre l'auteur et le lecteur.

Quant à Perec, toute une tension se crée chez lui entre volonté d'être sincère et honnête face à son lecteur, mémoire lacunaire et sujet amnésique. Cette tension se traduit par une « hyper-modalisation⁴ » de son discours observable à travers certaines formules qui viennent nuancer ses propos comme « où plutôt, pour être précis, les seuls dont je sois sûr⁵ ».

¹ FEDERMAN Raymond *op. cit.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 125.

³ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 10.

⁴ LEJEUNE Philippe, *La mémoire et l'Oblique –...*, *op. cit.*, p.69.

⁵ PEREC Georges, *op. cit.*, p. 50.

Dans cette même veine, il ressasse inlassablement son absence totale de souvenirs : « Mon enfance fait partie de ces choses dont je sais que je ne sais pas grand-chose¹ ». Percec a lui-même établi une classification dans laquelle il définit quatre domaines de son œuvre et il classe *W ou le souvenir d'enfance* dans le pôle autobiographique². Or, comment bâtir une autobiographie sur du vide quand, comme Percec le reconnaît lui-même, « [II] ne sai[t] où se sont brisés les fils qui [le] rattachent à [son] enfance³ » ?

Si Philippe Lejeune a eu le mérite, le premier, de théoriser le genre autobiographique, sa définition ne concerne pour autant qu'un nombre restreint des œuvres du moi. Cette définition a donc les défauts de ses qualités : par son caractère arbitraire et intransigeant, elle exclut un nombre considérable d'œuvres et elle range tout un ensemble de productions littéraires hybrides et polymorphes dans de grandes catégories informes comme celle de « roman autobiographique⁴ ». Les œuvres étudiées ici reposent justement sur une dialectique de l'accord et de l'écart avec les règles de l'autobiographie classique, parfois respectées, parfois transgressées. Où donc peuvent-elles trouver leur place ?

2- De la représentation à la figuration de soi.

Ainsi, plutôt que de se restreindre à la stricte autobiographie, trop exclusive, on peut parler de figuration de soi, car cela permet de « se donner un champ plus vaste que l'autobiographie (qui a été beaucoup étudiée ces dernières années), ou même que l'écriture du moi (pour reprendre une expression du critique Georges Gusdorf [1991])⁵ ». Ce postulat, plus plus souple, a l'avantage certain de laisser aux auteurs tentés par le projet autobiographique davantage de liberté. Il est même peut-être plus complet en cela qu'il souligne et accentue la différence qui existe, et qui ne peut être niée, entre le « je » auctorial et le « je » protagoniste, différence induite naturellement du fait de l'écart temporel qui sépare ces deux instances. De

¹ *Ibid*, p. 25.

² ROCHE Anne, *Anne Roche commente W ou le souvenir d'enfance de Georges PEREC*, éd.Gallimard, coll. « Foliothèque », 1997, p. 51. Percec a établi une classification dans laquelle il définit quatre versants de son œuvre : « sociologique », « ludique », romanesque avec « l'envie d'écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit » et enfin « autobiographique » ; dernier pôle où il range *W ou le souvenir d'enfance* ou encore *La Boutique obscure, Je me souviens, Lieux où j'ai dormi*.

³ PEREC Georges, *op. cit.*, p. 25.

⁴ LEJEUNE Philippe, *L'autobiographie...*, *op.cit.*, p. 25.

⁵ JENNY Laurent « La figuration de soi », *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne, 2003. < <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/figurationsoi/> », [en ligne] [dernière consultation le 19/12/2014].

plus, à cet écart temporel entre ces deux « je », s'ajoute une distanciation critique entraînée par la démarche d'introspection qui motive l'autobiographe.

Déjà Michel de Montaigne soulignait cette pluralité du « moi » («Moi à cette heure, et moi tantôt, sommes bien deux ¹»). Cette différence fondamentale entre le « moi » qui s'écrit, celui de l'énonciation, et le moi qui est représenté, celui de l'énoncé, est donc ici mis en valeur : « [...] est-ce vraiment la même personne, le bébé qui est né dans telle clinique, à une époque dont je n'ai aucun souvenir, - et moi ² ? ». Cette distinction, Lejeune la reconnaissait sans pour autant la prendre réellement en considération. Dès lors, toute tentative d'écriture de soi devient nécessairement une création de soi, une figuration de soi, du fait même de la distance entre celui que je fus et dont les contours seront forcément modifiés par le temps écoulé, les failles de la mémoire... et celui que je suis au moment même ou je « m'écris ».

Ce terme a également l'avantage de mettre en avant l'acte de création d'une image de soi que le passage à l'écriture entraîne inévitablement ; processus qui ne peut s'accomplir que par le biais de l'écriture. En effet, le recours au langage vient forcément bouleverser la représentation de soi aux autres et à soi-même puisque cette représentation ne peut se faire autrement qu'altérée par le langage. C'est en ce sens précis qu'il faut comprendre la formule qu'emploie Marguerite Yourcenar et qu'elle attribue au poète William Yeats : « C'est moi-même que je corrige, disait Yeats, en retouchant mes œuvres³ ». La mise en mots de soi a la prétention de donner une vision cohérente et pérenne de son auteur. Elle tend à fixer l'image de soi dans une certaine linéarité et dans une vraie cohésion. Or, cette cohérence n'existe pas dans la vie réelle : seul le langage aplanit la vie et l'organise dans une progression logique seulement rendue possible par l'écriture. Cette image, somme toute, demeure donc artificielle⁴.

Aini Percec, conscient de cette (re-)création de soi par la langue, sent la nécessité de se justifier vis-à-vis de la véracité de ses souvenirs :

Mes deux premiers souvenirs ne sont pas entièrement invraisemblables. Même s'il est évident que les nombreuses variantes et pseudo-précisions que j'ai introduites dans les relations parlées ou écrites que j'en ai faites les ont profondément *altérés*, *sinon complètement dénaturés*⁵.

¹ MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, édition posthume de 1595, en orthographe moderne, rééd. Hachette Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2001, sous la direction de Jean Céard. Préface d'Isabelle Plantin.

² LEJEUNE Philippe, *Le Pacte ...*, *op.cit.*, p. 20.

³ YOURCENAR Marguerite, « carnets de notes », *Mémoires d'Hadrien*, Paris, éd. Plon, coll. « Nouvelle bibliothèque française », 1958, p. 338.

⁴ JENNY, Laurent, *op. cit.* Je reformule.

⁵ PEREC Georges, *op. cit.*, p. 26., je souligne.

On préférera donc l'expression de « figuration de soi » à celle de « représentation de soi » qui, elle, impliquerait un modèle préexistant, stable et inaltérable du moi dont le sens ne serait plus à créer mais simplement à recopier grâce au langage et, notamment, à l'autobiographie :

[...] de façon encore plus nette, dès qu'il s'agit de rendre compte de la nature ou de l'essence du moi, le sujet parlant doit admettre qu'il ne peut se reposer sur un modèle préalable, ni sur une vérité déjà établie. Cette vérité est à construire et cela se fait toujours dans l'exercice d'une parole. Le terme de figuration implique qu'il y a dans le discours un acte créateur du moi. Se dire, c'est aussi s'inventer, se façonner (ainsi que l'indique l'étymologie du mot figurer, *figere* en latin qui signifie façonner, modeler).¹

La figuration de soi n'a pas pour but la copie de soi mais bien une création de soi, rendue possible par le langage. C'est ainsi que Federman déclare que « se souvenir, c'est faire du cinéma mental qui fausse toujours l'événement original² ». L'essor de la psychanalyse a bien montré que le moi n'est pas stable, qu'il est pluriel : tenter d'en donner une vision stable et unique est voué à l'échec. Pire, c'est un mensonge. Ainsi, « Lorsque le moi entreprend de s'écrire, il se modifie profondément³ », il se façonne une image sans que cela ne vienne entraver la volonté et l'objectif de vérité, de sincérité du pacte de Lejeune et, plus généralement, de tout autobiographe puisqu'il y a « remodelage de l'espace intérieur stratifié et simultané en vue de sa projection linéaire dans l'écrit » et « action sur la vie elle-même, dans la mesure où l'énonciation de soi - qu'elle le vise explicitement ou non produit des modifications de soi⁴ ».

Le terme de « figuration de soi » offre donc plus de libertés que ceux de « représentation de soi » ou encore « d'autobiographie » et permet de souligner le caractère partiel et provisoire de ce qui est énoncé à propos du moi, essentiellement instable. Ainsi, dans une telle perspective, « on pose volontiers le problème de la sincérité ou de l'authenticité⁵ ». Toutefois, comme l'énonce Laurent Jenny :

L'autobiographe vise à figurer l'existence dans sa totalité - ou du moins jusqu'au moment où il écrit. Mais il s'agit moins de l'appréhender dans sa durée totale que dans sa signification globale. L'autobiographe ne raconte pas seulement les événements de la vie, il s'efforce de les ordonner, d'en trouver la logique secrète, de les rapporter à des causes⁶.

¹ JENNY Laurent, *op. cit.*

² FEDERMAN Raymond, *op. cit.*, p. 165.

³ JENNY Laurent, *op. cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

C'est donc davantage à la recherche d'une signification, d'un sens de soi que l'auteur se lance dans ce travail de la mémoire afin d'aboutir à une « extimité¹ » de soi. Comme le langage, linéaire par essence, est incapable de reproduire tout le foisonnement de la vie intérieure, et comme le travail de la figuration de soi ne se réduit pas au strict champ du factuel et de la copie de soi (impossible par nature), tout acte d'écriture de soi entraîne donc nécessairement un modelage de soi, une (re-)création de soi « qui se reconstitue dans et par le mouvement de l'écriture² ».

3- L'autobiographie classique a-t-elle la vérité pour objet ?

Au pacte autobiographique, Philippe Lejeune ajoute alors le « pacte référentiel³ », coextensif au premier et que, d'ailleurs, comporte tout texte référentiel : il permet de manière implicite ou explicite de donner une définition du « champ du réel visé⁴ » ainsi qu'une idée du « degré de ressemblance auquel le texte prétend⁵ ». Ainsi s'ajouterait à la fusion des instances que l'on pourrait regrouper sous la formule « Je soussigné », la formule « Je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité⁶ » propre au pacte tacite qui lie l'auteur au lecteur.

Encore faut-il se méfier des infidélités de la mémoire, qui tend à reconstruire les souvenirs sans pour autant qu'il y ait intention de mensonge. Beaucoup d'autobiographes, au même titre que nos trois auteurs, mettent en doute leurs propres souvenirs, en donnant des versions différentes entre lesquelles ils hésitent eux-mêmes, particulièrement lorsqu'il s'agit des images lointaines de la petite enfance.

Néanmoins le critère de vérité, s'il est pris en compte et fait partie des axes définitoires de Lejeune, ne semble pas pour autant être son premier horizon d'attente. Plus que la vérité, c'est l'identité qui sacrerait l'autobiographie et l'autobiographe :

¹ TISSERON Serge, « Le désir « d'extimité » mis à nu », *Le Divan familial – L'intimité et le privé dans la famille*, éd. In Press, n° 11, 2003, pp. 53-62.

² MESNARD Philippe, « Approches critiques à propos de trois notions fortes des études sur le témoignage », *Des Témoins aux héritiers, l'écriture de la Shoah et la culture européenne* sous la direction de Luba JURGENSON et Alexandre PRSTOJEVIC, Paris, éd. PETRA, coll. « Usages de la mémoire », 2012, p. 59.

³ LEJEUNE Philippe *Le Pacte ...*, *op. cit.*, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 36

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

Dans le cas du nom fictif (c'est-à-dire différent de celui de l'auteur), 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'énoncé¹.

De plus, quand bien même un auteur se lance, de la manière la plus honnête et sincère possible, dans son autobiographie, la tentation est grande de donner à voir non pas une image mais une édification de soi, que ce mouvement soit ou non conscient et volontaire. On tend davantage à donner une image édulcorée de soi, plus proche de celui que l'on aurait voulu être que de celui que l'on est. Se dire, c'est accepter de tout livrer au lecteur, aussi vertigineux cela puisse-t-il être, sans réserve aucune et sans se soucier de l'accueil qui sera réservé à son œuvre. C'est d'ailleurs en cela que l'*incipit* de *L'Âge d'homme*² de Michel Leiris put être dérangeant : il s'y dépeint de manière objective, voire sévère, ne nous épargnant rien, ne s'épargnant rien, de sa « tête plutôt grosse pour [son] corps³ » à sa « calvitie menaçante⁴ » allant même jusqu'à se juger d'une « laideur humiliante⁵ » et racontant sa propension à se « gratter la région anale⁶ ». Perce, lui aussi, se rapproche de Michel Leiris et de sa volonté de se livrer tel qu'il est, sans se soucier du regard des autres. C'est en ce sens qu'il donne des informations peu flatteuses et sans complaisance aucune sur son physique, ce qui renforce sa posture d'honnêteté : « [...] je regarde droit vers l'objectif la bouche entrouverte, souriant à demi ; mes oreilles sont immenses et largement décollées [...] ⁷ ».

Tendre à la « vérité », c'est donc accepter de se livrer sans craindre les jugements. Est-ce possible ? Raymond Federman de son côté le met en doute :

Tiens, je lisais l'autre jour l'autobiographie d'un écrivain qui a gagné le prix Nobel, il y a quelques années. Il racontait sa jeunesse, et pas une fois, il a dit : Je me branlais ou je me masturbais ou je me donnais du plaisir tout seul. Pas un mot là-dessus. Il a même employé le mot onanisme⁸.

Des trois auteurs de ce *corpus*, Raymond Federman est certainement celui qui, le plus, explique son rejet de l'autobiographie, de l'autofiction même, nous l'avons vu. Pour autant,

¹ *Ibid.*, p. 24.

² LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, Paris, éd Gallimard, coll. « Folio », 1939, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷ PEREC Georges, *op. cit.*, p. 111.

⁸ FEDERMAN Raymond, *op. cit.*, p. 114.

c'est celui qui crie le plus fort son souhait de dire la vérité sur son enfance quitte à donner une image de soi qui puisse déranger. C'est pourquoi il poursuit ainsi son propos : « Moi, si je raconte mon enfance sans parler un peu du plaisir que je me donnais, et y en avait pas tellement d'autres, mon histoire serait incomplète. Elle serait bancale [...] ¹ ». Ainsi, loin de vouloir donner une vision édulcorée et enjolivée de lui-même, il se livre en pâture, ne se souciant guère des accueils qui seront réservés à son texte. Néanmoins, les multiples intrusions de l'auteur qui peuvent suivre certaines de ces affirmations « dérangeantes » résonnent dans une certaine mesure comme une tentative de justification :

Federman, tu n'as pas honte d'écrire des choses comme ça ? Je sais pas si tu devrais continuer avec ces histoires de branlette. Ton éditrice va te dire que ces trucs cochons, ça se vend plus.

Justement, c'est ce qui manque le plus aujourd'hui à la littérature. [...] Les gars qui racontent leur enfance dans les best-sellers, ils disent jamais rien sur comment ils se branlaient quand ils étaient gosses [...] ou alors ils le font métaphoriquement².

Ainsi Raymond Federman semble, dans une certaine mesure seulement, ne pas se soucier de l'accueil qui sera fait à son livre.

Il convient donc à présent de nous pencher sur le cas d'Alain Fleischer qui, par définition, ne peut, alors qu'il se réclame de l'autobiographie, avoir cette prétention de « vérité » et ce désir d'exhaustivité puisqu'il va créer par les mots une histoire, celle de son oncle mort en déportation. Pour autant, il affirme être capable de se souvenir de la vie de son oncle qu'il n'a pas connu, et il le dit : « [...] je peux me souvenir de tout cela ³ ». Il pousse très loin la fusion des genres, le brouillage des codes ainsi que l'abolition de toute frontière entre ce qui relèverait du fictionnel pur et ce qui relèverait du factuel pur, si tant est que cette dichotomie soit pertinente. Ainsi, ce qui est inventé serait aussi recevable, sinon plus, que la vérité supposée elle-même : « Je ne peux raconter ma vie qu'en l'inventant pour la plus grande part, mais peut-être est-ce la règle et la situation de toute œuvre biographique ou autobiographique [...] ⁴ ». On peut également se demander ce qui fait la « vérité » sur un individu et ce qui ne la fait pas puisque comme, le souligne Alain Fleischer :

La vie supposée réelle de quelqu'un étant justement le lieu où se croisent et se mêlent, à parts égales, d'un côté les circonstances et les événements effectivement vécus, qui contribuent à former l'histoire et l'identité d'un être, et d'un autre tout ce qu'il a rêvé, imaginé, espéré, fabulé, et qui constitue l'autre moitié de son identité, de

¹ *Ibid.*, p. 114.

² *Ibid.*, p. 114. La police italique est un choix de l'auteur qui distingue ainsi « la zone des histoires » et « la zone des commentaires ».

³ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 317.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

son existence, avec plus de force encore, l'autre moitié du moule d'où sort la forme complète d'un individu, d'un destin¹.

Ainsi, Alain Fleischer franchit un cap en affirmant que tout œuvre autobiographique, inévitablement, comporte en elle une part de fabulation qui, elle aussi, fait partie de l'entreprise autobiographique au même titre que les souvenirs vérifiables, identifiables. Cette affirmation est également relayée dans l'ensemble des œuvres de notre *corpus*. Somme toute ici, Alain Fleischer expose de manière explicite une vérité cachée sur le genre autobiographique. Il est évident que tout autobiographe, aussi sincère et précis qu'il se veut être, va réécrire une part de ses souvenirs d'enfance, qu'il en soit ou non conscient, sans que cela ne doive lui être reproché. L'autobiographe comporterait donc en lui deux pôles et deux fonctions : la rigueur et la précision de l'historiographe d'un côté se mêlant aux tentatives d'introspection menées par le psychanalyste de l'autre. De la fusion des deux naît l'autobiographie dans son approche la plus sincère.

¹ *Ibid*, p. 19.

CHAPITRE 2

DU FACTUEL AU FICTIONNEL : UNE DICHOTOMIE FONDÉE ?

1- Etat des lieux de la dichotomie factuel/fictionnel.

La définition de Lejeune, exclusive nous l'avons vu, souligne une tension entre le factuel et le fictionnel, entre ce qu'il nomme le pacte autobiographique (gage de sincérité et de véracité) et le pacte romanesque, par essence fictif. En effet, Philippe Lejeune propose « de poser le pacte romanesque, qui aurait lui-même deux aspects : pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), attestation de fictivité (c'est en général le sous-titre *roman* qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture) ¹ » par opposition au pacte autobiographique dont les caractéristiques ont été énoncées et analysées précédemment. Ainsi de part et d'autre de cette frontière on pourrait ranger les œuvres selon qu'elles relèvent du champ du factuel ou du fictionnel :

Une doxa s'est constituée sur cette base qui sépare le bon grain de l'ivraie, le fictionnel du factuel, le vrai du faux. Ce faisant, cette doxa a fait de cette qualité, qui s'est affirmée comme une condition d'interprétation du témoignage moderne, la condition de validité même de celui-ci².

Néanmoins, il conviendra de nous interroger sur le fondement et la pertinence de cette dichotomie - si dichotomie il y a vraiment - notamment au regard des textes de notre *corpus* qui, largement, remettent en cause cette supposée opposition. Il faut avant toute autre chose faire un point sur les fondements de cette opposition. Ce clivage entre factuel et fictionnel est marqué par Gérard Genette dans *Fiction et diction*³. Il justifie alors ainsi l'emploi de l'adjectif factuel :

¹ LEJEUNE Philippe *Le Pacte ...op, cit.*, pp. 26-27.

² MESNARD Philippe, « Approches critiques à propos de trois notions fortes des études sur le témoignage », *Des Témoins aux héritiers, l'écriture de la Shoah et la culture européenne* sous la direction de Luba JURGENSON et Alexandre PRSTOJEVIC, Paris, éd. PETRA, coll. « Usages de la mémoire », 2012, p. 52.

³ GENETTE Gérard, « Récit fictionnel, récit factuel », in *Fiction et diction, op.cit.*

J'emploierai ici faute de mieux cet adjectif qui n'est pas sans reproche (car la fiction aussi consiste en enchaînement de faits) pour éviter le recours systématique aux locutions négatives (non-fiction, non-fictionnel) qui reflètent et perpétuent le privilège que je souhaite précisément questionner¹.

Ainsi, selon Genette, les « caractères propres au discours du récit factuel [se trouvent dans] l'histoire, la biographie, le journal intime, le récit de presse, le rapport de police, la narration judiciaire, le potin quotidien, et autres formes de ce que Mallarmé appelait l'« universel reportage »² ». Il place également, dans la suite immédiate de la citation précédente, l'autobiographie dans la catégorie du récit factuel. Il faut donc comprendre par factuel, « ce qui est censé être vrai », et par fictionnel « ce qui est inventé », si l'on s'en tient à cette dichotomie. Ainsi, Genette emploie l'équation « auteur = narrateur » pour ce qui relève du récit factuel et « auteur ≠ narrateur » pour les récits fictionnels et ceci quand bien même « le narrateur s'identifie à l'auteur par des traits biographiques et même parfois onomastiques, il n'en demeure pas moins que ce sont des textes qui racontent essentiellement des histoires fictives³ ». Mais Genette ne s'arrête pas à cette opposition qui présenterait bien des failles et qui, surtout, ne se bornerait qu'à un nombre très restreint d'œuvres, ce qu'il reconnaît lui-même. Ainsi fait-il pour sa part observer que les distinctions narratologiques entre fiction et non-fiction ne sont partiellement convaincantes qu'aussi longtemps que l'on décide de se borner à la prise en compte des « seules formes pures, indemnes de toute contamination, qui n'existent sans doute que dans l'éprouvette du poéticien⁴ » ce qui vient souligner la fragilité du cloisonnement censé séparer fiction et non-fiction ; frontière qu'il abolit en reconnaissant que « [...] les formes narratives traversent allégrement la frontière entre fiction et non-fiction, il n'en est pas moins, ou plutôt il n'en est que plus urgent, pour la narratologie, de suivre leur exemple⁵ ».

Est-il donc toujours pertinent de raisonner en termes de clivage ou de dichotomie concernant les régimes factuels et fictionnels ? Philippe Lejeune reconnaissait et soulignait également la fragilité de cette dichotomie, concernant le genre autobiographique. Ainsi proposait-il la notion très vaste d'*espace autobiographique* ; espace à l'intérieur duquel tout texte pourrait être lu sous un certain angle autobiographique, y compris les textes plus fictionnels, entrouvrant ainsi sa définition à un possible décloisonnement des genres. Il laisse

¹ *Ibid*, p. 66.

² *Ibid*, pp. 66/67.

³ *Ibid*, pp. 66/67.

⁴ GENETTE Gerard, *op. cit.*, p. 93.

⁵ *Ibid*, p. 93.

donc la possibilité de lire et de comprendre toute fiction comme étant en réalité, consciemment ou inconsciemment, autobiographique.

1.1 Une dichotomie remise en question.

Bien qu'elle soit fortement contestée, cette dichotomie a l'avantage de poser la question du rapport qu'entretiennent la vérité et la fiction dans l'opération de narration du moi. Le pacte autobiographique n'est-il pas par essence invalide, si l'on part du présupposé soutenu par certains selon lequel tout récit est fiction ?

En effet, si « tout ce qui s'écrit est fictif¹ » comme l'affirme Valéry et comme le revendique Federman prêtant cette affirmation à Mallarmé (« Et puisque tout ce qui s'écrit est fictif, comme l'a dit Mallarmé, ce que je suis en train d'écrire, c'est de la fiction² »), ce clivage n'a plus de sens. Ces affirmations annihilent l'opposition pacte autobiographique/pacte romanesque. Par définition alors, toute littérature serait fictive, y compris les œuvres autobiographiques en ce qu'elles mettent en scène un acte d'écriture et de narration du moi : « les autobiographies comme les autoportraits sont toujours une déformation de la réalité parce qu'ils sont créés à partir du souvenir ou de l'image, à l'aide de mots ou de peinture³ ». D'autres vont plus loin encore, à l'image de Robbe-Grillet qui abolit définitivement cette dichotomie, allant même jusqu'à un profond renversement des valeurs déclarant que : « [...] le biais de la fiction est, en fin de compte, beaucoup plus *personnel* que la prétendue sincérité de l'aveu⁴ ». Si la fiction peut seule se vanter de ne pas mentir, de ne pas trahir, c'est parce que, libérée du contrôle et de l'emprise de son auteur, elle laisse entrevoir une part de l'inconscient de ce dernier et donne donc un accès à sa vérité la plus authentique, la plus sincère.

Ainsi, la fiction manifesterait le *moi* de l'âme inconnue ou de l'inconscient de son auteur et non celui de la conscience et des événements vécus qui, somme toute, ne donne qu'une vision parcellaire et superficielle de celui qui se prend pour objet de son discours. La fiction de ce point de vue serait donc plus sincère et plus proche de l'intime même que l'autobiographie. Robbe-Grillet et de nombreux autres auteurs comme André Gide ou André

¹ VALÉRY Paul, *Cahiers 2*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 319.

² FEDERMAN Raymond, *op.cit.*, p. 23.

³ FEDERMAN Raymond, *Surfiction*, trad. de l'américain par Nicole Mallet, Marseille, éd. Le Mot et le reste, 2006, p. 127.

⁴ ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient*, Paris, éd. de Minuit, 1984, p. 17.

Breton (avec une œuvre inclassable comme *Nadja* qui n'est pas présentée comme autobiographique mais dont le fond pour autant n'est pas sans évoquer certains détails de la vie intime de son auteur) suggèrent ainsi que la fiction est susceptible d'atteindre à plus de vérité que l'autobiographie, toujours sujette à caution. A ce postulat, Lejeune donne le nom de « pacte fantasmatique¹ ».

La fiction se veut alors libératrice, salvatrice, tout au moins dans ses contours, tandis que l'autobiographie traditionnelle, se bornant au factuel, se montrant trop exclusive et plaçant l'écrivain en tant que témoin, peut se montrer paralysante et sclérosante si le « j'y étais » se fait omniprésent et vient annihiler toute distance critique et toute analyse de soi. Cette dichotomie ne fonctionne donc plus guère et Gérard Genette, dans son essai *Fiction et Diction*, s'avoue contraint, après sa démarche argumentative, de conclure à la fragilité certaine de cette opposition puisqu'« il n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute « mise en intrigue » et de tout procédé romanesque [et] que les deux régimes ne sont donc pas aussi éloignés l'un de l'autre ni, chacun de son côté, aussi homogènes qu'on peut le supposer à distance² ».

C'est donc peut-être davantage en termes d'échos que d'opposition qu'il faut raisonner s'agissant du couple fiction/non-fiction. En effet, fictionnel et factuel se complètent davantage qu'ils ne s'opposent, l'un pouvant venir au secours de l'autre ou tout simplement venir compléter l'autre. Trop longtemps on s'est borné à chercher les points de rupture entre ces deux genres (ce que d'ailleurs déplorait Jean-Louis Jeannelle déclarant que « Les “littéraires” quant à eux ne semblent s'intéresser qu'aux frontières entre la fiction et les récits non-fictionnels (qui ne se comprendraient, en quelque sorte, que par similitude ou par distinction avec le modèle central de la fiction)³ », il est donc temps de chercher à présent plutôt leurs points d'ancrages. C'est en ce sens que Gérard Genette - dont les travaux ont significativement fait évoluer la perception qu'entretiennent fiction et non-fiction - valorise pour sa part une attitude gradualiste, ou si l'on préfère intégrationniste, qui revient à relativiser les frontières entre fiction et non-fiction. Les travaux de Margaret MacDonald ont également fortement contribué à faire évoluer la perception de ce couple qui ne se présente plus comme antithétique mais complémentaire : elle a démontré que le champ de la fiction n'est ni le vrai, ni le faux - puisque, par essence, elle met en scène des fragments inexistantes - ,

¹ LEJEUNE Philippe *Le Pacte ...op, cit.*, p. 42.

² GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 166.

³ Texte de présentation de l'intervention (du 13 avril 2005) de Jean-Louis Jeannelle dans le cadre du séminaire mensuel « Actualité des études littéraires » organisé par le groupe Fabula à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm. Information publiée sur Fabula (<http://www.fabula.org/>) le dimanche 24 octobre 2004 par Marielle Macé.

ni le mensonge étant donné qu'elle ne vise pas à tromper durablement les lecteurs et présente des êtres de fiction, ni l'hypothèse, par nature toujours, son propos étant invérifiable¹. Aussi les notions qui permettent de mieux en rendre compte sont celles de *feintise*, de *simulation*, comme invitent à le penser les travaux de John Searle, Käte Hamburger ou encore Jean-Marie Schaeffer.

De ce point, de vue au sein des autobiographies classiques, la parole de l'auteur réduite à l'unique statut de témoin de sa propre vie peut se faire paralysante et entraîner un vrai mutisme. La fiction peut alors être vue comme un refuge accueillant aux contours séduisants, ce qui est le cas pour les auteurs de notre *corpus* d'étude. Cette frontière entre factuel et fictionnel est largement transgressée par nombre d'auteurs modernes de la seconde moitié du XX^e siècle, révélant ainsi une vraie évolution des fictions à cette période. Cette frontière devient très poreuse et ses contours, mal définis, sont des lieux de créations littéraires. Ainsi assiste-t-on à la prolifération d'un vaste ensemble d'œuvres hybrides transgénériques et donc à la création d'un large espace littéraire fait de libertés, ce en quoi nos auteurs sont en quête.

1.2 Georges Perec : du factuel au fictionnel, un retentissant jeu d'échos.

Nous venons de le voir, le roman ne peut être réduit à un univers fictionnel mensonger : sous couvert de fiction, on peut parfois se rapprocher bien plus de la vérité que ne le permettrait le genre autobiographique traditionnel puisque, par essence, « il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction » et que seule compte « la posture illocutoire que l'auteur prend par rapport à elle² ». Il n'est dès lors plus guère pertinent de mettre le problème des relations entre les représentations fictionnelles et la fonction référentielle au centre d'un questionnement puisque, de toute façon, celui qui entre dans un dispositif fictionnel ne va pas s'engager dans un questionnement référentiel au sens logique du terme. De plus, avant de se

¹ MACDONALD Margaret, « Le langage de la fiction » (1954), *Poétique*, n° 78, avril 1979, pour la traduction française, cité par Frank Wagner dans « Le récit fictionnel et ses marges : état des lieux » : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2006.html> [site internet en ligne].

² SEARLE John R., *Sens et expression. Etudes de théories des actes du langage*, Paris, éd. de Minuit, 1982, p. 109.

pencher sur les relations entre fiction et réalité, il ne faut pas oublier que la fiction est elle-même une réalité, comme le rappelle Jean-Marie Schaeffer :

Ensuite, avant de se poser la question des relations de la fiction avec la réalité, il faut d'abord se demander quel genre de réalité *est* la fiction elle-même. En effet à force de se concentrer sur les relations avec la réalité, on risque d'oublier que la fiction est elle aussi une réalité, et, donc une partie intégrante de la réalité.¹

Ainsi en 1975 Georges Perec publie *W ou Le souvenir d'enfance*, œuvre dans laquelle il présente de manière alternée son enfance durant la guerre, marquée par la disparition de ses parents, et une fiction qu'il avait commencée à écrire lorsqu'il était plus jeune et qui raconte l'histoire d'un personnage nommé Gaspard Winckler, qui hérite d'une fausse identité pour fuir la guerre. Ici, bien qu'il n'y ait pas identité entre Perec et son personnage, Gaspard, la fiction vient trouver - et créer - des échos avec l'autobiographie et les deux s'éclairent mutuellement. En étant réunies au sein du même ouvrage et entremêlées grâce à l'alternance des chapitres fictifs et autobiographiques que l'on lit les uns à la suite des autres, ces deux parties finalement créent un vaste ensemble dont le rétablissement de la cohérence appartient au lecteur.

C'est pourquoi, lorsque le personnage part à la recherche du véritable Gaspard Winckler dont il est l'homonyme, la fiction illustre la quête d'identité de l'auteur et vient donc faire écho à la quête identitaire de Perec lui-même. Ainsi, cette commutation des deux parties de l'œuvre n'a rien d'aberrant « dans la mesure où toute littérature est autobiographique² » selon Georges Perec. Dans le projet de ce dernier, l'une et l'autre partie servent l'entreprise autobiographique. Le pacte autobiographique se mêle alors au pacte romanesque pour annoncer au lecteur l'avènement d'une nouvelle approche autobiographique.

Ainsi, avec Georges Perec, cette tension factuel/fictionnel atteint son paroxysme. En effet l'œuvre, on l'a vu, alterne deux parties : l'une *a priori* fictive, l'autre *a priori* factuelle. En réalité, le récit de fiction est divisé en deux parties : celle concernant Gaspard Winckler et l'autre décrivant l'île de W et les habitudes de vie des athlètes. Les deux récits de fiction sont séparés par des pages blanches et des points de suspension marquent un point de rupture au milieu de l'œuvre "(...)". Après cette rupture, la partie fictionnelle reprend alors que, si l'auteur avait respecté l'alternance initiale, c'est un fragment autobiographique que l'on aurait

¹ SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 212.

² PEREC Georges, interview accordée à la suite de l'obtention du prix Renaudot pour *Les Choses*, éd. Julliard, coll. « Lettres nouvelles », Paris, 1965 et rapportée par Philippe LEJEUNE in *La Mémoire et l'oblique...*, *op.cit.*, p. 33.

dû retrouver. De plus, la partie fictive semble *a priori* ne rien avoir en commun avec le début de l'œuvre : l'histoire de Gaspard Winckler est donc une histoire inachevée. On peut donc supposer - nous y reviendrons plus tard - que ces points de suspension équivalent à un fragment autobiographique qui marque la difficulté de « s'écrire » - tant dans le choix des souvenirs, de leur organisation que du traumatisme à dépasser - ainsi qu'ils soulignent les failles de la mémoire voire l'échec (momentané en tout cas) de la quête identitaire de Perec.

Toutefois si, au premier abord, les deux parties semblent bien détachées l'une de l'autre (par des typographies différentes, une alternance régulière des parties avec création à chaque fois d'un nouveau chapitre...), la frontière entre factuel et fictionnel est poreuse. Ainsi la description de l'île de W. entretient de fortes résonances avec l'organisation des camps d'extermination créant ainsi un retentissant jeu d'échos entre les différentes composantes de cette œuvre hybride, comme vient le confirmer la longue citation finale tirée de *L'Univers concentrationnaire* de Rousset¹ :

La structure des camps de répression est commandée par deux orientations fondamentales : pas de travail, du « sport », une dérision de nourriture. La majorité des détenus ne travaille pas, et cela veut dire que le travail, même le plus dur, est considéré comme une planque. La moindre tâche doit être accomplie au pas de course. Les coups, qui sont l'ordinaire des camps « normaux », deviennent ici la bagatelle quotidienne qui commande toutes les heures de la journée et parfois de la nuit. Un des jeux consiste à faire habiller et dévêtir les détenus plusieurs fois par jour très vite et à la matraque; aussi à les faire sortir et entrer dans le Block en courant, tandis que, à la porte, deux S.S. assomment les Haeflinge à coups de Gummi. Dans la petite cour rectangulaire et bétonnée, le sport consiste en tout : faire tourner très vite les hommes pendant des heures sans arrêt, avec le fouet; organiser la marche du crapaud, et les plus lents seront jetés dans le bassin d'eau sous le rire homérique des S.S. ; répéter sans fin le mouvement qui consiste à se plier très vite sur les talons, les mains perpendiculaires ; très vite (toujours vite, vite, *Schnell, los Mensch*), à plat ventre dans la boue et se relever, cent fois de rang, courir ensuite s'inonder d'eau pour se laver et garder vingt-quatre heures des vêtements mouillés...

Cette citation qui vient clore la partie autobiographique (et le livre plus généralement), permet au lecteur d'établir définitivement un lien jusque là pressenti entre la partie factuelle et la partie fictionnelle, les réunissant en un seul et même ensemble vaste pour lequel un large travail interprétatif est laissé au lecteur. Néanmoins, bien avant cette ultime « révélation », la partie fictive est parsemée d'indices, de « points de suture² » qui établissent tout un système d'échos entre les deux parties et dont les exemples suivants sont révélateurs.

¹ ROUSSET David, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, éd. du pavoiis, 1946.

² ROCHE Anne, *op. cit.*, p. 117.

En premier lieu, on retrouve dans cette citation la mention du sport, valeur exaltée dans le récit fictif de Perec et, il convient de le rappeler, Hitler vouait un véritable culte au sport et il a d'ailleurs présidé la cérémonie d'ouverture des jeux olympiques d'été de Berlin le 1^{er} août 1936. Cette citation vient illustrer les traitements humiliants subis quotidiennement par les déportés dans un triple objectif : les affaiblir, les humilier, les aliéner. De plus, ce passage comporte de nombreux points communs avec les traitements inhumains subis par les athlètes de W : la rapidité et l'absurdité des actes à exécuter sous les invectives allemandes vociférées « schnell » que l'on retrouve également mentionnées dans la partie fictive¹, les humiliations à répétition sur l'île de la terre de feu, la barbarie², les exterminations arbitraires³...De plus, tout comme les déportés, « l'Athlète W n'a guère de pouvoir sur sa vie ⁴ ». Les habitants de W. sont de vrais prisonniers dépossédés de toute humanité, à l'image des déportés. Tout comme ces derniers, ils portent des uniformes identiques (« un survêtement gris frappé dans le dos d'un immense W blanc⁵ »), sont identifiés par un signe et non plus une identité (ce W n'est pas sans rappeler l'étoile de David ; unique signe distinctif qui désignait les déportés juifs). D'ailleurs, ce W n'a rien d'anodin : en découpant et déformant cette lettre, Perec l'assimile tour à tour à l'étoile de David mais également, plus intrigant, à l'insigne de la Wehrmacht⁶. Ainsi, il entrecroise et entremêle les fils de son histoire à l'Histoire et, plus précisément, à l'épisode traumatique de la déportation des juifs.

Un des autres *points de suture* importants est la présence signifiante du nombre 36 qui n'a rien d'anodin et qui lie la fiction à la vie de Perec. 1936, c'est l'année de la naissance de Georges Perec, la cérémonie des jeux olympiques présidée par Hitler où nombre d'athlètes adoptèrent - forcés ou volontaires - le salut hitlérien plutôt que le salut olympique. C'est également le numéro du chapitre qui clôt la partie fictive du livre et où l'on trouve la plus forte allégorie du nazisme. Il convient de rappeler que Perec est un membre fondateur de l'Oulipo⁷ (Ouvroir de littérature potentielle créé en 1960) qui ne pense la littérature que sous contraintes, et ces contraintes sont parfois d'ordre mathématique. Ainsi le nombre 36 fait

¹ PEREC Georges, *W...*, *op.cit.*, p. 210.

² *Ibid*, p. 148.

³ *Ibid*, pp.168/169.

⁴ *Ibid*, p. 217.

⁵ *Ibid*, p. 96.

⁶ PEREC Georges, *W ...*, *op. cit.*, p. 210.

⁷ Citation attribuée à Raymond QUENEAU, « Introduction à l'usage des néophytes et des grands débutants » in *Abrégé de littérature potentielle*, Mille et une nuits, Paris, 2002, p. 5.

« OuLiPo. Qu'est ceci ? Qu'est cela ? Qu'est-ce que Ou ? Qu'est-ce que Li ? Qu'est-ce que Po ?

Ou, c'est *Ouvroir*, un atelier où l'on œuvre. Pour fabriquer quoi ? De la Li ?

Li, c'est *littérature*, ce que l'on lit et ce qu'on rature. Quelle sorte de Li ? La LiPo.

Po signifie *potentielle*. De la littérature en quantité illimitée, potentiellement productible jusqu'à la fin des temps, en quantités énormes, infinies pour toutes fins pratiques ».

partie de ces liens qui se tissent entre l'histoire de Perec et l'Histoire et d'ailleurs, à la fin de ce chapitre, nous quittons la métaphore du nazisme pour entrer dans sa représentation directe la plus atroce :

[...] il faudra qu'il poursuive longtemps son chemin avant de découvrir, enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié : des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de savon de mauvaise qualité...¹

1936 est donc l'année où tout commence et le chapitre 36 est l'endroit où tout se termine. Perec assimile son histoire personnelle à l'Histoire, ce qui le conduit à oublier ou à reléguer l'importance de sa propre vie au profit de l'Histoire universelle ; ce qui est d'ailleurs le seul moyen qu'il ait trouvé pour se raconter puisque seul le recours à « la métaphore [lui] permet d'affronter la vérité² ». Ainsi, nous pourrions développer une infinité d'autres liens entre les deux parties de son œuvre ; liens que seuls un lecteur très averti peut percevoir puisque Perec admet lui-même qu'ils constituent tout un « code qui existe pour [lui] seulement³ ». Ainsi le fonctionnement de l'île de W peut être lu comme une « allégorie du nazisme⁴ » et « un reflet à peine déguisé de l'organisation des camps et de l'idéologie nazie qui la sous-tend⁵ ». Un tel récit mis en parallèle avec l'autobiographie de l'auteur a entre autre le rôle essentiel de permettre, à travers la fiction, de mettre des mots sur l'indicible (l'absence des parents, l'absurdité des raisons qui les lui ont arrachés...) et donc de dire ce que l'auteur ne parvient pas à aborder dans l'autobiographie : « j'ai formulé ce pacte nouveau ; c'est l'imaginaire qui parle ; l'imaginaire parle du souvenir⁶ ».

Citer Alain Robbe-Grillet n'est pas anodin ni incongru ici. Lui-même est un auteur moderne qui s'est lancé dans l'expérience du récit de soi dans *Le Miroir qui revient*⁷. Bien entendu, il était impossible qu'il ait recours à la stricte autobiographie au regard de l'esthétique des Nouveaux Romanciers. C'est donc en revêtant les atours de la fiction qu'il se lance dans une entreprise néo-autobiographique. Il essaie d'y articuler autobiographie référentielle et fiction dans le but de montrer leur équivalence. Ainsi, par endroits, il souligne le caractère trompeur de la mémoire qui ne peut sincèrement se targuer de retranscrire

¹ PEREC Georges, *W ...*, op. cit., p. 220.

² DANGY Isabelle, *Étude sur Georges Perec : W ou le souvenir d'enfance*, Paris, éd. Ellipses, 2002. p. 98.

³ PEREC Georges, « Notes sur ce que je cherche » in *Penser/Classer*, Paris, éd. Hachette, 1985, p.11.

⁴ ROCHE Anne, op.cit., p. 146.

⁵ DANGY Isabelle, op. cit., p. 91.

⁶ ROBBE-GRILLET Alain, article paru dans *Libération* le 17 janvier 1985 repris par Lejeune Philippe in *La Mémoire et l'Oblique...*, op. cit., p. 72.

⁷ ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient*, Paris, éd. de Minuit, 1985.

fidèlement la vie passée du fait même du temps qui passe et efface - entièrement ou pour parties - les mémoires (« ces brèves entrevues [...] ont très bien pu avoir été forgées après coup par ma mémoire - mensongère et travailleuse - sinon de toutes pièces, du moins à partir seulement des récits décousus qui circulaient¹ ») tandis que dans d'autres il affirme que l'entreprise fictionnelle fait preuve de bien plus de sincérité que celle autobiographique (« Le biais de la fiction est, en fin de compte, bien plus personnel que la prétendue sincérité de l'aveu² »). Ainsi les travaux de Robbe-Grillet viennent souligner, eux aussi, une réelle détermination chez les auteurs modernes à renouveler et bouleverser les codes d'écriture (et de lecture) par rapport à la tradition. Néanmoins, cette rupture avec la tradition et les codes préétablis n'est pas gratuite mais s'opère en réaction face à l'évolution du monde qu'elle accompagne et notamment suite aux deux chocs successifs des guerres mondiales qui rendent impossible toute croyance en un « univers stable, cohérent, continu, univoque entièrement déchiffrable³ » tel qu'il était représenté ou représentable au XIX^e siècle.

L'architecture de l'œuvre de Perec - avec l'alternance des chapitres fictionnels et autobiographiques - est donc riche de sens. Toutefois, elle n'allait pas de soi et il n'y a pour cela qu'à se pencher brièvement sur la genèse de ce texte pour le comprendre. Dans un premier temps, Perec fit paraître en feuilleton dans *La Quinzaine littéraire* la seule partie fictive. Comme il l'explique dans sa lettre-programme adressée à Maurice Nadeau le 7 juillet 1969, non sans une certaine exaltation, il a conscience que le récit de W lui permettra d'aborder son enfance et il semble satisfait d'avoir trouvé « un biais qui lui permet de contourner un récit difficile⁴ ». La fiction qui, bien évidemment, aborde son enfance indirectement sans qu'il ne s'en cache d'ailleurs, fut dans un premier temps envisagée comme autonome.

Aux prémisses, Perec envisageait même une œuvre tripartite : la section de W., celle des souvenirs d'enfance, et enfin une troisième nommée « intertexte », la plus hétéroclite, qui regroupait tout ce qui était de l'ordre du commentaire. Finalement, certains de ces commentaires seront intégrés au récit d'enfance et cette section sera supprimée. Ce projet « abandonné sans doute au début des années 1971 [...] ne sera repris par Perec qu'en 1974⁵ », 1974⁵ », comme le montrent les détails de l'enquête minutieuse menée par Lejeune et dont les les pérégrinations nous sont rapportées, s'avéra douloureux pour Perec et loin de l'exaltation

¹ ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient*, op. cit., p. 8.

² *Ibid*, p. 17.

³ ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, éd. Minuit, coll. « Critique », 1963, rééd. Minuit, coll. « Minuit Double », n°88, 2012.p. 37.

⁴ LEJEUNE Philippe, *La Mémoire ...*, op. cit., p. 94.

⁵ *Ibid*, p. 135.

manifestée dans la lettre-programme envoyée à Maurice Nadeau en 1969 et mentionnée ci-dessus. C'est l'analyse menée sur soi par Perec qui lui donnera le courage, en 1974, d'affronter « ce texte abandonné, insupportable¹ ». Il faut pouvoir en dire moins pour suggérer plus. Cela, Perec l'a compris au fil de sa psychanalyse : « [...] il fallait d'abord que s'effrite cette écriture carapace derrière laquelle je masquais mon désir d'écriture, que s'érode la muraille des souvenirs tout faits, que tombent en poussière mes refuges ratiocinants² ».

W ou le souvenir d'enfance est publié en 1975, date à laquelle Perec met fin à sa psychanalyse. Venir à bout de ce projet lui a permis de faire taire les fantômes de son passé, de tourner une page bien lourde à rédiger et seul le secours de la fiction pouvait l'y aider. Ainsi, son œuvre témoigne d'une réelle volonté moderne d'hybridation entre fiction et non-fiction. Cette frontière, grâce aux jeux d'échos créés par Perec lui-même au sein de son texte, se trouve donc profondément mise en cause, témoignant par là d'une réelle évolution des fictions dans la seconde partie du XX^{ème} siècle.

1.3 Raymond Federman, la fiction au service de la vérité.

Raymond Federman, lui, publie *Chut* en 2008. Son œuvre est donc bien éloignée dans le temps de celle de Perec et elle est également révélatrice, tout comme celle d'Alain Fleischer sur laquelle nous nous pencherons dans un troisième temps, de la poursuite de l'évolution des fictions et de la posture des auteurs contemporains modernes face à cette dichotomie factuel-fictionnel. Avec Federman, tout comme avec Fleischer, celle-ci se trouve abolie, elle disparaît. Ainsi l'œuvre de Federman peut-elle être rapprochée de celle de Perec dans son architecture en ce qu'elle alterne fragments autobiographiques et autocommentaires entre autres intrusions d'auteur. Toutefois, la dimension métatextuelle, très fortement présente, s'insère directement dans le substrat autobiographique, Federman mettant ainsi à jour le difficile travail de l'écrivain qui se retourne sur sa vie passée et tente de se dire. Ces intrusions d'auteurs, parfois, se distinguent des éléments autobiographiques par le recours à une police italique ; parfois elles ne s'en distinguent pas mais se fondent au contraire au cœur dans les anecdotes autobiographiques.

¹ *Ibid*, p. 136.

² PEREC Georges, notes rapportées par Philippe Lejeune in *La Mémoire...op. cit.*, p. 136.

C'est ainsi qu'il se réclame de la fiction pour se raconter sans que cela ne soit antinomique ou ne vienne altérer l'ambition de sincérité qui est la sienne. Federman insiste sur le caractère volontairement éclaté et hétéroclite de son œuvre, s'affranchissant par là-même de toute règle, de tout code limitatif et prescriptif. C'est ainsi que, dans un dialogue à lui-même, il insiste sur la dimension protéiforme de son œuvre, faite de fragments épars qui, pour autant, trouvent leur cohérence ou plutôt dont le lecteur, par un vaste travail interprétatif, doit trouver la cohérence, ce dont s'amuse Federman : « Et par-dessus le marché, tu n'arrêtes pas de mettre n'importe quoi, partout, au milieu de ton récit¹ ».

Federman va plus loin encore puisqu'il nous raconte un épisode qu'il présente comme un vrai fragment autobiographique bien que ce dernier paraît au lecteur, tout comme à sa fille qu'il fait intervenir, incongru et impossible. Ce fragment autobiographique raconte comment à cette époque, alors toujours étudiant en Californie et préparant un doctorat, il rentre en France pour la première fois après onze années passées en Amérique. Il rencontre alors un ancien camarade et voisin de Montrouge, quartier dont il est originaire, qui l'invite à dîner chez ses parents présentés comme antisémites sous la seconde guerre mondiale et résidant toujours à Montrouge. A table, il reconnaît des couverts en argent gravés des initiales de sa famille et présentés donc comme le fruit du pillage de ces voisins. Cet épisode en tant que tel paraît difficilement envisageable et Federman s'en amuse d'ailleurs laissant en suspens la question de la véracité de ce fragment. Ainsi dans une conversation avec sa fille qu'il rapporte, celle-ci insiste sur le caractère hautement improbable et faux de ce passage :

Papa, tu vas pas mettre ça dans ton livre. C'est pas vrai ce que tu racontes là. T'as inventé toute cette histoire de la cuillère pour faire plus dramatique. T'as fabriqué ça. Personne ne va te croire. Surtout que tu dis tout le temps que tes parents étaient pauvres alors comment ça se fait que ta mère avait des cuillères en argent ? [...] Et puis la rencontre par hasard avec Bébert, c'est pas croyable. Si j'étais toi, j'enlèverai ça tout de suite. Le fait que tu te souviennes du nom de ce gars là, ça c'est bien. Ça suffit. Pas la peine d'expliquer pourquoi tu te souviens. Les explications faussent la vérité.²

On relève dans ce passage tout un champ sémantique de la certitude ou, plutôt, de l'absence de certitude. Pour sa fille, raconter sa vie doit forcément passer par la narration d'éléments autobiographiques présentés comme vrais, authentiques et donc vérifiables. Il présente et rappelle ici à travers la voix de sa fille les règles traditionnelles de l'écriture

¹ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 77.

² *Ibid.*, p. 87.

autobiographiques tout en insistant ensuite sur leur caractère obsolète. En effet, Federman s'amuse tout autant qu'il s'affranchit de ces règles, n'ayant comme seule réponse aux questionnements de sa fille que « les gens aiment qu'on leur raconte des histoires, surtout quand elles sont tristes. A condition qu'elles jouent le jeu des histoires vraies, c'est-à-dire qu'elles soient non seulement vraies mais vraisemblables [...] »¹. Il ne tranche donc pas sur le caractère réel ou imaginaire de l'épisode des couverts en argent : son ambition est ailleurs. Federman s'affranchit, non sans une certaine ironie, des codes traditionnels et des frontières génériques qu'il transcende. Son projet est au-delà des règles, au-delà du vrai et du faux et ainsi son écriture n'en apparaît que plus libre et plus riche. C'est pourquoi, il peut affirmer que *Chut*, après bien des tentatives, est pour lui le moyen et le moment d'aborder frontalement ce passé traumatique et de clore une fois pour toute le chapitre de son enfance, ce qu'il explique très clairement mais dont il n'est capable qu'à la toute fin de sa vie : « après tout, ce que je raconte, c'est le dernier chapitre de la grande histoire que je radote depuis plus de quarante ans. Ça fait partie du tout. Du grand livre que je suis en train de finir. C'est la conclusion² ».

1.4 Alain Fleischer ou l'impossible pacte autobiographique.

De même, l'orientation autobiographique affirmée par Fleischer semble se rapprocher davantage des enjeux de la fiction et, au fur et à mesure de l'œuvre, le pacte autobiographique se double d'indications qui invitent à davantage lire l'œuvre comme une fiction. Plus précisément, c'est également dans la tension entre factuel et fictionnel que s'écrit et se lit ce texte, comme en témoignent les nombreuses structures binaires qui martèlent l'œuvre : « je me souviens, j'imagine³ » ; formules immédiatement accolées, sans transition aucune, ou encore « je suppose, j'imagine⁴ ».

C'est d'ailleurs dès les prémices de l'œuvre que cette tension est mise en place. En effet, quand le narrateur déclare : « Moi Sándor F, né à Budapest en 1917, je suis pourtant le personnage d'une autobiographie - je dis bien autobiographie et non biographie - donc

¹ *Ibid*, p. 87.

² *Ibid*, p. 29.

³ FLEISCHER Alain, *op.cit.*, pp. 182/183.

⁴ *Ibid*, p. 49.

l'auteur, Sándor F. - toujours moi donc - est né à Paris en 1944¹», il se réclame très explicitement de l'autobiographie mais, pour autant, c'est en *personnage* qu'il se présente, soit en *être de papier* plus qu'en être de chair.

De plus, il explique se lancer dans l'écriture de l'autobiographie d'un autre que lui-même, son oncle Sándor F. né à Budapest en 1917 et assassiné par la Gestapo au moment de sa déportation en 1944, soit quelques mois après la naissance de l'auteur. Clairement, ces deux protagonistes n'ont pu se connaître et si Alain Fleischer a certainement enquêté et reçu des bribes d'informations, toute cette vie avortée était à recréer, à réinventer. Le pacte de Lejeune est bien transgressé ici car l'auteur ne nous livre pas de détails sur sa *vie réelle* mais sur celle, supposée, de son oncle. En se réclamant ainsi de l'autobiographie, Fleischer insiste sur la sincérité de son témoignage. Néanmoins le projet autobiographique initial est bien détourné et Fleischer reconstruit la vie de son oncle sans que ce témoignage ne doive être relégué au rang de simple invention verbale.

Fleischer, lui aussi, se réclame de la fiction pour se dire avec, comme posture martelée, que ce qui est inventé est aussi recevable - sinon plus - que la prétendue vérité elle-même et, en cela, il se rapproche des aveux de Robbe-Grillet évoqués précédemment. C'est en ce sens qu'il déclare : « Pour me reconnaître, je dois m'inventer, et pour m'inventer, je dois reconnaître en moi ce qui me ressemble² ». On observe ici un vrai mélange des genres, la fiction et l'autobiographie ne se cantonnant plus à la place limitée qui leur avait été accordée mais l'une empruntant les codes de la seconde, dans un enrichissement mutuel.

Ces trois textes, outre leurs thématiques, ont en commun d'être des projets néo-autobiographiques (post)modernes qui ne se reconnaissent plus dans le carcan des règles d'écritures traditionnelles. Ces œuvres et ces auteurs puisent tour à tour dans le factuel et dans le fictionnel sans que cela ne soit antithétique. Au contraire, cette fusion est une richesse qui permet de dépasser une mémoire défaillante et de dire l'indicible. En cela la fiction se fait libératrice.

Parce que leur histoire et l'Histoire sont chaotiques et complexes, leurs choix d'écriture se font protéiformes, au-delà de tout clivage et même de toute catégorisation. Ils ouvrent ainsi de nouvelles voies d'écriture, prônant le recours légitime - voire plus judicieux - à la fiction pour se raconter. On pourrait ainsi étendre ce constat de Philippe Lejeune sur Perec à l'ensemble de nos auteurs, et à bien d'autres encore : « [...] parce que le langage ordinaire de l'autobiographie lui était en quelque sorte interdit, dos au mur, il a inventé de

¹ *Ibid.*, p. 10.

² FEDERMAN Raymond, *Chut, op.cit.*, p.57.

nouvelles poétiques¹». Est ainsi motivé le recours à la fiction pour se raconter et, plus généralement, celui à toute tentative littéraire innovante et transgénérique pour « se dire » autrement que par la voie restrictive de l'autobiographie traditionnelle.

2. La fiction, un recours légitime.

Comment justifier le recours à la fiction pour des récits affichant des indices de sincérité autobiographique ? Les arguments seraient de trois ordres, que nous analyserons successivement : « [...] la protection que l'alibi fictionnel assure à l'écrivain, [...] la supériorité artistique du roman sur l'autobiographie, et enfin la fonction cognitive de la fiction² ».

La fiction assure à son auteur une plus grande liberté vis-à-vis du contenu de son texte. Ainsi, le romancier se lançant dans une entreprise néo-autobiographique mêlant fictionnel et factuel « n'a pas de compte à rendre au réel, [...] entend protéger sa liberté de parole tout en assumant, jusqu'à un certain point, son discours, [...] et crée les conditions du malentendu générique³ ». Pour cela, il sabote son propre dispositif fictionnel et ne dissimule plus sa présence dans le récit comme en témoignent les multiples intrusions des auteurs de notre *corpus* qui parsèment leurs œuvres et sur lesquelles.

De plus, le recours à la fiction serait plus légitime en ce que la fiction est créditée d'une valeur esthétique intrinsèquement supérieure à celle de l'autobiographie. Le romancier-autobiographe entre avec la fiction dans un réel espace de liberté. Il peut donc travailler la matière autobiographique comme il l'entend : reconstruction, réécriture, densité particulière, rythme choisi... C'est alors la fonction poétique du langage qui prime alors sur le substrat autobiographique comme l'explique Serge Doubrovsky :

Je me raconte, je me débite. Pas au hasard, par tranches choisies. Je laisse de côté les bas morceaux. Je m'étale, opération à cœur ouvert, je m'éventre, j'offre mes tripes au public. Mais le récit, moi qui décide comment il commence, où je m'arrête. Pas les événements qui me dictent : j'édicte. Ma vie n'est que de la matière première. D'abord ouvrir, ensuite ouvrir⁴.

¹ LEJEUNE Philippe, *La Mémoire et l'Oblique ...op. cit.*, p. 16.

² GASPARINI Philippe, *Est-il je ?*, Paris, éd. Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 235.

³ *Ibid.*, p. 235.

⁴ DOUBROVSKY Serge, *La Vie l'instant*, Paris, éd. Balland, 1985, pp. 15-16.

Tout l'enjeu consisterait, qu'il s'agisse de l'autobiographie *stricto sensu*, du roman autobiographique dans son acception la plus large ou encore de la fiction, à persuader le lecteur que ce que ces auteurs racontent est vrai et sincère : « [...] tout discours du moi ne met-il pas en jeu une batterie de procédés destinés à faire croire que la chose vient du cœur, autrement dit que l'énoncé est sincère ¹ » ? L'écriture du moi, peu importe la forme qu'elle adopte, replace avec force l'auteur au centre du texte, là où il doit disparaître derrière les procédés fictionnels. Ainsi, pour inspirer confiance et s'attirer la bienveillance de ses lecteurs, l'auteur jouerait davantage sur le pathos².

Cette posture, si elle permet de nuancer et d'éclairer les velléités de vérité des écritures du moi, ne vient pas épouser, du point de vue du recours au pathos, les attitudes des auteurs de notre *corpus*. Certes, dans ces trois œuvres, l'auteur est bien au centre du texte et ne s'efface jamais derrière le souvenir : en témoignent les nombreuses intrusions d'auteurs. Toutefois, le sujet de leurs œuvres est déjà assez douloureux pour qu'il ne soit besoin, par divers procédés narratifs et stylistiques, d'insister sur le pathos. Cela serait indécent dans le sens qui fit déclarer à Theodor Adorno qu'« écrire des poèmes après Auschwitz est barbare [...], il est devenu impossible aujourd'hui d'écrire des poèmes ³ », toutes proportions gardées.

L'écriture sèche de Perec vient annihiler toute insertion du pathos. Quant à Federman, tomber dans ce qu'il nomme le « lyrisme décadent ⁴ » est sa plus grande hantise. En effet, il est facile, avec un sujet tel que le sien, d'y sombrer : il faut donc sans cesse rester vigilant : « [...] mais quand on raconte son enfance, on est toujours au bord du précipice de la sentimentalité qui vous fait culbuter dans le réalisme pleurnichard⁵ ». La fiction offre donc tout un horizon de liberté qui sied à nos auteurs. Cette liberté recherchée, il ne pouvait la trouver dans le carcan des règles de l'autobiographie traditionnelle d'où le recours à la fiction et, plus généralement, à la fusion des genres.

¹ GASPARINI Philippe, *op. cit.*, p. 231.

² *Ibid.*, je reprends et reformule.

³ ADORNO Théodor, *Prismes. Critique de la culture et société*, 1955, trad. G. et R. Rochlitz, Paris, Payot, 1986, p.23.

⁴ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

2.1 La fiction comme palliatif à l'absence de souvenirs chez nos auteurs.

« Je n'ai pas de souvenir d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent.¹» C'est sur cette affirmation déroutante que s'ouvre la partie autobiographique de l'œuvre de Perec. Ainsi, en quelques lignes, semble être résumée toute son enfance. Tout serait dit. Or, c'est bien dans une entreprise autobiographique que se lance Georges Perec. Cette affirmation vient donc annuler *a priori* toute cette démarche littéraire de mise à nu de soi puisque cette vie se résumerait en quelques lignes seulement. Perec se trouve acculé, frappé par le silence et le fantôme de l'Holocauste. Les ressources que la langue lui offre ne fonctionnent pas. D'ailleurs, toute la première partie autobiographique de son œuvre ne comporte guère de souvenirs : il faut attendre la seconde partie (après la page blanche marquée des points de suspension) pour que ceux-ci commencent à apparaître réellement.

Raymond Federman rejoint le projet perecquien de recherche des traces de son passé puisque lui aussi entame au travers de son texte un vrai travail de reconstruction de son enfance grâce aux mots et grâce au recours à la fiction puisque son enfance est, elle aussi, frappée par l'oubli dû au traumatisme de la déportation de sa famille : « Je suis en train de construire mon enfance avec des blocs de mots ² ». Plus que de raconter son histoire, il s'agit donc bien de la construire voire de la reconstruire avec pour seul matériau les mots.

En un certain sens, on rejoint ici les travaux de Lejeune qui indique que, concernant la visée des autobiographies, il ne serait pas « [...] nécessaire que le résultat soit de l'ordre de la stricte ressemblance ³ ». Pour Lejeune, l'enjeu serait donc ailleurs. C'est davantage *l'intention* de vérité qui prévaudrait sur toute vérité. De ce point de vue, et avec cette nuance, on peut davantage comprendre la position de Fleischer qui se réclame du genre autobiographique alors qu'il prend pour sujet un autre que lui. De plus, on comprend que, parfois, la fiction peut apparaître beaucoup plus riche de sens que les faits avérés comme en témoignent les longues listes d'événements factuels que l'on retrouve chez Perec au chapitre huit (successions de faits réels longuement annotés, commentés...qui obligent à une lecture fragmentée et chaotique)

¹ PEREC Georges, *W...*, *op. cit.*, p 17.

² FEDERMAN Raymond, *Chut*, *op. cit.*, p. 23.

³ LEJEUNE Philippe *Le Pacte...* *op. cit.* Pour Philippe Lejeune, l'enjeu n'est pas là et « le fait que nous jugions que la ressemblance n'est pas obtenue est accessoire à partir du moment où nous sommes sûrs qu'elle a été visée »

ainsi que chez Federman ; partie qu'il nomme « liste de scènes de mon enfance à raconter ¹ ». Sous forme de liste de faits avérés, ces auteurs jouent avec les codes autobiographiques. Certes, ils mettent en scène leur vie réelle, mais ces passages sous forme de liste qui ressortissent du factuel, apparaissent dans ces deux œuvres dénués de toute littéarité et finalement, présentent au regard du lecteur un intérêt moindre.

De plus, aux lacunes et autres failles de la mémoire, il s'ajoute que le moi, par essence pluriel et insaisissable, ne peut être saisi dans sa totalité par le discours autobiographique. Doivent également être prises en compte « les censures du Surmoi, les ruses de l'inconscient, les phénomènes de condensation, de déplacement et de scotomisation des affects, les leurres des “souvenirs-écrans”, les traficotages des remaniements mémoriels [...], le romancier-autobiographe renonce sagement au pacte référentiel sur un sujet aussi problématique et insaisissable que sa propre histoire² ».

Ainsi la fiction, plus qu'un simple recours possible, peut-elle apparaître salvatrice en ce sens qu'elle s'offre comme la seule option, la seule alternative possible pour se raconter de la manière la plus sincère possible pour toutes les raisons évoquées ci-dessus.

2.2 La fiction salvatrice chez Georges Perec.

Face à cette mémoire hésitante, lacunaire et fragmentaire, la fiction apparaît comme salvatrice chez Perec. On remarquera d'ailleurs la dualité complémentaire de son titre, *W ou le souvenir d'enfance* qui invite à une interpénétration des deux textes, si tant est que l'on puisse considérer qu'il y a bien deux textes et non un seul. Les deux parties résonnent l'une avec l'autre sans qu'il n'y ait d'opposition entre factuel et fictionnel. D'ailleurs, l'œuvre de Federman propose cette même lecture en offrant à son texte le sous-titre « *histoire d'une enfance*³ » : dès le titre, Federman place donc son texte sous l'angle de l'hybridation générique.

Perec, lui aussi, souligne tout de suite sa volonté de brouiller les frontières entre le factuel et le fictionnel : c'est avec la partie fictive qu'il ouvre son texte et, qui plus est, la fiction semble réunir tous les codes de l'autobiographie et du roman d'aventures classiques :

¹ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, pp. 64 à 69.

² GASPARINI, Philippe, *op. cit.*, p. 241.

³ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, page de titre. Je souligne.

« Longtemps j'ai cherché les traces de mon histoire [...] ¹ » ou encore « Je suis né le 25 juin 19... vers 4H à R..., petit hameau de trois feux... [...] ² ». Ainsi la fiction permet de dire ce que sa mémoire a occulté. A travers la fiction, Perec peut mener à bien son entreprise autobiographique, son désir d'exhaustivité ainsi que sa quête identitaire. Cette considération peut d'ailleurs être étendue à l'ensemble de son œuvre puisque, de son propre aveu : « J'encrypte dans mes textes (et, je le crois bien, dans tous) des éléments autobiographiques [et] presque aucun de mes livres n'échappe tout à fait à un certain marquage autobiographique. ³ ».

Dans la partie autobiographique, le ton utilisé par le narrateur est beaucoup moins affirmatif que dans la partie fictive. Perec utilise beaucoup de modalisateurs et n'hésite pas à se corriger (même si, on le notera, les champs sémantiques de l'incertitude, de l'oubli et le manque de légitimité sont eux aussi présents dans le premier chapitre fictionnel mais cela tend à s'amenuiser au fil des chapitres de fiction, ce qui n'est pas le cas dans la partie autobiographique), à ajouter certaines précisions dans sa partie autobiographique, ce qui atteste son souci de sincérité (« [...] où plutôt, pour être précis, les seuls dont je sois sûr [...] », « [...] cette précision apportée, je dirai donc que *je suppose que* l'enfance de ma mère fut sordide [...] ⁴ »). Il y a donc chez lui un vrai souci du détail, de sincérité en ce qui concerne sa démarche autobiographique. Ainsi, quand il raconte une anecdote, il va jusqu'à en présenter plusieurs variantes, comme en témoigne l'épisode de la clef remise par son père insistant ainsi non sans ironie sur le caractère fabulé de ces souvenirs d'enfance :

Le second souvenir est plus bref ; il ressemble davantage à un rêve ; il me semble encore plus évidemment fabulé que le premier, il en existe plusieurs variantes qui, en se superposant, tendent à la rendre de plus en plus illusoire. Son énoncé le plus simple serait : mon père rentre de son travail ; il me donne une clé. Dans une variante la clé est en or ; dans une autre, ce n'est pas une clé d'or, mais une pièce d'or ; dans une autre encore, je suis sur le pot quand mon père rentre de son travail ; dans une autre enfin, mon père me donne une pièce, j'avale la pièce, on s'affole, on la retrouve le lendemain dans mes selles ⁵.

Ce passage souligne l'importance, accordée par Perec, davantage au travail de la réminiscence qu'à la vérité même des faits. La confrontation de ces deux extraits illustre bien que la fiction, parce que délestée de l'exigence de vérité, est plus libre dans son contenu, dans

¹ PEREC Georges, *op cit.*, p. 14.

² *Ibid*, p. 16.

³ ROCHE Anne, *op. cit.*, p. 51.

⁴ PEREC Georges, *op cit.*, p. 51. Je souligne.

⁵ *Ibid*, p. 27.

sa parole. Elle vient donc contrebalancer et seconder le ton parfois hésitant et les lacunes de l'autobiographie. Ainsi, plus qu'entrer en concurrence, ces deux parties se nourrissent l'une l'autre et, même si tout les sépare en apparence, elles sont en fait intrinsèquement liées, comme le souligne Lejeune :

L'Oblique, l'indirect, le décrié. L'à-côté. Ainsi, *W ou le souvenir d'enfance* entremêle deux récits dont aucun ne dit au sens propre ce que le lecteur ne peut restituer stéréoscopiquement, que par leur confrontation, titubant de chapitre en chapitre d'une amnésie à une obsession Mais c'est sans doute le seul des textes de Perec qui noue ainsi les choses, les ferme, resserre l'étau sur l'indicible ¹.

Ainsi, chez nos auteurs, nous assistons à un détournement du projet autobiographique qui se transforme en fiction (Fleischer) ou encore d'un détournement du projet fictionnel qui se transforme en autobiographie (Federman et Perec) dans une réelle volonté d'hybridation générique. Plutôt que de se reconnaître et d'utiliser des voies toutes tracées, c'est au contraire dans le renouvellement des codes et en se faisant force de propositions nouvelles qu'ils nous entraînent vers de nouvelles poétiques plus libres, plus transversales et au-delà des classifications réductrices. « [...] *W ou le souvenir d'enfance* est des rares livres qui m'aient donné l'impression d'innover dans le cadre d'un genre voué à la répétition inlassable des mêmes procédés, le récit d'enfance ²», déclarait Philippe Lejeune : c'est justement parce que ce livre et d'autres comme *Les Mots*³ de Sartre ou encore *Enfance*⁴ de Sarraute, qu'il cite au même titre que *W ou le souvenir d'enfance*, bousculent les codes, qu'ils permettent de renouveler un genre qui ne connaît pas de bornes.

3. La fiction, une nouvelle voie pour dire le vrai.

Perec, Fleischer et Federman nous montrent donc que l'autobiographie n'est pas LE genre qui permet de se raconter, de se dire, de témoigner « dans la mesure où toute littérature est autobiographique⁵ », comme le soutient Perec. Cette affirmation semble donc *a priori* entrer en concurrence avec la célèbre maxime de Valéry évoquée précédemment et reprise par Federman dans son texte : « Tout ce qui s'écrit est fictif ». Cependant, cette opposition

¹ LEJEUNE Philippe, *La Mémoire et l'Oblique...op. cit.*, p. 44.

² *Ibid*, p. 71.

³ SARTRE Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, éd. Gallimard, 1964.

⁴ SARRAUTE Nathalie, *Enfance*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Blanche », 1983.

⁵ LEJEUNE Philippe, *La Mémoire et l'Oblique...op. cit.*, p. 33. Il rapporte ici des propos de Georges Perec.

apparente ne l'est pas tant que cela. Elle souligne simplement que les auteurs du *corpus* ont tous le souci de transgresser les codes et d'orienter leurs œuvres dans une dimension transgénérique, au-delà de toute codification. Simple miroir inversé, ces deux expressions soulignent de façon chiasmatique que dans toute fiction se trouve une part d'autobiographie et que, réciproquement, toute autobiographie comporte intrinsèquement une dimension fictive. Ces transgressions sont pour nos auteurs de vrais besoins et n'ont rien de gratuit. Au contraire, elles font sens, comme le souligne Philippe Lejeune en parlant de Perec : « Il ne cherche pas du nouveau, mais l'invente au passage parce qu'*il est impossible de faire autrement*. N'écrit pas contre l'autobiographie traditionnelle mais en marge, ailleurs¹ ».

On peut donc légitimement envisager que, délestées du poids de ce pacte autobiographique contraignant - contrainte qui, à terme, peut-même conduire au silence et au mutisme pour tout auteur tenté par l'autobiographie (« De l'ancrage biographique, j'ai cherché à dire non seulement qu'il ne suffisait pas pour témoigner, mais qu'il pouvait être un facteur pesant si lourdement sur le témoin qu'il irait jusqu'à l'amuïr [...] ² ») - et donc plus libres, les écritures de soi se réclamant de fiction viennent proposer une nouvelle façon aux auteurs de se dire, tout aussi sincère - voire plus - que les autobiographies traditionnelles.

Pour Lejeune, il ne s'agit là que d'une « illusion naïve ³ ». Or on ne peut balayer d'un revers de main aussi facile tant d'auteurs et leurs tentatives pour réveiller un genre parfois sclérosé. D'autant plus que les voix qui se réclament de la fiction pour se dire se font de plus en plus nombreuses tout au long du XXe siècle. Les formules chocs sont célèbres et on ne peut éluder ainsi celle d'Aragon : « le mentir-vrai ⁴ ». Il donne ce titre à une nouvelle puis lui confère une dimension plus générale en en faisant également le titre d'un important recueil de nouvelles. La nouvelle « Le Mentir-vrai » est un texte capital qu'Aragon considère comme une sorte d'art poétique romanesque : il y évoque ses années d'enfance en mélangeant fiction et réalité. Les auteurs de notre *corpus* sont donc on ne peut plus en accord avec ce pacte oxymorique tout entier contenu dans la formule d'Aragon. Bien qu'éloigné dans le temps de nos auteurs et donc soumis à des problèmes de théorisation différents, citer Aragon est ici pertinent puisque Lejeune lui-même soulignait également cette parenté entre le travail de Perec et celui d'Aragon :

¹ *Ibid*, p. 39. Je souligne.

² MESNARD Philippe, « Approches critiques à propos de trois notions fortes des études sur le témoignage », *Des témoins aux héritiers, l'écriture de la Shoah et la culture européenne* sous la direction de Luba JURGENSON et Alexandre PRSTOJEVIC, Paris, éd. PETRA, 2012, p. 84.

³ *Ibid*, Pour Philippe Lejeune, il ne s'agit là que d'une forme indirecte de pacte autobiographique qui définit « l'espace autobiographique dans lequel ils désirent qu'on lise l'ensemble de leurs œuvres »

⁴ ARAGON Louis, *Le Mentir-vrai*, Paris, éd. Gallimard, 1980.

On est déjà plus près de Perec avec les tentatives d'Aragon (*Le Mentir vrai*, 1964) ou d'Albert Memmi (*Le Scorpion*, 1969) qui proposent tous deux des souvenirs d'enfance fictionnels ou suspects glosés périodiquement par des narrateurs critiques, qui rectifient, prolongent, commentent la fiction à partir de la vérité, ou ce qui est supposé être la vérité de l'auteur.¹

Néanmoins et au regard de tout ce qui a déjà été dit sur les œuvres de notre *corpus*, ce constat peut allègrement être étendu aux textes de Raymond Federman et d'Alain Fleischer : tous deux se reconnaissent et s'épanouissent dans cette conception de la littérature en tant que « mentir-vrai ». Ainsi, nos trois auteurs définissent un vrai programme d'écriture et de lecture qui colle au plus près de leurs objectifs littéraires. Il conviendra de nous pencher sur lesdits programmes ainsi que sur l'évolution des fictions, de manière plus générale, afin de comprendre au mieux les objectifs et aspirations de nos auteurs. De même, nous verrons en quoi ces nouveaux projets d'écriture au-delà des codes traditionnels entrent en résonance avec les bouleversements historiques dont le XX^{ème} siècle fut témoin et évoquent, à eux seuls, les profonds traumatismes vécus par nos trois auteurs.

¹ LEJEUNE Philippe, *La Mémoire...*, *op. cit.*, p. 86.

CHAPITRE 3

DU METATEXTUEL AU METALECTORAL :

Programmes de lecture et d'écriture

1- Au-delà des classifications réductrices.

S'il est bien une chose que nous avons tentée de démontrer, c'est que ces trois œuvres sont résolument modernes (Perec) voire postmodernes (Federman et Fleischer) et novatrices dans le travail qu'elles entreprennent sur la forme afin que cette dernière épouse parfaitement le douloureux sujet qu'elles abordent. Ces œuvres hybrides qui transcendent les genres apparaissant comme inclassables : à récits de soi modernes et postmodernes, conception transgénérique de l'œuvre. En effet, le problème avec les classifications, c'est qu'elles tendent à vouloir ranger les œuvres, or elles ne permettent pas de couvrir tout le champ de la littérature et excluent toute une « quantité d'œuvres et d'écrivains » mal distribués entre l'autobiographie ou le roman, entre « la fantaisie et le factuel¹ ».

Toute création littéraire naît d'abord d'un besoin ou d'une intention personnelle de l'auteur, qu'elle soit consciente ou inconsciente. Par conséquent, celui-ci choisit - ou crée - la forme la plus adaptée à son sujet et à son intention. Ainsi, lorsqu'un auteur entreprend de faire son autobiographie, la fixité de la forme peut-elle être ressentie comme une contrainte qui entre en contradiction avec son projet d'écriture initial. En effet, l'autobiographe, cherchant à rendre au mieux l'instabilité qui le caractérise et l'entoure, peut agir sur les formes déjà admises et ainsi mêler, comme c'est le cas pour les œuvres de notre *corpus*, la fiction à l'autobiographie, célébrant dès lors l'avènement d'une approche néo-autobiographique.

L'autobiographie ne peut donc pas trouver de définition normative dans un contexte aussi foisonnant : elle est protéiforme, à l'image des hommes. La réception de ces textes est donc problématique car le lecteur cherche toujours à ranger les œuvres dans des cases qui le rassurent dans sa pratique de lecture. De nombreux auteurs modernes - dont Perec, Fleischer et Federman - continuent de plébisciter le roman comme la forme la plus adaptée à l'écriture de soi. Il appartient donc aux lecteurs d'élargir leurs horizons d'attente, et c'est ainsi que, dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, on assiste à une véritable évolution des fictions.

¹ COLONNA Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris, éd. Tristram, 2004, p. 13.

C'est dans cette même veine et dans cette orientation que l'on relèvera un fait littéraire marquant : l'invention par Serge Doubrovsky de ce qu'il nommera autofiction en réaction aux travaux de Lejeune sur le genre autobiographique, créant une œuvre hybride moderne mêlant, comme ce néologisme l'indique, fiction et autobiographie.

1-1 Se libérer des règles, créer les siennes.

Ces ruptures avec les règles littéraires instituées sont assumées par nos auteurs pour lesquels les ressources traditionnelles de la langue n'offraient pas la possibilité d'aborder le passé. Certes, c'est un geste de rupture motivé et qui peut s'avérer déstabilisant pour les lecteurs mais gardons en tête que la littérature s'est toujours renouvelée par ruptures parce que, à certains moments clés, les auteurs ne se reconnaissaient plus dans les codes en vigueur. Il en est ainsi de l'enrichissement de la littérature : accèdent à la postérité les œuvres qui mettent en place un « écart esthétique¹ » avec l'horizon d'attente des lecteurs. Cette notion d'écart esthétique constitue pour Hans Robert Jauss un critère qualitatif : une grande œuvre rompt avec les formes préétablies, bouleverse les habitudes de lecture et les attentes du lecteur.

Rompre avec les codes est un moyen d'enrichissement de la littérature qui résonne comme un réel engagement littéraire, notamment en ce qui concerne l'hybridation générique et le recours, ici, à la fiction dans une dimension heuristique :

Le choix de la fiction n'est pas gratuit : pour faire sa place « à coup sûr » dans le champ littéraire, en toute rigueur générique aristotélicienne, l'autobiographe n'a pour solution que l'autofiction. Puisque l'autobiographie est trop sujette à caution et à condition, et puisque toute fiction est littéraire, faisons entrer l'autobiographie dans le champ de la fiction [...] ²

Marie Darieussecq argue en ce sens et sa formule synthétise toutes les attentes exprimées ci-dessus. L'autobiographie « trop sujette à caution » peut représenter un frein à l'expression de soi. C'est d'ailleurs ce qui fut le cas pour les auteurs de notre *corpus* : Perec, jusqu'à ce qu'il décide de s'affranchir de l'autobiographie et de créer sa propre esthétique,

¹ JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Fr. de C Maillard, éd. Gallimard, Paris, 1978, pp. 53-54.

² DARIEUSSECQ Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n°107, septembre 1976, pp. 369-380.

restait muet, incapable d'écrire la moindre ligne sur son enfance. Dans *La Mémoire et l'oblique*¹, Philippe Lejeune, qui mène un minutieux travail d'enquête autour de la genèse de cette œuvre, relève que dans sa lettre-programme du 7 juillet 1969, Perec, avec une certaine euphorie, se félicite d'avoir trouvé un autre biais que l'autobiographie - soit la fiction - pour se raconter, parce que, abordée de manière frontale, l'autobiographie le réduisait au silence.

Dans le même temps, on réalise que toute l'œuvre de Raymond Federman est hantée par la disparition de sa famille, par le traumatisme de sa déportation et de sa propre survie tout entier exprimé dans le titre *Chut*. Dans un double mouvement antithétique, Raymond Federman s'apprête à nous livrer son enfance alors que celle-ci demeure frappée par un interdit, par le silence. Il va donc devoir trouver ses propres codes afin de dépasser ce traumatisme ; et cette recherche ne sera pas évidente mais marquée par des tâtonnements, des hésitations, jusqu'à trouver la forme adéquate à son sujet. Ainsi il explique qu'il essaie ici un travail qu'il a déjà tenté lors d'une première œuvre de jeunesse écrite en anglais *And I followed my shadow*² où il avait tenté de « raconter d'une façon plutôt sentimentale et désordonnée ce qui [lui] était arrivé pendant la guerre³ » ce qui accentue la dimension édifiante de son texte. Il multiplie les références à ses autres textes, soulignant avec force ses tentatives précédentes plus ou moins réussies pour mettre sa vie et son intimité en scène. Ces références foisonnent, tissent une toile au cœur de ce texte et il s'amuse même de la redondance de ses propos : « Bon, pas la peine de raconter pourquoi je suis retourné en Amérique. Ce retour en France fut un désastre. J'ai raconté ça dans *La Fourrure de ma tante Rachel*⁴ », ou encore « Et il est vrai que les dix années qui ont suivi mon séjour dans le cabinet de débarras ont été des années de silence et de solitude. De silence et de solitude d'abord pendant les trois misérables années dans la ferme du Lot-et-Garonne. J'ai raconté cela dans *Retour au fumier*⁵ ».

Federman se sert de manière récurrente dans toute son œuvre de ce procédé auto-intertextuel qu'il nomme « self-playgiarism », « auto-plagiat » ou encore « auto-plajeu ». Comme il le précise dans sa lettre à Rossitza⁶, ce livre est en partie fait de fragments racontés dans d'autres textes ce qui vient confirmer « la dimension “mythographique” de l'entreprise⁷ ». Son œuvre entière fut une tentative sans cesse renouvelée pour aborder son

¹ LEJEUNE Philippe, *La Mémoire...*, *op. cit.* Je reprends et reformule.

² FEDERMAN Raymond, *Chut*, *op.cit.*, p. 150. Il cite ici cette œuvre de jeunesse non publiée.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid*, p. 151.

⁵ *Ibid*, p. 11.

⁶ *Ibid*, pp. 193-194. Toute cette lettre y est rapportée.

⁷ WAGNER Frank « Raymond Federman le « surfictionnel », l'exemple de *Chut* », *vox-poetica*.

enfance. Néanmoins, cette quête du texte adéquat s'avère également douloureuse sous certains aspects. C'est pourquoi il se réfugie derrière la figure de son éditrice qui apparaît comme un censeur. Elle pourrait, dans le portrait qu'il en esquisse, effectuer à sa guise des coupes dans son texte si elle jugeait utile la suppression de certains passages quand il s'apprête à aborder un événement de son enfance potentiellement gênant pour ses lecteurs ou encore intervenir sur le contenu même, supprimant notamment les digressions multiples (« Tu sais, Federman, avec tout ce va-et-vient que tu fais dans ce que tu racontes, ton éditrice va t'envoyer promener ¹»). Toutefois, si cette référence à son éditrice semble laisser entendre que cette dernière pourrait agir sur le texte, gardons en tête que Federman nous présente comme possibles ces interventions alors que son texte est déjà publié. Il s'agit davantage pour Federman d'anticiper les réactions de son lecteur face à ses nombreuses digressions, par exemple, et de se justifier, de les expliquer sans pour autant qu'il n'envisage de les supprimer puisqu'elles forment là le cœur même de son projet littéraire. Ces références sont autant de moyens de s'expliquer sur son travail, voire de se dédouaner par moments (« Ton éditrice pourra décider si c'est à la bonne place ou s'il faut le déplacer ou carrément l'enlever ²»). Les figures de son éditrice mais également du lecteur sont au centre même de son texte, rappelant notamment que l'acte de lecture est avant tout un acte créatif d'interprétation.

1-2 L'avènement de l'autofiction.

En 1975, Georges Perec publie donc une autobiographie hybride qui associe en partie l'auteur à Gaspard, son personnage de fiction, s'éloignant donc radicalement des codes autobiographiques et des codes du récit d'enfance. En 1977, Serge Doubrovsky, qui vient de découvrir le travail du critique Philippe Lejeune, entreprend alors de théoriser sa démarche et créa le néologisme « autofiction » pour définir son texte, *Fils*³. Ce nouveau genre hybride repose sur un pacte oxymorique entre autobiographie et fiction. Le lecteur reçoit cette autofiction comme une mise en scène de l'auteur sur fond autobiographique. Serge Doubrovsky expliquait ainsi sa démarche de théorisation : « Quand ils m'ont demandé de

« <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2009b.html> », [dernière consultation le 23/02/2015].

¹ FEDERMAN Raymond, *Chut*, op. cit., p. 77.

² *Ibid*, p. 195.

³ DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, éd. Galilée, 1977 ; réed. Gallimard, coll. « Folio », 2001.

rédiger la quatrième de couverture, le mot autofiction m'est venu à l'esprit, je ne sais trop comment. Je ne voulais pas créer un nouveau genre littéraire, je tentais juste de définir ce que je venais de faire¹ ». Dans cette déclaration qui résonne comme une justification de sa pratique, Serge Doubrovsky souligne le fait que ce nouveau genre, même s'il se défend de vouloir en créer un, n'est pas un acte gratuit de création d'un genre hybride : il permet simplement de qualifier la démarche et le travail de son auteur. Là encore, cela résonne comme une évidence qui se serait imposée à Serge Doubrovsky plutôt que comme un geste de rébellion face aux codes traditionnels.

L'autofiction apparaît en ce sens comme un moyen possible pour mettre en scène ses souvenirs d'enfance. Dans *Fils*, le héros-narrateur décline à maintes reprises son identité qui n'est autre que celle de l'auteur. Sur la quatrième de couverture figurait un prière d'insérer qui signalait l'acte de naissance du néologisme autofiction : « Autobiographie ? Non. [...] 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 nouveau² ». Serge Doubrovsky développa par la suite cette première définition de manière doublement négative :

Un curieux tourniquet s'instaure alors. [...] Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte.³

Doubrovsky ajouta également un troisième trait définitoire à l'autofiction insistant sur sa littéarité qui serait un trait constitutif du genre ou plutôt de ce sous-genre du roman. Il se démarque de Gérard Genette qui ne conférait au genre autobiographique qu'une « littéarité conditionnelle⁴ » mais rejoint Philippe Lejeune pour qui « l'autobiographie se présente d'abord comme un genre littéraire⁵ ». La création de ce néologisme a donc permis à cet auteur d'« inventer la pratique de son œuvre⁶ » parce qu'il ne pouvait faire autrement ; quête à l'assaut de laquelle se sont lancés nos auteurs.

¹ CHEMIN Anne, « ‘Fils’, père de l'autofiction », article paru dans *Le monde, culture et idées* le 20/07/2013.

² DOUBROVSKY Serge, *op.cit.*

³ DOUBROVSKY Serge, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988, p. 70.

⁴ GENETTE Gérard, « Récit fictionnel, récit factuel », in *Fiction et diction, op. cit.*

⁵ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique, op. cit.*, p. 7.

⁶ GENETTE Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 109.

2- Entre modernité et postmodernité, de nouvelles voies pour dire le vrai.

Il convient, avant de poursuivre, de se positionner brièvement face aux notions de modernismes et de postmodernismes concernant les œuvres du *corpus*. En effet, on ne peut étudier sur un même plan nos trois œuvres du fait même de leurs parutions éloignées dans le temps. Si Federman et Fleischer sont des auteurs contemporains, le texte de Perec leur est, lui, bien antérieur. De cet écart temporel résulte naturellement des positions littéraires, des poétiques et des réceptions différentes et propres à chaque époque. Si le texte de Perec, par la rupture qu'il institue avec les dogmes littéraires et sa date de parution peut être qualifié d'œuvre moderne, les textes de Federman et Fleischer (respectivement publiés en 2008 et 2009) relèvent eux du postmodernisme.

Le modernisme est un concept littéraire, artistique et cinématographique qui naît en France dans les années 1960. De ce point de vue *W ou le souvenir d'enfance* se place bien historiquement comme une œuvre moderne. Toutefois, on ne peut se contenter de cette indication. Rappelons en quelques mots la naissance de ce concept et de ses présupposés. Antoine Compagnon, pour définir la modernité, reprend une idée communément répandue selon laquelle « [...] serait moderne ce qui rompt avec la tradition et serait traditionnel ce qui résiste à la modernisation¹ » (on notera l'utilisation du conditionnel qui place cette affirmation dans une dimension hypothétique obscure). Cette affirmation permet de soulever, chez les modernes, une réelle détermination à rompre avec les codes d'écriture (et de lecture) traditionnels. Cette attitude s'observe dans l'œuvre de Perec et c'est pourquoi, en dépit des revendications des Oulipiens qui ne se veulent ni modernes, ni postmodernes, on adoptera cet adjectif pour qualifier *W ou le souvenir d'enfance*. Cette rupture avec la tradition et les codes préétablis n'est pas gratuite mais s'accorde à l'évolution du monde qu'elle accompagne. Ainsi, un des objectifs du groupe de l'Oulipo est la « [...] recherche de formes et de structures nouvelles² » plus en adéquation avec leur époque. L'accent est en effet porté chez les Oulipiens sur l'expérimentation formelle et sur les techniques littéraires innovantes, avec une place prépondérante accordée à la contrainte dans leurs œuvres, souvent multiple, puisque « [...] en effet, l'effort de création porte principalement sur tous les aspects formels de la

¹ COMPAGNON Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, éd. du Seuil, coll. « philosophie générale », 1990, p. 7.

² QUENEAU Raymond, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Gallimard, Paris, 1962, p. 139-140

littérature [...]»¹. On l'a déjà souligné, le texte de Perec est riche de contraintes et de « sutures » entre ses différentes parties, ce qui le rapproche une fois de plus du modernisme.

Les œuvres de Fleischer et Federman, elles, relèvent du postmodernisme : en Europe, on estime généralement que cette période commence au milieu des années 80 (tandis qu'aux USA, il n'est pas rare de la faire débiter au début des années 60). Federman lui-même donne à son texte *Surfiction*² qui se veut une tentative définitive de sa poétique le sous-titre de « manifeste postmoderne³ ». Pour autant, la position de Federman est plus ambiguë que celle de Fleischer. On perçoit chez lui les échos d'un vrai modernisme : abandon de l'illusion référentielle et de la suprématie de l'auteur sur son œuvre, défense et théorisation d'une littérature expérimentale en rupture avec les codes, nécessaire autoréflexivité, militantisme ... Là encore, Federman joue des frontières cherchant même à les transcender et réclamant l'abandon de « la terminologie du postmodernisme et [l'invention d'] un terme du genre POST-POMO ou AVANT-POP⁴ ». Ainsi l'œuvre de Perec sera donc qualifiée de moderne et celles de Fleischer et Federman de postmodernes bien que, on l'ait vu, ces œuvres iconoclastes dépassent toute tentative de classification entretenant d'ailleurs savamment le mythe de l'entre-deux.

2-1 Georges Perec : une lecture autofictionnelle ?

L'œuvre de Perec se rapproche en partie de la définition que propose Doubrovsky de l'autofiction : la partie fictionnelle de *W.* pourrait être lue comme « une fiction d'évènements et de faits strictement réels » si on vient l'éclairer de certaines déclarations de Perec tel : « *W...* était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, une histoire de mon enfance⁵ ». Toutefois, ce dernier multiplie les affirmations contradictoires ce qui souligne cette oscillation constante entre « rester caché [et] être découvert⁶ » qui, en fin de compte, pourrait être une affirmation valable pour chacun de nos trois auteurs. Si Perec donc affirme que le récit de *W* peut, sous un

¹ LE LIONNAIS François, « Le second manifeste », 1988, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essais », p. 1.

² FEDERMAN Raymond, *Surfiction*, op. cit.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ PEREC Georges, *W.*, op. cit., p.18.

⁶ *Idem.*

certain angle, être lu comme une « histoire de son enfance », il balaie à d'autres moments, cette possible lecture :

W ne ressemble pas plus à mon fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à mon enfance. Mais dans le réseau qu'ils tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement.¹

Perec insiste ici davantage sur son travail littéraire plutôt que sur la possible lecture autobiographique qui pourrait être faite du récit de W. Son histoire se tisse progressivement au fil de son texte, dans l'entrecroisement des deux parties et se lit tant dans les fragments autobiographiques marqués par l'incertitude que dans les indices semés dans la partie fictive. Les travaux de Doubrovsky expérimentaux, lui étant postérieurs, Perec ne peut s'en réclamer. Toutefois, soulignons qu'il n'a jamais, après parution, reclassé son œuvre en littérature autofictionnelle. C'est donc finalement davantage l'architecture de *W ou le souvenir d'enfance* et son montage alterné que son contenu qui peuvent en permettre, sous un certain angle, une lecture autofictionnelle sans que Georges Perec ne donne une explicite orientation en ce sens.

2-2 Alain Fleischer au carrefour des genres.

L'œuvre d'Alain Fleischer n'est pas moins inclassable que celle de Perec ou de Federman. Tout autant que ces deux autres auteurs, Fleischer se joue avec une subtilité des codes traditionnels, laissant le lecteur parfois démuni face à ce texte déroutant, volontairement placé à un carrefour des genres. Ce flou générique est assumé et revendiqué : c'est dans cette indétermination générique que se réalise son projet littéraire.

Son œuvre paraît en 2009 et est donc largement postérieure aux travaux de Lejeune, Doubrovsky et consorts. Ainsi, il maintient volontairement son œuvre dans une indétermination générique. Se réclamant haut et fort du genre autobiographique à de multiples reprises : « Je suis le personnage d'une autobiographie - je dis bien autobiographie et non biographie² », « Cette écriture autobiographique³ », il ne peut toutefois prétendre à

¹ *Idem.*

² FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 11.

l'identification de son texte à ce genre car aucun des traits définitoires de l'autobiographie traditionnelle évoqués précédemment n'est respecté. Cette affirmation résonne donc, dans une certaine mesure, comme une provocation, non pas gratuite, mais au contraire riche de sens. C'est que son œuvre, elle aussi, est au-delà des genres. Fleischer s'amuse des codes et multiplie les affirmations antinomiques. Parallèlement à son désir d'être rattaché au genre autobiographique, ce souhait se trouve nuancé voire annulé à d'autres endroits clés. Ainsi coexistent avec les deux affirmations ci-dessus d'autres *a priori* opposées comme « cette œuvre autobiographique à moins que tout cela ne soit du roman ?¹ » ; ou encore l'omniprésence de la formule « J'imagine, je me souviens » qui associe et même fusionne les codes de la fiction (« j'imagine ») et ceux de l'autobiographie (« je me souviens ») ; parfois même ces formules s'enchâssent de manière chiasique « Je me souviens que j'imagine, j'imagine, je me souviens, j'imagine que je me souviens² », « j'imagine que je crois, je crois que j'imagine³ » qui prolifèrent en un véritable vertige énonciatif.

Parallèlement, son œuvre, en tant qu'elle cherche constamment à se définir voire à se légitimer, semble se rapprocher de la définition de l'autofiction ou, en tout cas, témoigne de la véritable évolution des fictions ces dernières années. Fleischer, à travers ses commentaires métatextuels, nous explique d'ailleurs ainsi cette démarche d'écriture :

Je ne peux raconter ma vie qu'en l'inventant pour la plus grande part, mais peut-être est-ce la règle et la situation de toute œuvre biographique ou autobiographique, la vie supposée réelle de quelqu'un étant justement le lieu où se croisent et se mêlent, à parts égales, d'un côté les circonstances et les événements effectivement vécus, qui contribuent à former l'histoire et l'identité d'un être, et d'un autre tout ce qu'il a rêvé, imaginé, espéré, fabulé, et qui constitue l'autre moitié de son identité, de son existence, avec plus de force encore, l'autre moitié du moule d'où sort la forme complète d'un individu, d'un destin.⁴

L'œuvre de Fleischer, aussi inclassable que celles de Perec et Federman, se situe très précisément à un carrefour entre fiction et non fiction, autobiographie, biographie, autofiction et roman, ce qui lui octroie une vraie liberté d'écriture. Il s'amuse des catégories génériques, des genres pour mieux les transgresser et créer ses propres codes qui seront les seuls capables

¹ *Ibid*, p. 10.

² *Ibid*, p. 38.

³ *Ibid*, p. 191.

⁴ *Ibid*, p. 19.

de rendre compte de son projet postmoderne indéfinissable qu'il peut résumer ainsi : « C'est pourquoi je peux dire que j'invente ce que je raconte sans mentir pour autant, sans inventer¹ ».

L'*incipit* de cette œuvre pose donc des jalons de lecture et soulève notamment une question essentielle : comment écrire « l'autobiographie du personnage que je n'ai pas été² » ? Lui aussi se trouve donc contraint d'inventer de nouvelles formes, puisque son projet d'écriture reste « sans solution, sans remède³ ». Fleischer décide donc, de manière assumée et revendiquée, de ne pas ranger son texte dans l'une ou l'autre catégorie. S'il ne théorise pas son entreprise d'écriture, il n'en propose pas moins un pacte de lecture qui place son œuvre entre autobiographie, biographie, fiction et autofiction dans une approche littéraire inédite et postmoderne.

2-3 Federman et la Surfiction.

Ces trois auteurs ressentent profondément le besoin de s'expliquer sur leur programme d'écriture et leurs ambitions littéraires. Si Perec, antérieur aux travaux de Doubrovsky, se réclame en partie de l'autobiographie et que Fleischer maintient volontairement son œuvre dans un flou générique, Federman, lui, va plus loin puisqu'il théorise ses propres codes inédits et personnels d'écriture. Il cherche d'abord à définir son œuvre par tout ce qu'elle n'est pas, à savoir ni autobiographie ni autofiction afin de mieux se réclamer de la fiction :

D'accord, les lecteurs diront : c'est pas du roman que tu fais là, Federman, c'est de l'autobiographie, ou, pire encore, de l'autofiction. Eh bien moi je leur dirai, vous vous gourez, c'est de la fiction pure que je vous raconte, parce que toute mon enfance, je l'ai complètement oubliée. Elle a été bloquée en moi. Donc tout ce que je vous dis, c'est inventé, c'est de la reconstruction.⁴

Federman exprime un rejet extrêmement fort et virulent de l'autobiographie, de l'autofiction et plus généralement de toute contrainte générique. Il refuse de se laisser enfermer dans une quelconque classification mais entend imposer ses propres codes. Cette liberté, seule la fiction la lui accorde dans son indétermination caractéristique. On assiste avec Federman à une réelle détermination à briser les codes classiques d'écriture. Ce geste de

¹ *Ibid*, p. 21.

² *Ibid*, p. 65.

³ *Ibid*, p. 376.

⁴ FEDERMAN Raymond, *Chut, op.cit.*, p.23.

rupture n'est pas gratuit, mais contribue au contraire à ancrer ses propres convictions littéraires, ce qui ne se fait pas sans heurts. De nos trois auteurs, il est certainement le plus militant, celui qui rejette avec le plus de véhémence les codes passésistes, pour mieux ancrer ses propres convictions littéraires bien personnelles : « Je suis en train de raconter, à *ma manière*, bien sûr, mon enfance¹ ».

Il crée un texte *a priori* décousu et chaotique, à l'image de son enfance. Cette écriture par essence inclassable reflète à elle seule parfaitement son enfance traumatisée. Ce style d'écriture qu'il façonne ne conviendrait à nul autre puisqu'il a été inventé comme poussé par la nécessité par Federman lui-même, seul moyen qu'il ait trouvé pour se raconter (en cela il rejoint, nous l'avons déjà expliqué, Perec et Fleischer) : « Eh bien, moi, c'est comme ça que je veux raconter mon enfance. Dans une sorte de désordre poétique. Après tout, mon enfance n'a été que pur chaos, incohérence et incompréhension. Et crève-la-faim² ». Il crée donc une poétique inédite qui révèle à elle seule le côté chaotique et douloureux de son enfance. À ce désordre poétique plus organisé qu'il n'y paraît, il donne le nom de surfiction : « Nous espérons quelque chose de plus lisible de vous. Quelque chose d'un peu moins décousu. Un peu moins surfictionnel³ ».

Federman, à la différence de Fleischer, ne laisse pas son œuvre dans un flou générique. Au contraire, il ressent le besoin de théoriser sa poétique : il bâtit sur la fiction un nouveau genre, une approche néo-autobiographique singulière faite d'un style décousu ponctué de digressions, de multiples intrusions d'auteurs, d'un rejet véhément du « naturalisme misérabiliste à la Zola⁴ » et de toute tentative réaliste qu'il nomme surfiction. Toutefois, on peut s'interroger sur la différence qu'il soulève en préférant le néologisme de surfiction à celui d'autofiction. En effet, on retrouve des similitudes théoriques à l'usage de ces deux termes dont l'application au récit de soi de techniques narratives propres à la fiction. Federman flirte bien avec l'autofiction et définit d'ailleurs ainsi la surfiction :

C'est écrire une fiction sur une autre fiction. Quelle est cette fiction sur quoi on écrit ? C'est la vie. La vie, pour moi, est une fiction. Quand l'histoire d'une vie passe dans le langage, ça devient une fiction⁵.

¹ *Ibid*, p. 193. Je souligne.

² *Ibid*, p. 77.

³ *Ibid*, p. 77.

⁴ *Ibid*, p. 23.

⁵ GUICHARD Thierry, « Raymond Federman, l'épopée d'un déplacé », *Le Matricule des anges*, n° 68, novembre-décembre 2005, P.22.

Cette définition n'est pas sans rappeler celle de Doubrovsky. Toutefois, là où Doubrovsky se réclame de la fiction pour mettre en scène des détails réels de sa vie, on observe un mouvement différent chez Federman. Ce dernier revendique le caractère essentiellement fictif de la littérature, sous le patronage de Mallarmé, et donc de tout ce qui y est narré. Là où Doubrovsky revendique le caractère réel de la fiction, Federman revendique le caractère fictif de la réalité, dès qu'elle est mise en mots. On peut donc aller plus loin encore, partant de ce présupposé, et déduire que le narrateur, qui porte le même nom que lui¹, ne peut être considéré comme le pendant fictionnel de l'auteur. L'auteur Federman écrit et met en scène un narrateur qui porte le même nom et qui raconte l'histoire du personnage Federman. Le lecteur ne peut cependant s'empêcher d'effectuer un rapprochement entre ces instances car narrateur et auteur présentent de fortes similitudes : le rapprochement entre l'auteur qui, on le découvre sur la quatrième de couverture, vit aujourd'hui aux Etats-Unis, et le narrateur qui, lui aussi, vit en Amérique (« Quand je suis rentré en France pour la première fois après 11 ans d'Amérique² »), la présentation du narrateur comme un écrivain avec la multiplication de références à d'autres textes tous écrits par Raymond Federman, l'utilisation du même prénom³... Federman entretient d'ailleurs lui-même cette confusion : « Rossitza, une jeune italienne qui en train d'écrire une thèse de doctorat sur les écrits bilingues de Federman. Mes écrits, quoi⁴ ».

Ce dédoublement, proche de la schizophrénie, révèle les contours du projet surfictionnel : à partir du moment où on entre dans l'univers de la fiction, le narrateur, « être de papier », ne peut plus être lu comme un pendant de l'auteur même quand tous les indices invitent à croire le contraire. Dans le projet surfictionnel, la parole narrative n'est ni vraie, ni fautive et, plus qu'une véritable narration, l'écriture s'apparente à un long déploiement métatextuel.

De manière plus générale, ces démarches de théorisation, qu'il s'agisse de surfiction ou d'autofiction, sont révélatrices d'un défi lancé aux cloisonnements génériques ainsi que d'un désir d'échapper aux dogmes littéraires institués. Cette « manie théoricienne⁵ » - attitude moderniste mais nous avons déjà évoqué l'ambiguïté de Federman à ce sujet qui, une

¹ Voir note 5, p. 17.

² *Ibid*, p. 83.

³ FEDERMAN Raymond, *Chut*, *op. cit.*, p. 15. « Quand ils ont dit Raymond, j'ai entendu ma mère dire rapidement : il n'est pas là » et p. 149. « J'ai signé de mon nom en faisant des belles boucles au R de Raymond et au F de Federman ».

⁴ *Ibid*, p. 192.

⁵ COMPAGNON Antoine, *op. cit.*, p. 11. A ce trait moderne caractéristique il ajoute également ceux de « religion du futur », de « appel à la culture de masse », de « passion du reniement » et de « superstition du nouveau ».

fois de plus, échappe à toute codification -, qu'elle concerne Doubrovsky, Federman ou consorts, souligne avant toute chose la singularité et le caractère inédit de leurs projets littéraires.

D'ailleurs, Federman a consacré un ouvrage entier à la théorisation de sa poétique¹ dont le premier chapitre s'intitule « Surfiction : manifeste postmoderne – problèmes de lecture et d'écriture », qui souligne son orientation résolument novatrice, créant sur des bases traditionnelles de nouveaux codes et plaçant au cœur de son texte une vraie interaction dynamique auteur/lecteur. Sa volonté de transgresser les codes s'affirme dès les premières lignes de son manifeste, puisqu'il ouvre son texte sur un constat :

Le roman est mort ; il n'est plus nécessaire d'écrire de la fiction ; ce n'est plus nécessaire puisque la fiction **réelle**, la vraie fiction [...] est obsolète ; elle n'est plus pertinente, car la vie est devenue plus intéressante, bien plus dramatique [...] que ce que peut offrir ce vieux moribond de roman.²

Ce manifeste postmoderne souligne l'évolution des fictions à depuis la fin du XXème siècle et l'auteur y examine comment, du début des années 1960 à nos jours, en réponse aux changements et tumultes, prend forme une nouvelle forme de fiction. Au lieu de la quête moderniste de sens dans un monde chaotique, l'auteur postmoderne qu'est Federman évite souvent - de manière ludique, d'ailleurs – toute progression linéaire cohérente d'où sa pratique d'une écriture « saute-mouton³ » (on soulignera le ludisme de la technique ainsi que de la formule elle-même), apparemment décousue bien qu'il tente parfois de s'imposer un semblant d'organisation (« Tu sais, Federman, ce que tu devrais faire avant de continuer ? Tu devrais faire une liste de toutes les petites histoires que tu promets de raconter. Comme ça tu n'oublieras pas⁴ »). Toutefois, il ne suit pas cette organisation qu'il mentionne, d'une part car il n'est pas capable de s'astreindre à une chronologie et à une organisation figées, d'autre part parce que cet apparent chaos littéraire constitue le cœur de sa poétique :

D'ailleurs, dans ce livre, je peux mettre ou enlever n'importe quoi n'importe où. C'est ça la technique saute-mouton. Donc si ces détails sur mes parents gênent les lecteurs, on pourra les virer.

Encore une fois, Federman, comme tous les autres livres, celui-ci va s'annuler quand tu l'auras fini.

Exactement. C'est ce que j'appelle Laughtérature. De l'écriture qui s'efface en rigolant pendant qu'on la lit.⁵

¹ FEDERMAN Raymond, *Surfiction*, op. cit.

² *Ibid*, pp. 7-8.

³ FEDERMAN Raymond, *Chut*, op. cit., p. 170.

⁴ *Ibid*, p. 73.

⁵ *Ibid*, p. 170.

Federman place donc au cœur de ses préoccupations littéraires et de son texte une réelle volonté et un vrai désir de théoriser son écriture, qu'il lui donne le nom de surfiction ou celui évoqué précédemment de Laughterature dont il n'hésite pas à développer les enjeux et mécanismes au sein même de sa progression narrative.

3- La lecture comme processus d'interaction créateur : le lecteur au centre des préoccupations.

3-1 Du métatextuel...

Nombreuses sont les digressions métatextuelles¹ au sein des œuvres de notre *corpus*. Perec, Fleischer et Federman s'interrogent constamment sur leurs procédés d'écriture : livrés à eux-mêmes et soucieux de créer leur propre voie littéraire, ils se hasardent dans des territoires néo-autobiographiques vierges de toute théorisation, Cette liberté totale est une richesse autant qu'elle peut-être un piège, puisque ces auteurs se lancent dans des chemins non balisés.

Ainsi, une large place est laissée dans ces trois œuvres aux questionnements de nos auteurs qui hésitent et se cherchent tant eux-mêmes (on assiste à une vraie quête identitaire) que des moyens propres et personnels d'écriture, dans un large déploiement métatextuel. De fait, on voit s'insérer dans le fil de ces textes de nombreuses intrusions d'auteur, qu'elles s'intègrent parfaitement au texte (chez Fleischer ou encore Perec dans sa partie autobiographique) ou qu'elles s'en distinguent, comme chez Raymond Federman qui fait apparaître deux parties au sein de son texte : des parties en italiques au sein desquelles on assiste à un dédoublement de l'auteur qui semble se parler à lui-même et qui viennent brusquement interrompre les passages narratifs. Federman lui-même marque d'ailleurs cette distinction entre les deux différentes parties de son œuvre : « Je retourne dans la zone des histoires² ».

¹ Cf. la définition du métatextuel de Bernard Magné dans « Métatextuel et lisibilité » in *Protée*, 1-2, printemps-été 1986, p.77 : « appartient au métatextuel tout énoncé qui, dans un texte, apporte une information, dénotativement et/ou connotativement, sur la scription du texte et/ou sur son écriture et/ou sur sa lecture. »

² FEDERMAN Raymond, *Chut*, *op. cit.*, p. 220.

Nos auteurs s'interrogent donc de manière régulière sur leurs projets d'écriture à l'image de Perec qui, par exemple, revient sur la naissance de ce dernier (« le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire¹ ») ou encore sur l'agencement de sa partie autobiographique (« Les deux textes qui suivent datent de plus de quinze ans. Je les recopie sans rien y changer, renvoyant en note les rectifications et les commentaires que j'estime aujourd'hui devoir ajouter² ») pour ne citer que ces exemples parmi tant d'autres. Dans cette même optique, on relève, toujours chez Perec, un commentaire métatextuel dont le contenu porte sur l'écriture même du texte :

C'est cela que je dis, c'est cela que *j'écris* et c'est cela qui se trouve dans les *mots* que je *trace*, et dans les *lignes* que ces *mots dessinent*, et dans les blancs que laisse apparaître *l'intervalle* entre ces *lignes* [...] *j'écris* parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est *l'écriture* : leurs souvenir est mort à *l'écriture* ; *l'écriture* est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie.³

Cet exemple est très révélateur de la place importante que Perec attribue à la dimension métatextuelle de son œuvre comme le souligne ce commentaire sur sa pratique d'écriture ainsi que de sur l'acte de lecture puisque le lecteur doit pouvoir en lire encore plus « dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre [les] lignes⁴ ».

On assiste à ces mêmes déploiements métatextuels prolifiques chez Fleischer et Federman qui interrompent régulièrement leurs progressions narratives. Federman va même jusqu'à entamer un dialogue avec le lecteur qu'il prend à témoin de ses propres hésitations d'écriture et de ses errements narratifs usant pour cela d'une tournure oralisante : « Bon, alors je raconte ça maintenant, et je raconterai l'incendie de l'usine après⁵ », « Bon, j'en dirai plus sur mon père tout à l'heure⁶ », « Bon, je laisse tomber tout ça⁷ », « Bon, mais c'est pas de ça dont je voulais vous parler⁸ »... Dans la même veine, il convient de souligner les références répétées à la figure de son éditrice qui sont autant de moyens, pour Federman, de mettre en tension ses doutes, ses incertitudes et ses hésitations d'auteur :

Avant d'aller plus loin il faut que je décide si je vais mettre ici ce que je viens d'écrire à Rossitza, une jeune italienne qui est en train d'écrire une thèse de doctorat sur les écrits bilingues de Federman. Mes écrits, quoi. Elle me demande de

¹ PEREC Georges, *W...*, *op. cit.*, p. 45.

² *Ibid.*, pp. 45-46.

³ *Ibid.*, pp. 63-64. Je souligne.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁵ FEDERMAN Raymond, *Chut*, *op. cit.*, p. 196.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁸ *Ibid.*, p. 123.

lui dire quelque chose sur le livre que je suis en train d'écrire, et dans quelle langue je l'écris.

Je sais pas si je dois mettre ma réponse ici sur les pages des histoires, ou sur les pages à part. Les pages réservées pour les commentaires et les arguments.

Bon, je mets ma réponse ici, on pourra toujours la déplacer plus tard.¹

Il donne ainsi l'illusion d'un éternel *work in progress*. L'architecture de son texte semble indéterminée et se bâtit au fur et à mesure même de l'écriture de son livre. A nouveau, Federman cherche à détourner l'attention de son lecteur du prestige de l'histoire racontée vers la genèse même de son texte, sollicitant son intelligence interprétative et en faisant un vrai acteur. Il donne l'impression de distinguer deux parties dans son texte : celle des histoires et celle des commentaires. Cette distinction néanmoins n'est qu'apparente puisque des passages auto-commentés se trouvent glissés au cœur de sa narration. Les deux parties qu'il distingue se complètent et interagissent donc l'une avec l'autre.

Alain Fleischer n'est pas en reste à ce sujet. Lui aussi place la dimension métatextuelle au cœur même de son texte, en son centre. Il n'hésite pas à s'interroger en cours de livre sur ce qu'il raconte, sur la véracité des faits rapportés et sur son propre statut de témoin, lui qui n'a jamais connu cet oncle dont il prétend nous livrer les détails de la vie parfois les plus intimes : « Moi Sàndor F. né à Paris en 1944, que sais-je de tout cela ? Comment tout cela est-il parvenu jusqu'à moi, qui n'ai jamais connu Sàndor F. ?² » Toutefois il se contente de soulever les questions potentielles de ses lecteurs sans y apporter de réponse : cette dualité et cette dichotomie des instances, entre personnage fictif et auteur, étant au cœur même de son écriture. Ainsi, le métatextuel contribue à guider quelque peu le lecteur dans sa découverte des œuvres en lui fournissant, fût-ce de manière indirecte, des renseignements sur les principaux mécanismes qui gouvernent ces textes. Cependant, ces indications restent rares et encryptées dans des textes riches de contraintes, laissant au lecteur un vrai travail de lecture interprétative.

¹ *Ibid*, p. 192.

² FLEISCHER Alain, *op.cit.*, p. 199.

3-2 ... au métalectoral.¹

Les textes de nos auteurs accordent une place prépondérante au métatextuel et placent le lecteur au centre de leurs préoccupations, que cela concerne la réception de leurs œuvres où le travail interprétatif qui incombe à tout lecteur. En effet, ces textes rappellent que l'œuvre n'est pas le texte seul mais qu'elle se constitue par un processus dynamique d'interaction texte/lecteur. A cette fin, les lecteurs doivent être constamment aux aguets car leur intelligence et leur attention sont sans cesse sollicitées. C'est en ce sens donc que nos auteurs créent des figures textuelles de lecteurs ; des narrataires². Par narrataire, on désigne des figures textuelles possibles de lecteur et on peut les définir comme des « analogons de lecteurs et lectrices réels³ ». A la suite du croisement des travaux de Jouve⁴, Genette⁵, Ducrot⁶ et Schuerewegen⁷, on peut distinguer trois figures de narrataires. Genette distingue un narrataire extradiégétique (qui est une figure de lecteur « virtuel » ou « impliqué » selon la terminologie de Lintvelt) qui n'est « ni décrit, ni nommé, mais implicitement présent à travers le savoir et les valeurs que le narrateur suppose chez le destinataire de son texte⁸ ; et un narrataire intradiégétique (qui est inscrit dans le texte et auquel le lecteur ne peut s'identifier) : il s'agit d'un personnage à l'intérieur de l'univers diégétique et représenté comme le destinataire explicite d'un récit.

Jouve vient compléter cette analyse avec la figure hybride du narrataire invoqué qui n'est ni un personnage (niveau intradiégétique), ni une instance narrative à laquelle le lecteur peut s'identifier (niveau extradiégétique). Le narrataire invoqué est défini comme « ce lecteur anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le cours du récit⁹ » et s'assimile au procédé traditionnel de « l'adresse au lecteur » sans pour autant que l'apostrophe soit une condition *sine qua non* de son inscription textuelle. Il ne peut être identifié à un personnage au sens où il n'intervient pas dans l'action narrée. Il participe du métatextuel dans son pouvoir déréalisant : cette instance a un pouvoir dénudant et peut être

¹ MAGNÉ Bernard, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, vol. 14, n°1-2, printemps-été 1986. Le métalectoral y est défini (p.77) comme du « métatextuel concernant la lecture et le protocole de réception ».

² Ce terme apparaît pour la première fois chez Barthes in *Communications*, n°8, Seuil, 1966, p. 10.

³ WAGNER Frank, « Analogons (de quelques figures de lecteurs/lectrices dans le texte et de leurs implications pragmatiques) », *Revue d'études culturelles (Lecteurs et lectrices, théories et fictions)*, Dijon, Association bourguignonne d'Etudes Linguistiques et Littéraires, n°3, automne 2007, pp. 11-33.

⁴ JOUVE Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993, coll. « Contours littéraires », p.26-29.

⁵ GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, éd. Seuil, coll. « Poétique », 1972.p.227, 265- 267.

⁶ DUCROT Oswald, « L'énonciation », *Encyclopaedia Universalis*, VIII, 2002, pp. 314-318.

⁷ SCHUEREWEGEN Franc, « Réflexions sur le narrataire », *Poétique*, n°70, Paris, éd. du Seuil, avril 1987.

⁸ JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 28.

⁹ *Ibid*, p. 27.

perçue, par les lecteurs, comme un obstacle à l'identification « puisque à la faveur de ce phénomène d'approximative duplication spéculaire leur place dans le récit se trouve en quelque sorte déjà occupée¹ ». On pourra ici s'appuyer sur la définition de l'allocutaire de Ducrot et opérer une distinction entre lecteur et narrataire invoqué : ce dernier se rapprocherait de ce qu'il nomme l'allocutaire alors que le lecteur pourrait être assimilé à l'auditeur² (sans que cette distinction ne soit exclusive puisque le lecteur peut devenir allocutaire « s'il y a possibilité d'identification³ »). Quoiqu'il en soit, le lecteur ne saurait se confondre avec le narrataire qui est une figure de « lecteur déjà en place, celui que le texte a créé pour lui-même⁴ ». Si le narrataire peut revêtir une fonction de vicariance, il ne peut à proprement parler y avoir confusion entre ces deux instances.

Nos auteurs ont le souci de la réception de leurs œuvres, d'où le recours à la figure du narrataire. Perec s'adresse à « un lecteur attentif [...] »⁵ qu'il prend directement à partie au sein de son texte (on peut donc parler ici de narrataire invoqué) ; Alain Fleischer fait lui aussi appel à cette figure en soulignant l'importance du travail interprétatif qui reste à produire lors du protocole de réception puisque toutes les clés de compréhension de son œuvre ne sont pas données : « Que le lecteur n'aille pas déduire de ce qui précède qu'il y a deux Sándor F., un vrai et un faux, un authentique et un usurpateur, celui qui a vécu légitimement sous ce nom et un second qui emprunterait le nom et l'identité du premier [...] »⁶. Fleischer, ici, se sert de cette figure textuelle pour prévenir certaines réticences qui pourraient être réservées à l'accueil de son livre, s'appropriant ainsi au niveau narratorial les réactions supposées d'un narrataire. Il laisse donc entendre sa voix, sans pour autant lui avoir jamais donné la parole. Federman recourt également à ce que l'on pourrait rapprocher d'une figure de narrataire (lui l'assimile à celle d'un narrateur dédoublé, tout en conservant le statut de cette voix dans une indétermination volontairement entretenue, nous le verrons ultérieurement) dont il imagine les réticences éventuelles : « Federman, est-ce que tu as vraiment besoin de raconter tout ça ? La morve au nez, les poux, les punaises, les cafards, les souris ? Tu crois que les lecteurs vont aimer ça ? »⁷ Faire intervenir un narrataire auquel l'auteur feint d'accorder une certaine autonomie permet à Federman d'envisager les interrogations potentielles de son lecteur (comme en témoigne ici la succession immédiate de trois phrases interrogatives), de souligner

¹ WAGNER Frank, *op. cit.*

² DUCROT Oswald, *op. cit.*

³ SCHUEREWEGEN Franc, *op. cit.*

⁴ *Idem.*

⁵ PEREC Georges, *W..., op. cit.*, p. 14.

⁶ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 10.

⁷ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 144.

qu'il en a conscience et qu'il les a entendues mais également de se justifier et, donc, de les balayer ce qui, une fois de plus, participe du métatextuel.

Chez Federman, l'inscription de la figure du narrataire est plus présente et le statut de ce dernier parfois plus ambigu. Federman utilise davantage la figure du narrataire invoqué (auquel il feint d'accorder une certaine autonomie) qui interrompt régulièrement le discours du narrateur ; interruptions qui viennent briser l'avancée de la narration. Il met également parfois en scène narrateur et narrataires (qui, chez lui, sont deux figures représentatives de celle de l'auteur¹) dans un dialogue fictif : « D'accord, les lecteurs diront : c'est pas du roman que tu fais là, Federman, c'est de l'autobiographie, ou, pire encore, de l'autofiction. Eh bien moi je leur dirai, vous vous gourez [...] »² qui montre la préoccupation qui est sienne de la réception de son texte, bien qu'il feigne ne pas s'en soucier alors que les réactions qu'il suppose de son lecteur et de son éditrice suggèrent le contraire.

L'usage de la figure du narrataire contribue à démythifier l'obsolète illusion référentielle en mettant au jour les procédés de textualisation et/ou de fictionalisation. Ces recours à la figure du narrataire contribuent également dans une large mesure à cet effet de polyphonie très présent dans les œuvres de Federman et de Fleischer. Quoi qu'il en soit, dans ces trois œuvres, l'attention du lecteur est sans cesse détournée du prestige de l'histoire racontée vers le texte en train de s'écrire. On stimule ainsi l'esprit critique du lecteur afin de ramener régulièrement son attention vers l'entreprise de textualisation, ce qui favorise la mise en place d'une « lisibilité nouvelle qui cherche à s'établir contre les codes traditionnels de représentation des fictions mimético-référentielles³ ».

Ces procédés nous renvoient finalement à l'essence même du texte, par nature incomplet, qui se caractérise par ses manques et son incomplétude, puisque « [...] le lieu de l'œuvre littéraire est donc celui où se rencontrent le texte et le lecteur⁴ » et que, comme le souligne Perec, « écrire est un jeu qui se joue à deux entre l'écrivain et le lecteur⁵ ». Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec précise la nature de ce jeu : « Une fois de plus, les pièges de

¹ Cf. interview de Laure Limongi à propos de *Chut* sur http://www.dailymotion.com/video/x41ydi_entretien-avec-raymond-federman-sur_creation [en ligne] [consultation le 10 janvier 2015] :

« - Les éléments comiques du roman viennent dans les interventions d'une voix. On ne sait pas qui pose ces questions, qui interrompt le récit. C'est peut-être l'auteur qui parle à lui-même [...].

- C'est un narrateur dédoublé, c'est ton personnage Moinous, toujours.

- Absolument. C'est l'autre qui est toujours là en train de me retenir pour que je ne bascule pas dans ce que j'appelle « le sentimentalisme et le réalisme ». »

² FEDERMAN Raymond, *Chut*, *op cit.*, p. 23.

³ MAGNÉ Bernard, « Métatextuel et lisibilité », *art. cit.*, p. 78.

⁴ ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture* (titre original : *Der Arkt des lesens*), trad. fr. de Evelyne Sznycza, Liège, éd. Mardaga, 1985, p. 48.

⁵ PEREC Georges « La vie : règle du jeu », *Entretiens et conférences*, vol. I, Paris, éd. Joseph K, 2003, p. 275.

l'écriture se mirent en place. Une fois de plus, je fus comme un enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert¹ » (jeu de cache-cache que l'on retrouve également chez Federman : « C'était comme si je jouais à cache-cache sans savoir si je devais rester caché ou être découvert² »). La mention de ce jeu rappelle évidemment, dans un premier temps, la soustraction maternelle de Federman et de Perec à leurs bourreaux. D'autre part, cette mention révèle le jeu de dissimulation que nos auteurs instituent entre factuel et fictionnel. Ils se dissimulent aux lecteurs dont le rôle est réévalué. Pour Fleischer, ce « jeu » consiste à brouiller les instances dans une confusion savamment orchestrée qui, là encore, laisse au lecteur un vaste travail interprétatif :

Il y a deux « moi » qui se succèdent pour un seul Sándor F., deux époques dans l'histoire d'un même être avec, entre elles, le relais, le bref raccord, le « fondu enchaîné », comme on dit au cinéma, entre disparition de l'un et apparition de l'autre, sur une douzaine de semaines, de janvier à avril 1944.³

On l'a vu, ces trois œuvres, parce qu'elles proposent des approches néo-autobiographiques, sont déroutantes. Nos trois auteurs n'hésitent donc pas à expliciter leurs projets d'écriture qui donnent aux lecteurs quelques orientations. Ainsi, dans une lettre adressée à une étudiante travaillant sur ses œuvres et qu'il rapporte⁴, Federman définit un programme détaillé de son projet surfictionnel destiné tant à expliquer ce dernier qu'à orienter le lecteur, dans une certaine mesure, dans son travail interprétatif. Fleischer tente d'expliquer lui aussi un pacte de lecture, dont les contours n'en demeurent pas moins obscurs, à travers une formule qui résonne comme un leitmotiv : « Moi, Sándor F., je n'ai pas connu celui dont je vais écrire la vie [...] »⁵. Ces œuvres détruisent les poncifs autobiographiques et les clivages génériques pour mieux renouveler un genre qui s'essouffait. Plus que de les détruire, elles s'appuient sur les codes traditionnels pour mieux les transcender et ces ruptures littéraires peuvent apparaître déroutantes, dans un premier temps, d'où l'inquiétude de nos auteurs quant à la réception de leurs œuvres hybrides et protéiformes.

¹ PEREC Georges, *W...*, *op. cit.*, p. 18.

² FEDERMAN Raymond, *Chut*, *op. cit.*, p. 15.

³ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Dans cette lettre reproduite dans *Chut* (p. 193), on découvre des informations détaillées sur la genèse de *Chut* avec un regard critique que prend Federman sur le livre qu'il est en train d'écrire ; détails précieux pour le lecteur.

⁵ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 9.

PARTIE 2

LITTÉRARITÉ DES ÉCRITURES DE SOI TESTIMONIALES ET THAUMATURGES.

« Il FAUT écrire¹ », disait Piotr Rawicz, déporté et survivant d'Auschwitz, dans son livre *Le Sang du ciel*, insistant sur la nécessité de dire l'expérience concentrationnaire pour qu'elle entre dans la mémoire collective, répondant ainsi à un impératif éthique. Toutefois, il sait « qu'il lui faut écrire mais autrement, chercher dans la solitude et la douleur, entre silence et cri, une autre voie² ». Au lendemain de la libération des camps de concentration et d'extermination, de nombreux survivants ressentent le besoin de dire, d'être entendus et, surtout, d'être crus, ce qui ne fut pas toujours évident tant l'atrocité des descriptions paraissait irréaliste et fabulée. Les premiers témoignages revêtent donc la forme du récit documentaire sans artifice littéraire car « l'in-croyable du camp impose la forme la moins entachée de soupçon, celle de la déposition juridique³ ». Cette littérature concentrationnaire de l'immédiat après-guerre, extrêmement prolifique, stricte et déliée de toute ambition littéraire, finit par saturer le témoignage. En effet, sur plus d'une centaine de témoignages portant sur la déportation et publiés en France entre 1945 et 1948, une écrasante majorité adopte la forme d'un document testimonial sans ambitions artistiques⁴. La plupart de ces textes seront oubliés.

Nos auteurs font donc partie de cette génération qu'on nomme *enfants de l'holocauste* : ils n'ont pas été déportés, mais leur vie reste marquée par la Shoah. Ainsi, si certains témoins premiers mettaient déjà en question leur propre légitimité à témoigner (« Nous les survivants, nous ne sommes pas les vrais témoins⁵ » déclarait Levi en ce sens que ceux ayant subi les atrocités nazis jusqu'à leur extrémité sont morts), les écrivains de cette génération peuvent avoir l'impression de ne pouvoir se réclamer d'aucune autorité testimoniale. Nos auteurs, eux aussi, cherchent parfois leur place et ils la trouvent dans un traitement littéraire du souvenir et de leurs vies intimes ; dans leurs traits stylistiques, leur originalité formelle, sémantique ainsi que dans leurs partis pris énonciatifs.

¹ RAWICZ Piotr, *Le Sang du ciel*, Paris, Gallimard, 1961, rééd. coll. « L'imaginaire », n°651, 2014, p. 145.

² *Un ciel de sang et de cendres : Piotr Rawicz et la solitude du témoin*, sous la direction d'Anny Dayan Rosenmann et Fransiska Louwagie. Paris, Editions Kimé, 2013, p. 181.

³ PRSTOJEVIC Alexandre, *op cit.*, p. 31.

⁴ WIEVIORKA Annette, *Déportation et Génocide*, Paris, éd. Hachette, coll. « Pluriel », 2003, p. 168.

⁵ LEVI Primo, *Les Naufragés et les rescapés : quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 82.

CHAPITRE 4

DE TÉMOINS A ÉCRIVAINS : TROUVER SA PLACE

1- Témoigner à tout prix : un impératif éthique.

1-1 De survivants à témoins.

Le témoignage de la Shoah, né dans l'urgence de l'immédiat après-guerre, voit fleurir une forte quantité d'œuvres testimoniales dénuées de toute ambition littéraire. La transmission, pour cette communauté des déportés, est un impératif qui prime sur la littérarité (« Nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle qu'elle¹ »). Ainsi l'on peut, jusqu'à présent, identifier trois générations de témoins : une première constituée des survivants immédiats, une deuxième correspondant aux témoignages produits dans les années 1950-1960 et enfin une troisième, celle de nos auteurs, constituée de ce que l'on nomme les enfants de l'Holocauste et qui regroupe des auteurs n'ayant pas vécu la déportation, soit parce qu'ils étaient trop jeunes (Alain Fleischer naît à Paris en janvier 1944), soit parce qu'ils ont été cachés par leurs parents (Raymond Federman est dissimulé dans un cabinet de débarras et Georges Perec est envoyé par sa mère en zone libre à Villard-de-Lans via un train de la Croix-Rouge).

Les auteurs de la première génération sont donc des survivants immédiats de l'horreur des camps qui s'approprient ce matériau et dont les productions ressemblent plus à un cri désarticulé qu'à un texte littéraire. Parmi les œuvres de ces auteurs, certaines ont survécu : ce sont celles présentant des qualités littéraires indéniables et qui échappent au témoignage brut (Primo Levi, Imre Kertész, Piotr Rawicz, Robert Antelme...), ce qui peut constituer un paradoxe. Les témoignages bruts et immédiats ont vite pu paraître indigestes. Ils purent gêner et mettre mal à l'aise un certain nombre de leurs lecteurs que ces témoignages mirent peut-être face à leur responsabilité, face à leur silence. C'est ainsi que, de manière violente, ces témoignages furent rejetés parfois, comme le montre l'injonction d'un rédacteur des *Temps modernes* qui, en 1949, écrit à propos de *l'Espèce Humaine*² de Robert Antelme :

¹ ANTELME Robert, Avant-propos de *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1978.

² ANTELME Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1978.

Encore un livre sur les camps de concentration ! Après ceux de Rousset, de Kogon et de tant d'autres, on croyait que tout avait été dit. Même s'il reste quelque chose à dire, nous aimerions qu'on se taise. La guerre est finie. Nous avons le droit de goûter la paix sans qu'on vienne nous la gâter.¹

Cette injonction virulente - dérangeante même - soulève les points de tension qui contribuèrent à voir sombrer dans l'oubli nombre de ces textes :

- une lassitude face à la profusion de ces textes, comme en témoigne l'exclamation inaugurale ;
- un malaise et une gêne ressentis à la réception de ces textes rappelant l'inhumanité du traitement subi par les déportés ;
- une volonté d'oubli de cette période ; oubli impossible à cause de la parution de tous ces témoignages qui, sans cesse, réactualisent le passé.

Ces trois remarques permettent de mieux comprendre les raisons de l'accès à la postérité des témoignages qui avaient le souci d'une vraie littéarité au détriment des témoignages bruts et immédiats. Les premiers n'abordent pas frontalement la réalité des camps mais le font à travers le voile d'une esthétisation de la parole, grâce au détour de la fiction... Autant de moyens pour ces textes d'aborder indirectement le passé et, ainsi, de permettre aux lecteurs de faire le deuil de cette période, de tourner la page pourrait-on dire, tout en acceptant le témoignage.

Pour autant, dans un entretien à propos de *Si c'est un homme*², Levi affirmait sa volonté initiale de produire un témoignage reléguant au second plan toute ambition littéraire : « C'était un témoignage de nature juridique, et j'entendais en faire un acte d'accusation non dans un but de représailles, de vengeance, de punition, mais en tant que témoignage³ ». Le primat du document et du témoignage sur la littéarité répondait également à une autre exigence que l'urgence de dire : celle de produire un texte dont le contenu n'admettait aucun soupçon, aucune remise en question, comme le souligne Bertolt Brecht : « Les événements d'Auschwitz, du ghetto de Varsovie, de Buchenwald ne supporteraient certainement pas une description de caractère littéraire. La littérature n'y était pas préparée et ne s'est pas donnée les moyens d'en rendre compte⁴ ». Ces témoignages bruts ne connurent pas de tirages importants et furent rapidement oubliés, comme le souligne Annette Wievioka :

¹ *Les Temps modernes*, n°42, avril 1949, p. 754. Cité dans : Alain PARRAU, *Ecrire les camps*, Paris, Belin, 1995, p. 49.

² LEVI Primo, *Se questo è un uomo*, Turin, éd. Einaudi, 1947, trad. Française de Martine Schruoffenegger, *Si c'est un homme*, Paris, éd. Julliard, 1987.

³ LEVI Primo, à propos de *Si c'est un homme : Le Devoir de mémoire*, Paris, éd. Mille et une nuits, 2000, p. 23.

⁴ BRECHT Bertolt, *Schriften zur Literatur und Kunst*, éd. Suhrkamp, 1967, trad. Française de Paul Dehem et Philippe Ivernel, *Ecrits sur la politique et la société*, Paris, éd. l'Arche, 1970, p. 244.

Il est indéniable que le témoignage brut est vite indigeste. La saturation qui fut celle des contemporains fut souvent nôtre, avouons-le. Ce n'est pas un hasard non plus si les livres qui émergent, qui ont été réédités, sont ceux qui sont soutenus par une analyse philosophico-politique - c'est le cas de ceux de David Rousset ou de Robert Antelme -, par une volonté de faire œuvre historique dépassant le témoignage - c'est le cas de Germaine Tillon ou de Eugen Kogon -, ou encore qui font preuve d'éminentes qualités littéraires, telle l'œuvre de Primo Levi.¹

Ainsi les premiers témoignages au lendemain de la libération des camps sont marqués par deux tendances opposées :

[...] la volonté de dire une expérience proprement *invraisemblable* sous une forme qui ne souffre aucune contestation - le témoignage brut s'inscrivant clairement dans le paradigme de la déposition juridique - et l'impréparation du grand public à recevoir une telle parole quand il ne s'agit d'un simple refus d'entendre les survivants.²

On assiste donc à cette époque à l'émergence d'un nouveau « genre littéraire » regroupé sous l'étiquette de littérature concentrationnaire ou de littérature de la Shoah, défini avant tout par son sujet. Cette littérature regroupe un vaste ensemble de textes présentant des caractéristiques formelles très variées. Cette dernière a fortement évolué en un laps de temps court, partant du témoignage brut et « utilitaire » - la formule est de Piotr Rawicz - au lendemain de la guerre (ce qui ne signifie pas que des survivants n'aient pas écrit, au sortir de la guerre, des textes hautement poétiques) à des œuvres testimoniales ayant le souci d'une vraie littérarité et se caractérisant par un profond travail littéraire, à l'œuvre au sein des textes du *corpus* d'étude. Ces auteurs se réclament avant tout du statut de romancier et leurs œuvres de diction - pour reprendre les catégories genettiennes : « Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles³ » - s'affirment d'abord par leurs traits formels et stylistiques sans que ne soit niée leur portée testimoniale.

¹ WIEVIORKA Annette, *op.cit.*, pp. 181-182.

² PRSTOJEVIC Alexandre, *op.cit.*, p. 35.

³ GENETTE Gérard, *Fiction et diction, op. cit.*, p. 31.

1-2 De témoins à écrivains.

Les auteurs de notre *corpus* appartiennent donc à cette troisième génération d'écrivains qui n'ont pas vécu la Shoah directement mais indirectement, par la déportation et l'exécution d'un oncle (Alain Fleischer), d'une mère (Georges Perec), ou encore de toute une famille (Raymond Federman). Cette génération non moins traumatisée et hantée par la Shoah ressent elle aussi le désir et le besoin de témoigner et de s'emparer du matériau de la littérature concentrationnaire. Tous les auteurs issus de cette génération dite des enfants de l'holocauste (groupe reconnu à partir de 1979, date de la publication d'un livre majeur, celui d'Helene Epstein : *Le Traumatisme en héritage : conversations avec les fils et les filles des survivants de la Shoah*¹) revendiquent leur statut d'écrivain et de romancier avant celui de témoin et/ou de victimes collatérales.

Leur jeunesse les oppose à la génération précédente des survivants, dépositaires incontestables de la mémoire de l'Holocauste, et ils peuvent donc avoir le sentiment de n'avoir vécu la Shoah que par procuration. C'est ce qu'exprime Régime Robin quand elle se réclame de la « génération 1,5 » :

Je me situe « entre ». Ni vraiment témoin, ni tout à fait héritière. J'appartiens à ce que Susan Suleiman appelle la génération 1,5, celle qui a vécu la guerre, en a pu être traumatisée mais n'était pas en âge de comprendre ce qui se passait, le pourquoi de nos allers et venues, de nos fuites, de nos peurs, de nos silences. Cette génération peut postuler de parler de deux places : celle du témoin, non conscient de ce qui se passe mais qui est là, présent dans la tourmente et qui pourra raconter, même de façon fragmentaire, par bribes, le vécu de ces années tragiques, dire à quels miracles quotidiens il doit sa survivance. Mais il pourra aussi se sentir héritier et peser sur lui le poids de mémoire que l'événement a produit et laissé.²

Se pose alors la question de la légitimité de leurs témoignages. En effet, « face à la vérité du témoin oculaire qui rapporte ce qu'il a vécu [...] celle des romanciers contemporains apparaît comme le fruit d'un travail de déduction à partir des données matérielles recueillies par des historiens³ ». Ainsi ce *corpus* présente-t-il deux positions différentes : Perec et Federman se présentent en témoins oculaires en ce sens qu'ils mettent

¹ EPSTEIN Hélène, *Le Traumatisme en héritage : conversations avec les fils et les filles des survivants de la Shoah*, trad. de l'anglais par Cécile Nelson, Paris, éd. La cause des livres, 2005.

² ROBIN Régine, « Entre témoin et héritier : une certaine inquiétude » in *Des Témoins aux héritiers, l'écriture de la Shoah et la culture européenne* sous la direction de Luba JURGENSON et Alexandre PRSTOJEVIC, Paris, éd. PETRA, coll. « Usages de la mémoire », 2012, p. 183.

³ PRSTOJEVIC Alexandre, *op.cit.*, p. 218.

en scène leurs propres souvenirs, sous des modalités différentes. Quant à Fleischer, il fait partie de ces romanciers contemporains dont le texte apparaît comme le fruit d'un travail de déduction à partir de données matérielles recueillies. De manière paradoxale, voire déroutante dans un premier temps, Alain Fleischer - qui apparaît en témoin de seconde main - adopte une énonciation qui ne laisse pas de place à la contestation, y compris quand il rapporte des fragments de vie auxquels il n'a pu assister (la mise à mort de son oncle, les premiers amours de ce dernier avec Anett ...). Pour autant, dès l'incipit, Fleischer se présente en témoin indirect :

Moi, Sándor F. je n'ai pas connu celui dont je vais écrire la vie, car il est mort avant que j'aie pu le rencontrer et, même si cette rencontre avait eu lieu, elle se serait effectuée dans les tout premiers mois de mon existence, un âge avant la parole et même avant la conscience d'être en vie et qu'un autre peut mourir.¹

Ainsi son récit pourrait-il passer pour un témoignage de seconde main, le fruit d'un travail de recherche et de déduction qui l'aurait amené à reconstruire la vie de cet oncle dont il porte le nom, et on s'attendrait à l'usage dans son discours de précautions oratoires pour nuancer son propos, ce qui n'est pas le cas. Il opte pour un style très affirmatif comme en témoigne le martellement du pronom personnel « Moi », placé en antéposition, quand il parle tour à tour de lui-même ou de son oncle, ajouté à l'utilisation d'un présent d'énonciation qui annihile toute contestation : « Moi Sándor F., je suis né à Budapest, Hongrie, en 1917, et je vais mourir quelque part entre cette ville de ma naissance et la Pologne² ». Plus qu'en historien soucieux de retracer fidèlement la vie de son oncle, Fleischer adopte davantage une attitude et une posture littéraires. Certes, il s'appuiera sur quelques souvenirs entendus de ci de là et sur des « conversations dont [il a] été témoin, où il avait été question de Sándor F., de l'enfant, de l'adolescent, puis du jeune homme³ » mais tout le reste sera « non pas invent[é] mais imagin[é]⁴ » (nous reviendrons plus tard sur le pouvoir heuristique de l'imagination).

Son écriture repose *a priori* sur un paradoxe, à savoir l'aveu de son ignorance - qu'il souligne même - des détails de la vie de son oncle (« Moi Sándor F., né à Paris en 1944, je n'ai jamais rien su de tout cela⁵ », « Moi Sándor F., je suis né à Budapest en 1917 - je ne peux être plus précis ni sur le lieu ni sur la date, je ne me souviens plus, je n'ai jamais rien su de

¹ FLEISCHER Alain, *op cit.*, p. 9.

² *Ibid*, pp 9-10.

³ *Ibid*, p. 164.

⁴ *Ibid*, p. 165.

⁵ *Idem*.

plus¹ ») et l'utilisation simultanée d'un ton très affirmé échappant à toute modalisation quand il rapporte des situations dont il ne peut avoir aucune connaissance. On peut, en exemple, citer le récit qu'il fait de la lente agonie puis de la mort de son oncle, fondé sur l'utilisation de déictiques qui ancrent cet épisode pourtant imaginé dans une situation d'énonciation qui, bien qu'indéterminée, semble incontestable :

Le tourbillon m'aspire, je ne bouge plus, je me laisse emporter, je ne résiste pas, je sens l'eau plus fraîche en profondeur, mais cette fraîcheur n'est pas désagréable, elle est le signe que l'opération s'accomplit correctement. Et puis voici que je remonte, hissé par le tourbillon, propulsé vers une surface inconnue, un paysage à découvrir sous un ciel retrouvé, j'aurai bientôt la tête hors de l'eau et ce sera la nuit au-dessus du Danube, mon évansion aura réussi [...] ²

Tous ces exemples témoignent de la posture résolument littéraire adoptée par Fleischer. S'il admet ne pas savoir et ne jamais avoir su, cela ne l'empêche pas d'avoir recours à l'imagination pour retracer la vie et le calvaire de son oncle. Il ne s'est pas lancé dans un travail de reconstruction plus ou moins fidèle du passé mais imagine la vie de son oncle ayant réellement existé en s'appuyant sur des bribes de son existence dont il a connaissance et à partir desquelles il recrée. Son œuvre, foncièrement postmoderne, brise encore de ce point de vue les codes proposant ainsi de nouveaux moyens de transmission de l'Histoire grâce non pas aux archives historiques, mais aux ressources de la langue et aux pouvoirs de la littérature ainsi que de l'imagination.

La position de Perec et de Federman est différente puisqu'on peut, dans une certaine mesure, leur attribuer le statut de témoins oculaires. En effet, même s'ils n'ont pas vécu eux-mêmes la déportation, ils ont assisté à celle de toute une famille et, à ce traumatisme, s'ajoute la culpabilité d'avoir survécu. Eux aussi sont donc des victimes de la Shoah et ont été témoins des mesures et des procédés de déportation auxquels ils ont échappé. S'ils ne peuvent témoigner de la vie dans les camps, ce que d'ailleurs ils ne font pas (bien qu'on puisse, bien entendu, y voir une lecture indirecte dans la partie fictionnelle de *W ou le souvenir d'enfance*), ils sont en mesure de décrire les restrictions vécues sous le régime de Vichy³ et dont ils ont subi les répercussions immédiates. De cela, ils ont été les témoins directs⁴. A mi-chemin entre

¹ *Ibid*, p. 12.

² *Ibid*, p. 383.

³ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 93. Le narrateur énumère tout ce dont il a été privé dans l'enfance, à cause du port de l'étoile jaune.

⁴ *Ibid*, p. 195. C'est ainsi qu'il faut comprendre le narrateur quand il dit, lui aussi, avoir « été déporté dans cette ferme du Lot-et-Garonne ». Je souligne.

témoins et victimes, ils se doivent de trouver leur juste place d'écrivain, position sur laquelle ils s'interrogent, à l'image de la réflexion de Federman :

D'autre ont plus le droit que moi de raconter ces histoires : Primo Levi, Jean Améry, Paul Celan... Mais regarde ce qui leur arrive : ils se suicident tous. Je suis parmi ceux qu'on appelle les enfants de l'holocauste. A-t-on le droit de parler de ça ? On est les derniers, ceux de ma génération, à pouvoir le faire. Après nous, il ne restera plus rien.¹

Cette réflexion qui soulève le manque de légitimité reproché parfois aux témoignages de ces écrivains aboutit finalement à une vraie revendication du bien-fondé de ces œuvres : eux aussi ont souffert et réclament le droit d'écrire sur « l'impardonnable énormité du XXème siècle² ». A la différence de Fleischer, peut-être plus libre dans sa pratique d'écriture car délesté de l'impératif éthique de vérité et de l'exigence testimoniale du fait de son statut de « non-témoin », nos deux autres auteurs oscillent entre témoignage fidèle et émancipation littéraire.

Federman adopte d'ailleurs une posture particulière et sa voix semble, par endroits, s'effacer derrière celle de l'enfant qu'il fut et dont il conserve le regard. Il simule un regard naïf pour traiter de problématiques d'adultes et donne ainsi l'impression, en apparence seulement, de simplement rapporter, sans juger. Cette posture énonciative permet à Federman de trouver sa place entre l'enfant-témoin qu'il fut et l'adulte-écrivain qu'il est à présent, même si, de manière très assumée, ces deux instances se chevauchent par endroits dans une confusion entretenue et orchestrée (« J'ai pas très bien compris pourquoi ma mère a poussé son fils à moitié nu dans ce trou³ ») ; confusion polyphonique que l'on retrouve également chez Fleischer. L'enfant enfoui remonte très souvent à la surface et déborde l'adulte. Ainsi les voix se confondent comme dans l'exemple ci-dessus où le pronom « je » et le substantif de la troisième personne « son fils » désignent une seule et même personne : l'auteur. Cette écriture mimétique se traduit entre autres par des négations incomplètes (« Je me souviens pas combien de temps le train a roulé⁴ »), un lexique et un langage enfantin (« ce seau dégueulasse plein de caca et de pipi⁵ »), ou encore des tournures et expressions oralisantes (« il fallait pas faire le con avec eux ou alors psitt, ils vous filaient une lame dans la peau⁶ »),

¹ GUICHARD Thierry, « Raymond Federman, l'épopée d'un déplacé », *Le Matricule des anges*, n° 68, novembre-décembre 2005, p.14.

² FEDERMAN Raymond, *Surfiction*, op. cit., p. 121. Formule reprise dans *Chut*, op. cit., p. 55.

³ FEDERMAN Raymond, *Chut*, op. cit., p. 10.

⁴ *Ibid*, p. 130.

⁵ *Ibid*, p. 37.

⁶ *Idem*.

« c'était vachement dangereux la zone¹ »). Son texte met en scène plusieurs niveaux énonciatifs dans un effet de superposition et de confusion. Sa vie a été bouleversée à 14 ans, son écriture en porte les stigmates. Plus que des personnages, ce sont finalement des voix que Federman donne à entendre dans un vacarme polyphonique savamment orchestré. Ces différentes voix lui permettent de chercher et de finalement trouver sa place dans un subtil enchevêtrement entre les statuts de témoin et écrivain.

La position de Perec peut, elle, être en tout point assimilable à celle de Federman : c'est lui aussi une victime collatérale qui échappa à la déportation grâce à sa mère et qui se sent un devoir de témoigner : « Quoi qu'il arrive, quoi que je fasse, j'étais le seul dépositaire, la seule mémoire vivante, le seul vestige de ce monde. Ceci, plus que toute autre considération, m'a décidé à écrire² ». Toutefois, Perec est de nos trois auteurs celui qui, peut-être, cherche le plus sa place et qui peine à se décharger de son statut de témoin, d'où l'hypermodalisation de son discours et une écriture marquée par l'incertitude et les errements :

Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est l'indicible (l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée) ; je sais que ce que je dis est blanc, neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes.³

Son écriture est frappée du sceau du silence (« je ne dis rien »). Face à l'indicible, soit littéralement ce qui ne peut être dit, comment trouver les mots ? Ce fragment révèle que le projet perecquien est marqué par l'incertitude, mais plus encore par le questionnement face à sa place, face à son discours (« je ne sais pas si »), là où les textes de Fleischer et Federman apparaissent empreints de plus de certitude et de confiance. Perec est celui qui peine le plus à trouver sa place et l'on trouve dans ses propos une forme de culpabilité à l'égard des disparus - lui ayant été épargné - et il n'envisage pas de régler sa dette testimoniale autrement que par l'écriture :

J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps, parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie.⁴

¹ *Ibid*, p. 124.

² PEREC Georges, *W..., op. cit.*, pp. 13-14.

³ *Ibid*, p. 63.

⁴ *Ibid*, pp. 63-64.

Perec trouve sa place dans et grâce à l'écriture, aussi douloureuse soit-elle. Elle seule lui permet de rendre hommage à ces victimes tout en affirmant la victoire de la vie. Il affirme ainsi sa posture d'écrivain (« j'écris : j'écris ») tout en soulignant le devoir testimonial qui est le sien à l'égard de ces victimes dont il aurait pu faire partie ayant « été un parmi eux », d'où son statut de témoin.

L'investissement esthétique que nos auteurs font de ce sujet ainsi que le profond travail d'hybridation générique analysé précédemment montrent bien la primauté de leur mission d'écrivain sans que cela ne nuise à celle de témoin. Ces œuvres mettent en scène un véritable questionnement de nos auteurs face à leur statut, eux qui cherchent leur place. Ils la trouvent dans la littérature et revendiquent leur statut d'écrivain :

Chercher sa place dans la cartographie du roman contemporain, c'est considérer d'abord que la fiction est un moyen de transmission de la connaissance historique, c'est aussi croire que le génocide juif, en tant que sujet jusqu'alors évacué à la marge de la vie littéraire tant il était vu comme essentiellement historique, juridique ou éthique, doit désormais faire partie du fond thématique de la littérature occidentale, et qu'écrire sur le génocide n'est ni moralement scandaleux (en dépit des réflexions bruyantes d'Adorno jetant son anathème sur la poésie après Auschwitz), ni littérairement impossible (en dépit de la contradiction, qu'évoque Kertesz, entre le principe du plaisir esthétique propre à l'art et l'horreur morale que suscite le sujet). C'est enfin affirmer que la Shoah n'est pas l'apanage de l'histoire juive mais s'inscrit pleinement dans celle de l'Occident, qu'elle est notre héritage commun.¹

La confusion générique assumée ainsi que l'investissement littéraire réalisé par nos auteurs sur ce sujet soulignent cette place nouvelle que se cherchent puis s'approprient ces écrivains-héritiers de l'Holocauste. Ils se fraient ainsi une voie nouvelle et singulière. La fiction employée à cette fin vient anéantir la dichotomie, si cette dernière existe vraiment, témoins-écrivains.

1-3 De la masse collective à l'individu : primat de la vie intérieure.

Ce qui caractérise également les témoignages des deuxième et troisième générations, c'est la primauté accordée au discours intérieur, à la vie individuelle, sur la précision des faits. C'est d'ailleurs ce que revendique Raymond Federman quand il déclare : « Je n'écris pas sur l'Holocauste [...]. J'écris sur le post-Holocauste - ce qui revient à dire : sur ce que cela signifie

¹ PRSTOJEVIC Alexandre, *op.cit.*, p. 13.

de vivre avec ça en soi¹». Bien évidemment, les membres des générations ultérieures ne sont pas des survivants immédiats des camps. Ils s’emparent donc d’un sujet connu et à la disposition de tous, qu’ils façonnent au regard de leurs sensibilités, de leurs objectifs littéraires. Qui plus est, les témoignages produits sont forcément singuliers et individuels car ces auteurs ne font pas œuvre d’historiens ou d’historiographes mais rapportent nécessairement leur expérience vécue par le prisme de leur subjectivité :

L’histoire d’épisodes de cette nature ne peut être exclusivement racontée dans un point de vue de surplomb, la vérité historique se situe au moins autant du côté de l’expérience des individus engagés dans ces drames. Reste que ceux-ci ne peuvent raconter que leur trajectoire dans l’épisode, selon le point de vue localisé de quelqu’un qui était à tel moment en tel lieu, et leur récit, écrit [...] dans un style personnel, est ainsi doublement singulier.²

On assiste à une vraie évolution des témoignages, comme le souligne Alexandre Prstojevic, qui observe un déplacement de la focalisation : les premières productions insistaient sur la dimension historique et privilégiaient la masse à l’individu, permettant de manière plus vaste une réflexion sur la Shoah. Peu à peu, cette focalisation s’est déplacée sur l’intériorité des personnages, sur leurs émotions et sur leur propre expérience vécue. Ce déplacement « façonne radicalement la vision de la persécution³ » et « en dernière instance, cette recherche éthico-esthétique typiquement moderniste vise à l’établissement d’une véritable historicité non factuelle⁴ ».

C’est un constat que l’on peut étendre aux trois œuvres du *corpus*, du fait même du choix d’une forme néo-autobiographique. On relève donc l’usage important du pronom personnel ainsi que du déterminant possessif de première personne dans les trois textes - ce qui s’accorde avec l’écriture de soi - qui sont ici martelés jusqu’à la saturation, (« *Je* dispose d’autres renseignements concernant *mes* parents ; *je* sais dire qu’ils ne *me* seront d’aucun secours pour dire ce que *je* voudrais dire⁵ », « Bien des fois dans *ma* vie pour calmer les fureurs de *mon* esprit, *je* remontais le temps et *j*’essayais de rejouer tout ce qui *m*’était arrivé avant que la porte du débarras ne se referme sur *moi*⁶ », « *Moi* Sàndor F., né à Budapest en

¹ CRAWFORD Brian, « Raymond Federman : les polylogues de l’exil », *Critique*, vol. 60, n° 683, 2004.

² DULONG Renaud, « Qu’est-ce qu’un témoin historique ? », *vox-poetica*.

« <http://www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.htm> », [dernière consultation le 04/02/2015].

³ PRSTOJEVIC Alexandre, *op.cit.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ PEREC Georges, *op. cit.*, p. 62. Je souligne.

⁶ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 13. Je souligne.

1917, *je* sais que celui que *j'ai* été sera bientôt achevé : *j'ignore* si quelque être charitable *m'achèvera*, pour *m'épargner* de souffrir¹ ».

C'est donc là une caractéristique commune à nos trois œuvres. Qui plus est, ce primat de l'individualité sur la masse collective est également renforcé par les multiples intrusions d'auteurs évoquées précédemment, qu'elles soient le lieu de commentaires métatextuels, métafictifs ou encore le support de l'expression de leurs doutes et de leurs incertitudes.

2- Sur les traces du passé : la reconquête du souvenir.

Nos auteurs participent donc à ce qu'on pourrait nommer une vraie reconquête du souvenir. Trop jeunes pour avoir des souvenirs clairs et établis, ils doivent trouver un moyen de raviver le passé.

Ce que ces écrivains pratiquent, eux nés bien après la guerre, eux héritiers et non plus **acteurs** de cette Histoire, c'est la reconquête des souvenirs qui s'ancrent dans des lieux qu'ils interrogent, qu'ils auscultent [...]. C'est une manière pour eux d'aller à la recherche de ce passé complexe et multiple, si radicalement « liquidé », au nom d'un aberrant jamais plus.²

Ils explorent donc le passé sous des modalités bien différentes et se l'approprient de façon singulière, ce que nous allons tenter de démontrer à présent. Ainsi, si Fleischer, pour les raisons évoquées précédemment, se sert de l'imagination et se rapproche davantage des techniques du récit transpersonnel, Perec et Federman, eux, mettent davantage l'accent sur la figure littéraire du rescapé et de l'enquêteur.

2-1 La figure de l'enquêteur.

Dans cette reconquête du souvenir, on assiste parfois à un vrai retour sur les lieux du passé porteurs d'Histoire, de *leur* histoire. Ainsi, on remarque chez Fleischer un besoin de retracer la vie de son oncle en revenant sur les lieux phares de sa vie. Ce retour sur les lieux

¹ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 21. Je souligne.

² SMORAG-GOLDBERG Malorzata, « Fiction, autofiction, métaphore...ou comment dire l'indicible : A. Tuszynska, *Une histoire familiale de la peur* » in *Raconter l'Histoire*, textes réunis et présentés par A. Prstojevic, Paris, éd. L'improviste, 2009, p. 122.

du passé se fait de manière physique chez Federman, par l'imagination chez Fleischer. Avec ce dernier, on revient sur les lieux fréquentés par cet oncle défunt : de la maison familiale aux murs bleus pâles Venezianer utcà à Ujpest, faubourg de Budapest, à son voyage effectué en janvier 1929 à Vienne avec sa sœur Lenke, en passant par ses vacances, auprès d'Anett, dans la ville de Chodovà Planà en Bohême jusqu'à son trajet vers les camps de la mort entre la Hongrie et la Pologne. On remonte le temps et la vie de Sándor F., l'oncle, avant tout à travers les lieux qu'il a fréquentés, afin de marcher sur ses traces.

Ce retour sur les lieux de l'Histoire marque également profondément l'œuvre de Federman qui nous transporte dans les quartiers de son enfance et au cœur de la vie de son appartement « au 4, rue Louis-Rolland à Montrouge¹ » ; moyen pour lui de se réapproprier, de faire (re)vivre les souvenirs et, finalement, de remonter le temps afin de chercher - en vain - une paix intérieure : « Bien des fois dans ma vie pour calmer les fureurs de mon esprit, je remontais le temps et j'essayais de rejouer mon enfance, mais je n'y arrivais pas² ». Perec se distingue car l'on sent moins chez lui ce besoin de réinvestir les lieux du passé : les notes sur ces endroits sont plus imprécises et bien moins présentes que chez Fleischer qui, pourrait-on penser, a besoin d'investir les lieux du passé afin de mieux cerner et donc imaginer la vie de son oncle, alors que tous ces éléments sont déjà ancrés dans les mémoires de Federman et Perec.

Federman, lui, ressent le besoin, par moments, de prendre appui sur des documents authentiques archivés qu'il a recherchés, afin de mener ainsi sa propre enquête :

Je sais la fin de leur histoire. Je sais qu'ils sont morts à Auschwitz. J'ai des documents qui le prouvent.

Oh je sais aussi dans quel convoi ils sont partis pour Auschwitz. J'ai fait des recherches après la guerre. J'ai obtenu des documents. D'après ces documents, ils ont été séparés et sont partis à différentes dates.

Ma mère a été déportée la première. Elle est partie de Pithiviers pour Auschwitz dans le convoi 14, wagon 16, le 3 août 1942.³

Ce rappel très précis de faits historiques avérés et authentifiés se fait dès les premières pages de l'œuvre, l'auteur ressentant le besoin en quelque sorte de bâtir son histoire sur des faits avérés, en quête en ce sens peut-être et de manière inconsciente d'une vraie légitimité à témoigner. Ainsi Federman rappelle à plusieurs reprises dans ce fragment qu'il s'appuie sur « des documents » et qu'il a « fait des recherches », comme pour se justifier. Après les

¹ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 15.

² *Ibid*, p. 13.

³ *Ibid*, pp. 20-21.

conditions de déportation de sa mère, il présente celles de ses sœurs parties de Drancy dans le convoi 31 le 19 août 1942, « c'est ce que disent les documents¹ ». De ses recherches, voilà tout ce qu'il a pu récolter. Mais finalement, tout ce que disent ces documents est très insuffisant et n'est pas essentiel. Le reste est donc à reconstruire grâce aux mots, à imaginer le plus souvent. Les faits seuls ne suffisent pas.

On retrouve cette figure de l'enquêteur dans la partie fictive de *W ou le souvenir d'enfance*. Le héros Gaspard Winckler part sur les traces de son homonyme dont il ne connaît rien. Sa position pourrait donc être rapprochée, en quelque sorte, de celle d'Alain Fleischer. Il n'y a pas dans ces deux cas de souvenirs préexistants : tout est à (re)créer et l'un des moyens est le retour physique ou imaginé sur des lieux hantés par les personnes recherchées, sorte d'enquête de terrain. Ce voyage mental chez Fleischer devient donc physique chez Perec. Hélas, là aussi, la consultation des archives s'avère décevante : « Longtemps j'ai cherché les traces de mon histoire, consulté des cartes et des annuaires, des monceaux d'archives. Je n'ai rien trouvé [...] »². Toutefois, dans la partie fictive, l'auteur prend le temps en un long déploiement de détailler les étapes importantes de la vie de Gaspard Winckler, adulte, de sa naissance (époque et lieu) à sa vie d'adulte, citant à l'appui de son texte des noms de villes, tout au moins leur initiale, feignant de vouloir protéger son anonymat et reprenant ici, non sans une certaine ironie, les codes de l'autobiographie classique (« A seize ans, je quittai R. et j'allai à la ville ; j'y exerçai quelque temps divers métiers [...]. Au bout d'un an passé en France au centre d'instruction de T. je fus envoyé en opérations [...]. A V. au cours d'une mission, je désertai³ »). Cette énumération contribue à donner à son texte une impression de précision et de méticulosité que l'on retrouvera dans l'enquête menée par le Bureau Véritas sur les circonstances de la disparition de Gaspard Winckler, l'enfant.

Cette prolifération des détails et cette minutie de l'enquête fictionnelle viennent évidemment contrebalancer les incertitudes qui entourent les souvenirs de Perec. Dans le chapitre 8 de son texte - chapitre fondamental et central du fond autobiographique de Perec où on assiste à l'annotation et à la correction systématique d'un texte antérieur de quinze ans - Perec nous donne les seules bribes d'informations qu'il possède sur ses parents, sa mère notamment, et celles-ci sont toujours marquées par le doute et l'hésitation qu'elles concernent l'enfance de sa mère (« cette précision apportée, je dirai donc que *je suppose que* l'enfance de

¹ *Ibid*, p. 21.

² PEREC Georges, *op. cit.*, p. 14.

³ *Ibid*, p. 15.

ma mère fut sordide et sans histoire¹ »), l'identité de son père (« Icek est évidemment Isaac et Judko est *sans doute* un diminutif de Jehudi²») ou encore d'une tante maternelle, fruit d'un travail de déduction (« Il ne peut s'agir que de ma tante Fanny ; il *est possible que* son nom officiel ait été Soura³ »). Mais finalement, tout cela souligne que « le seul héritage du passé réside dans l'absence de traces ; mais cette absence n'est autre que la marque même de l'extermination des juifs⁴ ».

On retrouve donc à l'œuvre dans ces trois textes, sous des modalités différentes, la présence affirmée ou sous-jacente de la figure et d'une démarche d'enquêteur, illustrant cette reconquête des souvenirs dont on cherche la trace (cette notion de « trace » étant notamment extrêmement présente chez Perec, nous y reviendrons) pour pouvoir rendre hommage, régler une dette ou encore expier la culpabilité d'être soi-même en vie quand tous les autres ont disparu. Nos auteurs, dans un double mouvement complémentaire, se reconstruisent dans et par l'écriture, à travers le souvenir de l'autre.

2-2 Parler de soi à travers l'autre : Fleischer et le récit transpersonnel.

Cette recherche et cette reconstruction de soi-même à travers l'autre visent tant à se retrouver soi-même qu'à parler et à entretenir la mémoire de l'autre disparu. Ce mélange des filiations et ce brouillage des strates généalogiques est particulièrement effectif dans l'œuvre de Fleischer qui donc s'apparente au récit transpersonnel, ainsi défini :

D'autres récits, que nous appellerons transpersonnels, tentent d'appréhender l'être en l'autre, démettent toute position d'individualité accomplie, dissolvent l'identité dans les liens de généalogie familiale ou littéraire partiellement oubliés, donc partiellement réinventés.⁵

Les récits transpersonnels contestent les postures d'individualités singulières au profit d'identités de filiation : l'individualité s'exprime tout autant dans l'activité d'introspection que dans la recherche de soi à travers l'autre, partant du présupposé que « l'histoire de chacun

¹ *Ibid*, p. 50. Je souligne.

² *Ibid*, p. 55. Je souligne.

³ *Ibid*, p. 60. Je souligne.

⁴ BOUJU Emmanuel, *La Transcription de l'Histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXème siècle*, Rennes, éd. PUR, 2006, p. 27.

⁵ BLANCKEMAN Bruno, « identités narratives du sujet, au présent : récits autofictionnels, récits transpersonnels », *Elseneur* n°17, *Se raconter, témoigner*, sous la direction de Carole Dornier, Presses Universitaires de Caen, septembre 2001, p. 74.

[s'enchevêtre] dans l'histoire de nombreux autres¹ ». Le projet littéraire d'Alain Fleischer trouve son accomplissement dans cette posture, et nous verrons sous quelles formes. On assiste en effet à une dilution et une dissolution des identités dans des liens de généalogie : connaître Sándor F. né en 1917, c'est en apprendre un peu plus sur son neveu né en 1944. Cette dissolution des identités est même ici poussée jusqu'à la fusion puisque les identités coïncident, l'un portant le nom de l'autre et, parfois, l'un étant l'autre : « Il y a celui que j'ai été, mort à 27 ans, sans avoir eu le temps de raconter ma vie, et qui maintenant par cette écriture autobiographique, se prolonge dans celui que je suis, celui qui écrit² », tout en gardant sa singularité : « si tout nous rapproche au point de nous confondre en un seul et même être, ce qui nous sépare en deux destins différents, en dépit de la continuité, reste sans solution, sans remède³ ».

La dimension transgénérique de cette œuvre évoquée préalablement paraît donc ici non seulement évidente mais nécessaire. En se présentant comme un mixte littéraire, le projet transpersonnel permet de se forger une identité textuelle qui brasse les strates de la généalogie à la recherche des marques de soi dans et à travers celles de l'autre.

L'œuvre de Fleischer est donc une œuvre hybride et il s'agit tout à la fois de la biographie de son oncle et de son autobiographie ou, plus généralement, de son autofiguration. A travers la vie de son oncle, c'est une part de lui également que Fleischer met à jour : cette recherche des traces du passé révèle tout autant la vie de son oncle qu'elle le révèle à lui-même :

D'un côté, il y a les quelques échos de ma vie, les quelques souvenirs de celui que j'ai été que j'ai pu recueillir [...] Si je rassemble avec le plus grand soin possible mes souvenirs de ces pauvres informations, elles constituent une moitié du moule, je dirais la plus ancienne. La seconde moitié raccorde avec la première, mais, étrangement, ce raccord approximatif concerne plutôt le déroulement temporel qu'une forme rassemblée et saisie dans l'espace : ces deux moitiés du moule ne coïncident pas l'une avec l'autre, la seconde prolonge la première et, de ce moule disjoint, déboîté, va sortir l'être dont j'écris l'autobiographie, comme d'un tombeau dont la dalle disloquée laisse entrouverte une béance. *Cette seconde moitié est faite de ce que je trouve aujourd'hui dans moi, qui peut correspondre à ce qui y était auparavant, lui faire écho, produire une symétrie vraisemblable, ou un prolongement aux détails, aux reliefs, aux bords qui me sont perceptibles dans la première moitié du moule. C'est pourquoi je peux dire que j'invente ce que je raconte sans mentir pour autant, sans inventer.*⁴

¹ RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, éd. Seuil, coll. « Points-Essais », 1996, p. 190.

² FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 376.

⁴ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, pp. 19-21. Je souligne.

Alain Fleischer a pour projet un travail symétrique : faire resurgir la vie de son oncle à travers l'assemblage de bribes de souvenirs de la vie de ce dernier, forcément réécrits, et qui ne constituent qu'une partie de son œuvre, la première partie d'un moule qui sera complétée par les échos que l'auteur trouvera en lui-même à ces souvenirs, lui permettant également de façonner sa propre histoire. Ce retour sur les traces de son oncle afin de combler le vide de sa disparition permet donc à l'auteur de mieux comprendre certains aspects de sa propre vie, lui qui se présente comme ayant « pris le relais de celui qui [le lui] passa¹ ». Cette œuvre n'est donc pas un acte d'écriture unilatéral du présent de l'écriture vers le passé des souvenirs mais un acte bilatéral, symétrique, les deux époques s'éclairant l'une l'autre. Le présent de l'écriture réveille tout autant le passé enfoui que ce dernier donne une perspective nouvelle au présent.

Ainsi il n'y a pas « usurpation d'identité² » entre les deux Sàndor F., mais davantage échos entre les identités, l'une ne se substituant pas à l'autre mais lui donnant un relief nouveau. Alain Fleischer trouve dans le passé de son oncle de vraies résurgences dans sa propre vie qui l'aident à mieux se comprendre. Son projet est donc tout autant de retracer la vie de son oncle à la destinée de tragique, de témoigner pour toutes les victimes de la Shoah que de mieux se comprendre lui-même, projet ultime mais qui n'est pas souligné par l'auteur qui préfère s'effacer et se cacher derrière les deux premiers objectifs. A quelques moments néanmoins, il souligne l'aspect proprement introspectif de son projet :

Il n'est pas improbable que, si j'ai commencé, dès l'adolescence à me photographier et à me jeter parfois dans une cabine de photomaton pour obtenir des photos d'identité dont je n'avais nul besoin, cela ait été pour enregistrer les images manquantes entre moi, Sàndor F. né à Budapest en 1917, et moi, Sàndor F. né à Paris en 1944 : photogrammes d'un film en marche avant vers ma maturité, en marche arrière vers un autre moi-même, dans une autre jeunesse.³

Dans le champ actuel moderne, voire postmoderne, de l'autofiguration, l'œuvre de Fleischer interroge et déroute. Elle brouille les codes et se refuse à toute catégorisation. Toutefois, on peut la rapprocher des récits transpersonnels en ce que Fleischer trouve des bribes de réponses à ses propres interrogations à travers la vie de son oncle dont la destinée tragique a laissé en lui une béance qu'il tente, par l'écriture, de combler.

¹ *Ibid*, p. 260.

² *Ibid*, p. 203.

³ *Ibid*, p. 260.

La tentation est grande en effet de se raconter à travers l'autre car nous nous façonnons une Histoire et une personnalité au contact des autres, chacun influant à son échelle sur l'autre comme le souligne Paul Ricœur dans une citation convoquée précédemment. Ainsi Federman digresse-t-il lui aussi - une fois de plus -, réalisant au fil de son livre qu'il parle parfois davantage de ses parents que de lui-même :

Tu sais Federman, ce que tu racontes, c'est pas vraiment l'histoire de ton enfance. Sauf pour quelques anecdotes qui décrivent ce que tu faisais ou ce que tu subissais pendant ton enfance, c'est plutôt l'histoire de tes parents que tu es en train de raconter. Tu parles plus de ton père et de ta mère que de toi. T'arrêtes pas de parler d'eux. Et de temps en temps de tes sœurs.

Oui, c'est vrai que c'est d'eux dont je parle le plus. Finalement, ce livre sera donc leur histoire.¹

Federman semble ici réaliser subitement qu'il parle tout autant de sa famille que de lui-même dans son récit. Il feint une nouvelle fois d'anticiper, dans un dédoublement de la voix, les éventuelles remarques de ses lecteurs qu'il désamorce en concluant que ce livre est autant son histoire que leur histoire. On ne peut ici parler de récit transpersonnel au sens où il a été défini précédemment. Toutefois, on pourrait nuancer l'affirmation de Federman quand il déclare que « finalement, ce livre sera donc leur histoire² ». Certes ce livre est leur histoire mais, et ce constat qui s'applique aux œuvres du *corpus* peut être renversé, l'histoire de leurs familles a façonné leurs propres histoires, leurs personnalités singulières. Ces anecdotes sur leurs familles sont donc aussi leur histoire.

3- Des écritures de soi thaumaturges.

En creux au cœur de nos textes, cette même interrogation : quelles sont les motivations présentes en amont de l'écriture de ces textes ? On retrouve chez nos auteurs, évidemment, la volonté de témoigner et de donner une voix à qui n'en a plus. Mais ce ne sont pas là les seules motivations observables. Ce ressassement de leurs objectifs est relativement présent au cœur de leurs œuvres, notamment chez Perec et Federman (chez Fleischer également, dans une moindre mesure), et nous ne pouvons donc prétendre étudier les spécificités de ces œuvres sans nous y attarder. De plus, ce sont ces questionnements et ces errements - compréhensibles face à une histoire personnelle aussi douloureuse - qui ont motivé leurs innovations formelles,

¹ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 99.

² *Idem.*

stylistiques et énonciatives. La littérature se voit ici attribuer une septième fonction, pour reprendre la classification de Jakobson : guérir. C'est pourquoi on parlera ici d'écritures thaumaturges, perçues comme un moyen, pour leurs auteurs, de panser de profondes plaies : eux dont les textes sont hantés par une catastrophe qu'ils n'ont pas vécue « savent intuitivement qu'ils ne peuvent espérer s'en détacher avant d'avoir traversé quelque chose qui serait [de l'ordre] de la mise en récit, de la mise en mots¹ ».

D'ores et déjà, on relèvera un fait qui a son importance et qui souligne l'ampleur du poids de cet héritage historique à assumer : ces trois œuvres sont placées sous l'autorité d'une citation, inscrite en épigraphe, qui souligne l'ancrage historique de leurs textes (« Celui qui frappe un juif jette l'humanité à terre² »), la douleur de vivre avec cet héritage (« Le vent se lève ! ...Il faut tenter de vivre !³ »), la reconquête de souvenirs occultés (« Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment pourrais-je l'éclaircir⁴ »), la douleur de vivre hanté par les fantômes du passé (« Cette brume insensée où s'agitent des ombres, - est-ce donc là mon avenir ?⁵ ») ainsi que la nécessité viscéralement ressentie, bien qu'incomprise parfois, de dire son histoire :

Je ne sais pas pourquoi j'ai raconté cette histoire.
J'aurais pu tout aussi bien en raconter une autre.
Peut-être qu'une autre fois je pourrai en raconter une autre.
Âmes vives, vous verrez que cela se ressemble.⁶

Leurs œuvres sont donc résolument tournées vers les victimes de la Shoah, vers l'Histoire, mais elles marquent aussi la volonté d'avancer malgré tout et constituent un moyen de continuer à vivre avec ce passé traumatique dont ils ne peuvent se défaire et qui hante leurs œuvres. L'écriture est donc leur outil pour guérir les plaies du passé, pour expier la culpabilité ressentie d'être toujours en vie, tout en dénonçant ce génocide dont les répercussions se font encore ressentir sur les générations suivantes.

¹ DAYAN-ROSENMAN Anny, « La génération d'après au risque de l'écriture », *Des Témoins aux héritiers, l'écriture de la Shoah et la culture européenne* sous la direction de Luba JURGENSON et Alexandre PRSTOJEVIC, Paris, éd. PETRA, coll. « Usages de la mémoire », 2012, p. 34.

² FLEISCHER Alain, *op. cit.*, citation de Franz Kafka reprise en épigraphe.

³ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, citation de Paul Valéry tirée de *Le Cimetière marin* reprise en épigraphe.

⁴ PEREC Georges, *op. cit.*, citation de Raymond Queneau reprise en épigraphe de la première partie.

⁵ *Ibid.*, citation de Raymond Queneau reprise en épigraphe de la seconde partie.

⁶ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, citation de Samuel Beckett reprise en épigraphe, tirée de *The Expelled*, trad. Fr. de Beckett et Richard Seaver sous le titre *L'Expulsé*, 1955.

3-1 Expier une culpabilité, régler une dette.

Cette notion de culpabilité - celle d'avoir été épargné - est très présente chez Federman, qui se pose cette question, dès les premières lignes de *Chut* : « Oui, je me suis souvent demandé : pourquoi moi ?¹ » Il énumère dans la foulée de cette interrogation toute une liste de réponses possibles qui révèlent la culpabilité qui est sienne d'avoir survécu :

Parce que j'étais le garçon de la famille, pour que notre nom survive, parce que ma mère m'adorait et savait que malgré ma timidité et ma peur, j'étais assez têtu et assez rêveur pour m'en sortir tout seul ? [...] Je me suis quand même demandé toute ma vie, sans jamais pouvoir trouver de réponse, pourquoi moi et pas ma sœur ? Ou mes deux sœurs ? Pourquoi moi tout seul ?²

Même si Federman semble parfois adopter un ton léger, proche de celui de l'enfance, en prélude à l'écriture de son texte plane la question du « pourquoi moi ? » On note la répétition à quatre reprises et de manière succincte de la forme interrogative. Cette question à laquelle il cherche désespérément des réponses hante Federman. Mais une réponse existe-t-elle ? Cette interrogation existentielle a hanté Federman toute sa vie et on le voit à la mention qu'il fait de ses précédents textes qui, tous, abordent des épisodes de sa vie (« J'ai raconté tout cela dans *Quitte ou double* et *Amer Eldorado*³ »), l'écriture se présentant donc comme le moyen possible d'expier cette culpabilité intrinsèque et de l'appivoiser. Federman entend une réponse à ces questionnements : « Tu survivras un jour et tu raconteras ce qui s'est passé ici. Je crois que c'est ce que voulais dire le chut de ma mère⁴ ». L'écriture de Federman - rescapé et survivant, en un sens - est donc en partie régie par une dette à l'égard de sa famille et, plus généralement, à l'égard de toutes les victimes du génocide.

Cette question de la culpabilité est intimement liée à l'entretien d'un devoir de mémoire que ces auteurs s'imposent tout autant qu'il s'impose à eux. C'est en ce sens que Perec explique, dans la partie fictive, écrire parce qu'il « [était] le seul dépositaire, la seule mémoire vivante, le seul vestige de ce monde. Ceci plus que tout autre considération [l]'a décidé à écrire⁵ ». On notera que ces considérations, qui résonnent comme des justifications,

¹ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 10.

² *Ibid.*, pp. 10-11.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ PEREC Georges, *op. cit.*, p. 14. J'utilise une citation de la partie fictionnelle pour étayer un commentaire de la partie autobiographique. Toutefois, on l'aura compris, ces deux parties se font écho, l'une étant « le miroir de l'autre » pour reprendre une expression utilisée par Perec lui-même et évoquée précédemment. Ainsi, les citations fictionnelles me semblent en mesure de venir soutenir certains commentaires de la partie autobiographique, et réciproquement.

apparaissent dès les prémisses de ces deux œuvres comme une « nécessité impérieuse¹ » de s'expliquer sur leurs motivations premières. Plus qu'une motivation d'ailleurs, l'écriture de ce texte apparaît chez Perec comme un projet, certes, longtemps repoussé mais finalement incontournable : « Je n'ai pas d'autre choix que d'évoquer ce que trop longtemps j'ai nommé l'irrévocable ; ce qui fut, ce qui s'arrêta² ». On sent dans ce commentaire métatextuel la présence d'une vraie pression qui préexiste à l'écriture et qui dépasse l'auteur. Ce projet d'écriture s'impose à lui et s'avère donc « incontournable » et inévitable ; constat que l'on peut étendre aux trois auteurs du *corpus*. Perec se place ainsi sous le joug de l'Histoire et se présente ici, avant qu'en écrivain, en héritier et en dépositaire de la mémoire collective, ne pouvant dès lors échapper à son devoir de transmission ; pression qui semble moins présente chez Fleischer. Chez Perec, l'écriture est intimement liée à un sursaut vital comme il l'explique : « l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de leur vie³ ». Le seul souvenir, c'est donc l'écriture elle-même. Ainsi, chez Perec, la « transcription de l'expérience réside dans l'acte même de l'écriture romanesque ; la disparition s'écrit tout entière comme roman⁴ ».

Pour autant, Federman, non sans provocation pour lui qui se présente comme « totalement amoral⁵ », prétend « [se foutre] pas mal du devoir⁶ » quand il écrit : devoir à l'égard de la véracité des faits rapportés, devoir de mémoire... Le seul devoir qu'il reconnaisse est à l'égard de son sauveur - sa mère - dont toute cette entreprise littéraire (comme chez Perec) est une tentative pour combler l'absence. Ce texte et les mots employés ne sont là que pour remplir le vide laissé par leur mère :

Ceux qui m'on lu jusqu'ici diront : il doit sa vie. Il doit sa vie à sa mère. Ils diront, c'est à sa mère qu'il doit quelque chose. Son devoir, c'est de la récompenser.

Oui, ça c'est vrai. Mais cette masse de mots que j'ai laissée derrière moi, en français, en anglais, en charabia, c'est justement sa récompense. J'ai écrit tout cela pour elle. [...]

Mon devoir, si je dois en avoir un, c'est de combler le grand trou d'absence que ma mère a creusé en moi. C'est de la rendre présente dans ce que j'écris. Et de redonner un peu de dignité à ceux qui ont été humiliés.⁷

¹ *Ibid*, p. 13.

² *Ibid*, p. 26.

³ *Ibid*, p. 64.

⁴ BOUJU Emmanuel, *op. cit.*, p. 27.

⁵ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 165.

⁶ *Idem*.

⁷ *Ibid*, p. 166.

Federman, dans ce passage métatextuel, ne se présente finalement pas en personnage aussi amoral qu'il voudrait le paraître. Toute sa carrière littéraire sera un moyen pour lui de continuer à faire vivre la mémoire de sa famille à travers les mots et, ainsi, d'entretenir leur souvenir, lui seul ayant eu la chance de survivre. Ainsi ces personnages disparus survivent-ils, « du moins dans les mémoires¹ », ce qui est un des moteurs premiers, plus ou moins exprimé, à l'écriture de ces trois textes.

3-2 Dénoncer et polémiquer.

Une autre ambition commune à nos trois œuvres est, tout autant que celle de témoigner, celle de dénoncer, de condamner (Perec et Federman) et de polémiquer (Fleischer). C'est d'ailleurs là une caractéristique qui apparaît progressivement et qui s'affirme de plus en plus dans les textes appartenant à la littérature concentrationnaire. Les auteurs contemporains n'ayant pas vécu la Shoah ne peuvent se réclamer de témoignages bruts. Leurs textes sont donc avant tout le lieu d'une vraie dénonciation :

La preuve, le document, la narration personnelle - éléments incontournables sous la plume des rescapés de la « solution finale » - ont cédé la place au régime fictionnel des auteurs nés après la guerre. L'écrivain (surtout français) ne se voit plus comme un « auxiliaire des écrivains », mais affirme son droit d'interpréter, pour ainsi dire de l'extérieur, cette période de notre passé. *Il ne témoigne pas, il polémique.*²

Cette affirmation d'Alexandre Prstojevic soulève une caractéristique propre à nos trois œuvres : celle de dénoncer voire de polémiquer. En effet, les trois textes mettent en scène les atrocités du régime nazi et, par là même, les dénoncent. La dimension polémique se fait même très présente dans l'œuvre de Fleischer. On assiste en effet dans son texte à un véritable réquisitoire contre l'amiral Horthy (régent de la Hongrie de 1920 à 1944 dépeint comme « profondément antisémite³ »), dont la figure est évoquée à de nombreuses reprises. Alain Fleischer prend le temps de peindre la montée de l'antisémitisme en Hongrie⁴, l'Histoire et l'organisation des camps de déportation et d'extermination⁵, ainsi que le déroulement des

¹ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 208.

² PRSTOJEVIC Alexandre, *op. cit.*, p. 11. Je souligne.

³ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 107.

⁴ *Ibid.*, pp. 96-97.

⁵ *Ibid.*, pp. 114-117.

raffles organisées¹, dans de larges sections du texte et grâce à une profusion de détails, s'appuyant parfois sur des chiffres précis pour étayer son discours. Il serait fastidieux de vouloir chercher à dresser la liste entière de toutes les références à la montée de l'antisémitisme en Hongrie tant elles sont nombreuses. Toutefois, l'exemple suivant en est révélateur et mérite que l'on s'y attarde. En effet, on y observe un glissement dans la progression narrative et dans le traitement du récit. Au début du fragment, la parole se fait subjective et se base sur des éléments intimes de la vie de cet oncle. Or, au fil des mots, la narration devient plus objective, s'éloignant de toute dimension intime et autobiographique, et l'on se dirige progressivement vers une perspective entièrement historique, politique et polémique :

Mon frère Béla, mon oncle, avait pu accomplir des études d'architecte et d'ingénieur et obtenir ses diplômes à une époque où l'université hongroise n'avait pas encore instauré, sous la pression fasciste et antisémite, le *numerus clausus* destiné à faire barrage aux étudiants juifs et à leur interdire l'accès à des postes importants dans l'administration, les sciences, l'enseignement ou l'économie. Pourtant, dès 1920, la loi XXV, de sinistre mémoire, avait limité à six pour cent la proportion d'étudiants juifs dans les universités hongroises, jusqu'à ce que la Société des Nations parvienne à faire fléchir les autorités de Budapest en 1928.²

On assiste à un délitement de la dimension intime au profit d'une portée plus universelle, plus historique, plus polémique. L'histoire de Sándor F. est donc également le support d'une dénonciation plus profonde de la montée de l'antisémitisme et du nazisme en Hongrie.

Dans les œuvres de Perec et Federman, on ne retrouve pas de manière aussi explicite et prolifique cette mention de faits historiques. Tout au plus trouve-t-on chez Perec au détour de la mention de la liste des événements historiques qui se sont produits le sept mars 1936, jour de sa naissance, des informations aussi légères que « Renault fabrique la Nerva grand sport » et aussi graves que « En Autriche, condamnation de nazis accusés de préparer des attentats³ » qui se trouvent placées sur un pied d'égalité, dans une nonchalance feinte. Perec, s'il insère bien dans son texte certains détails historiques qui ancrent son texte dans un contexte historico-social, ne polémique pas pour autant. Si ces allusions sont tout de même un moyen de présenter certains événements historiques, il délègue ici la mention de ces

¹ *Ibid*, p. 106 et p. 109.

² *Ibid*, p. 43.

³ PEREC Georges, *op. cit.*, p. 37.

événements à une autre voix, celle des journaux en l'occurrence, s'en détachant un peu plus. Là n'est pas son intérêt.

Que ce soit implicitement ou explicitement, ces œuvres, à leur manière, mettent en scène les atrocités nazies. Si, nous l'avons vu, ces polémiques sont assumées et même soulignées chez Fleischer, on parlera davantage de dénonciation chez Federman (de manière récurrente) et chez Perec (à travers de discrètes allusions). C'est en ce sens même que l'on relève la présence de marques de l'ironie. Federman n'hésite pas à l'utiliser pour, dans un détachement feint qui peut-être lui sert de protection, dénoncer tout en échappant aux écueils d'un lyrisme larmoyant. Il rapporte notamment comment, à Argentan, son père parvenait à vivre du marché noir avec les Allemands, ce qui le conduit à ce constat : « La grande ironie, c'est que mes parents et mes sœurs seraient peut-être morts fusillés à Argentan en tant que collaborateurs, et non pas dans les camps de concentration en tant que juifs¹ » s'ils avaient échappé à la déportation. Il utilise ainsi le détour de l'humour et parfois même de l'ironie la plus noire pour aborder la réalité la plus cruelle, à travers des formules frappantes et violentes : « Ah ! Mon père, il a pas eu la vie facile. Il a passé une bonne partie de son existence à l'hosto avant de se faire mettre en savonnette à l'âge de 37 ans² ». Ce ton *a priori* détaché est un moyen pour Federman de se préserver, d'installer une distance entre lui-même et le sort subi par sa famille.

Ce ton ironique est également présent chez Fleischer, qui multiplie les moyens littéraires et use de toutes les ressources de la langue pour dénoncer. Ainsi, il parvient à instaurer une distance ironique et critique quand il met en scène l'agonie de son oncle : « Je parviens à m'isoler de la puanteur humaine et à capter encore quelque délicieux effluves de crottin de cheval³ ». Perec n'est pas non plus en reste quand il fait référence au fait qu' « Hitler était déjà au pouvoir et [que] les camps fonctionnaient très bien⁴ » le jour de sa naissance. Ces images et ces expressions sont saisissantes par la distance qu'elles créent. Dans ces circonstances, elles heurtent la sensibilité du lecteur, et l'interpellent : les objectifs de polémique et/ou de dénonciation de nos auteurs sont donc atteints.

Chez nos trois auteurs, quoi qu'il en soit, la polémique est toujours à chercher au détour des mots employés, des expressions choisies, des procédés littéraires utilisés qui, parfois, se font écho d'un texte à l'autre. On peut à ce titre relever la métaphore de « leur

¹ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 138.

² *Ibid.*, p. 43.

³ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 157.

⁴ PEREC Georges, *op. cit.*, p. 35.

solution finale¹ » et de « leur destination finale² », formules qui ne sont pas sans résonner l'une avec l'autre. Par endroits, la polémique se fait plus acide, notamment chez Fleischer et Federman. Ainsi, ce dernier n'hésite pas à dénoncer les silences de la population qui, tacitement, ont donc permis ce massacre³. Il n'hésite pas non plus à souligner l'impuissance des juifs, littéralement pris au piège, puisque « tout le monde dans le quartier savait que la Grande Rafle était en cours⁴ ». Dans de rares passages, son ton se fait dur, cassant et même véhément :

On a pas assez dit que ce sont surtout les juifs pauvres qui ont été arrêtés pendant la Grande Rafle. Oui, les pauvres. Ceux qui ne pouvaient même pas se permettre des billets de train. Ceux qui ont été abandonnés par leur famille, comme l'on été mes parents.⁵

Les moyens utilisés sont différents, les objectifs varient d'un texte à l'autre, mais on retrouve dans ces trois textes une réelle volonté de dépasser l'œuvre de témoignage pour aboutir à une dénonciation des atrocités de la Shoah, voire à une vraie polémique dans le cadre de Fleischer, tout en refusant, dans les trois œuvres, de sombrer dans un « réalisme pleurnichard⁶ » et dans l'écueil du sentimentalisme. Ces trois textes, outre leurs ambitions littéraires, ont une ambition historique, à savoir témoigner pour ceux qui ne le peuvent plus tout en dénonçant, ce qui est le lot des textes contemporains dont les auteurs, témoins indirects, voire témoins uniquement fictifs (on peut penser à des œuvres comme *Les Bienveillantes*⁷ de Jonathan Littell) ne peuvent se contenter de l'unique témoignage.

Ces œuvres ont donc pour objectif de guérir nos auteurs d'un passé traumatique et de les aider à tourner cette page de l'Histoire. En ce sens on notera que le texte de Federman se clôt sur un souvenir heureux (l'achat par sa mère d'un éclair au chocolat à l'occasion de son anniversaire), sur une dédicace à cette dernière convoquant une dernière fois son enfance dont les moments heureux furent trop rares. Dans la même veine, on notera l'ultime mot utilisé pour clore son texte : « rien⁸ ». Comment le comprendre ? L'interprétation est une fois de plus

¹ FEDERMAN Raymond, *op. cit.*, p. 178, p. 201.

² FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 164.

³ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 178, p. 60. Le narrateur y évoque la rafle de 1942 dont la date était connue de tous : « tout le monde savait qu'il allait y avoir une rafle et que tous les juifs allaient être arrêtés ». A ce « tout le monde savait », on peut entendre en écho que personne n'a rien fait pour s'y opposer.

⁴ *Ibid.*, p. 198.

⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ LITTELL Jonathan, *Les Bienveillantes*, éd. Gallimard, coll. « Blanche », 2006.

⁸ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 222.

plus laissée au lecteur. Ce « rien » pour le vide laissé par l'absence ? Ce « rien » car, dorénavant, tout est dit, ses comptes avec le passé sont réglés ?

Ces textes sont tournés vers le passé afin de pouvoir vivre, avec, dans le présent grâce à l'écriture. Perec clôt donc son texte sur la mention des « camps de déportation¹ » afin de convoquer une dernière fois les fantômes du passé, quand Fleischer entend « commencer [...] et finir, par ces mots : moi, Sàndor F.² », ceux-là même qui ouvraient le texte, dans un mouvement cyclique : la boucle de l'écriture est bouclée.

¹ PEREC Georges, *op. cit.*, p. 222.

² FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 395.

CHAPITRE 5

ENTRE SILENCE(S) ET IMAGINATION : FAIRE ENTENDRE SA VOIX/E.

1- Trouver sa voie entre non-dits, silences et questionnements.

1-1 La béance comme matrice textuelle.

A tout récit de soi préside une question essentielle : « qui suis-je ?¹ ». Cette interrogation concerne tant la filiation que, notamment dans le cas du texte surréaliste de Breton, la part de l'inconscient qui façonne chacun mais échappe à tout individu. Ce questionnement est central chez nos auteurs qui ont été dépossédés de leurs racines familiales. Comme le dit Raymond Federman dans un entretien avec Laure Limongi, à propos de *Chut*, pour les éditions Léo Scheer², « Mon enfance, c'était bloqué ». C'est en ce sens que nos auteurs, face au manque et à l'absence, ont dû trouver, grâce à la littérature, des réponses à leurs questions. Seule la littérature leur a offert un moyen de répondre à cette question du « qui suis-je ? », quand on part du principe qu' « un seul mot te donne toute une scène³ ».

Bien évidemment, nous revient immédiatement en mémoire cette affirmation de Perec ouvrant son autobiographie : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance⁴ », qui trouve un écho certain dans ce passage de *Chut* :

Cette enfance perdue, cette enfance malheureuse qui a été bloquée en moi, mis à part quelques vagues souvenirs, comment la raconter ? Comment la retrouver ? Comment la reconstruire ? Par où commencer ?

Comme je viens de le faire dans les pages précédentes, il fallait revenir dans le cabinet de débarras. C'est de là, de ce trou noir que tout pourra être raconté à rebours.⁵

¹ BRETON André, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964, p. 9.

² Cf. interview de Laure Limongi à propos de *Chut* sur http://www.dailymotion.com/video/x41ydi_entretien-avec-raymond-federman-sur_creation [en ligne] [consultation le 3 mars 2015].

³ *Idem*.

⁴ PEREC Georges, *W...*, *op. cit.*, p. 17.

⁵ FEDERMAN Raymond, *Chut*, *op. cit.*, p. 27

Federman et Perec soulignent cette béance qui marque leur enfance, ce « trou noir », pour reprendre l'expression de Federman (expression que d'ailleurs l'on rencontre à de multiples reprises pour désigner ce cabinet de débarras : « Je reviens au trou dans le mur du côté où couchait ma mère. Le petit débarras¹ »). Difficile de se construire à partir de ce traumatisme, de savoir qui l'on est. Ce questionnement identitaire est d'ailleurs mis en valeur dans ce fragment, comme en témoigne la succession d'interrogations partielles qui restent désespérément sans réponse. Ce vide au cœur de l'enfance de nos auteurs est également souligné avec force chez Fleischer à travers la juxtaposition régulière de formules parfois antinomiques comme « je ne me souviens de rien, je n'ai jamais rien su [...] je peux me souvenir² », qui matérialisent cette béance. Ainsi, se comprend ce nécessaire retour à l'enfance et aux tout premiers souvenirs pour pouvoir se définir en tant qu'adulte.

On comprend également la large part accordée à la modalisation dans leurs textes et les répétitions martelées d'expressions soulignant cette absence de repères qui, évidemment, ne sont pas sans lien avec cette question du « qui suis-je ? » présidant à toute écriture de soi. L'écriture devient ainsi un lieu privilégié permettant une réactualisation sensible du passé ; seul moyen de combler ce vide. Bien que nos auteurs ne s'astreignent pas à une progression linéaire de type chronologique, on remarque chez chacun d'entre eux la nécessité de revenir à un point de départ : celui de l'enfance. Ce mouvement d'écriture rétrospectif place donc bien cette question de l'origine au centre de leurs récits. De même, c'est ainsi que l'on comprend l'inscription de toutes les figures familiales qui se rencontrent dans ces œuvres : pour savoir qui je suis, je dois savoir d'où je viens. Perec ressent donc le besoin de nous présenter, sur un « style » proche de celui de l'état-civil, l'origine de ses parents :

Cyrla Schulevitz, ma mère [...], qu'on [appelait] communément Cécile, naquit le 20 août 1913 à Varsovie. Son père, Aaron, était artisan ; sa mère, Laja, née Klajnerer, tenait le ménage. Cyrla était la troisième fille et le septième enfant. Sa naissance fatigua beaucoup la mère, qui n'eut plus ensuite qu'une fille, d'un an la cadette de ma mère et que l'on prénomma Soura.

Ces renseignements, quasi-statistiques, n'ont pour moi qu'un intérêt assez restreint, sont les seuls que je possède concernant l'enfance et la jeunesse de ma mère.³

Cette écriture assez sèche et proche - dans le ton et la forme - du langage administratif vient souligner certains poncifs autobiographiques autant qu'elle s'en éloigne. Cette précision dans le détail des origines apporte des éléments de réponse à son auteur quant à son identité

¹ *Ibid*, p. 60.

² FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 56.

³ PEREC Georges, *op. cit.*, p. 49.

familiale. Toutefois, ces éléments brefs et impersonnels ne présentent qu'un intérêt restreint et ne permettent pas à l'auteur de combler le vide de sa propre vie, de se définir. Il souligne même ici le manque d'intérêt apparent de ces éléments - non sans prendre ainsi ses distances avec les *topoi* de l'autobiographie traditionnelle - mais, s'il les rapporte toutefois, c'est moins par souci d'exhaustivité que pour souligner la béance et le vide entourant ses origines et, donc, son identité. On remarquera également la dédicace de son œuvre, « pour E », que l'on peut interpréter différemment. « Pour E » peut se lire comme une dédicace à sa famille dont il raconte l'histoire tout autant que la sienne (*pour eux*) ou à sa tante Esther, mère de substitution, dont il reprendrait l'initiale¹. Toutefois, on peut également y voir une mise en lumière du caractère liposémique du livre, soulignant cette béance, avec cet écho à l'une de ses œuvres lipogrammatiques, *La Disparition*², qui voit le bannissement de tout usage de cette voyelle (à l'exception d'un). Dans ce dernier texte, tout est manque et absence, comme le suggère d'une part le titre, d'autre part la suppression de ladite voyelle ; suppression et disparition qui ne sont pas sans faire écho aux éléments biographiques les plus forts de la vie de Perec.

Cette notion de « trou » - puisque ce terme, mieux qu'un autre, rend compte du vide laissé - est extrêmement présente dans l'œuvre federmanienne, qui repose tout entière sur ce vide et cette béance, matérialisés par l'inconnue mathématique (que l'on retrouve dans toute l'œuvre de Federman) quatre fois répétée, pour chaque membre de sa famille disparu : « XXXX³ ». Ce vide, « c'est l'absence qu'on a en soi⁴ », qui fait partie de soi et qui forge une partie de son identité. Cette béance est donc centrale dans son œuvre et ce rappel du « trou » laissé par la disparition de sa famille est présent, sans cesse :

Ah, mes sœurs ! Quel grand trou leur absence a laissé en moi. Je n'ai jamais pu le combler ce trou parce que je n'ai aucun souvenir de ce qu'on faisait ensemble.⁵

On sent ici l'élan d'une émotion (que Federman cherche pourtant à tout prix à éviter), comme en témoigne l'interjection qui ouvre l'extrait. On remarquera la répétition du substantif « trou », révélateur du vide laissé, dont la reprise anaphorique, grammaticalement redondante, est un vrai effet de style (il était déjà repris par le pronom personnel « le ») et donc supprimable. Pour se connaître soi-même, encore faut-il savoir d'où l'on vient. Perec et

¹ ROCHE Anne, *op. cit.*, p. 113.

² PEREC Georges, *La Disparition*, Paris, éd. Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1969.

³ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 24.

⁴ GUICHARD Thierry, « Raymond Federman, l'épopée d'un déplacé », *art. cit.*

⁵ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 44.

Federman, davantage encore que Fleischer, doivent vivre avec cette absence et ce vide qui sont la matrice même de leur écriture.

1-2 Récits lacunaires et silences.

Ce vide est tout entier matérialisé dans les stratégies énonciatives, les procédés syntaxiques et stylistiques utilisés. Les silences, au cœur de ces textes, en disent tout autant voire plus que les mots employés. Il s'agit de donner corps à cette absence, « sans la combler, ni la masquer, [...]. Sans en appeler, non plus, au silence absolu, ni l'invoquer - mais en inscrivant le silence à même le langage comme un signe investi d'une valeur¹ ». Ainsi, plutôt que de les exclure, il faut intégrer ces silences et leur donner corps.

Ils [nos auteurs] signifient plus qu'ils ne disent et pour cela leur langue intègre dans son fonctionnement même de multiples espaces vides, des détours et des marques d'altération qui correspondent à autant de zones de non-savoir ou d'incertitudes - des lacunes plurielles².

A cette fin on soulignera, chez nos auteurs, tout un champ sémantique de l'absence. Dans le même temps, s'affirme ce rôle de « comblement » que l'écriture peut revêtir :

- a) Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son *absence* de repères : les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au *vide*. *Nulle* amarre. *Rien* ne les ancre, *rien* ne les fixe. Presque *rien* ne les entérine. *Nulle* chronologie [...]³
- b) Je ne sais *rien* de ce qui s'est passé entre le chut de ma mère et son dernier souffle. *Rien* de ce qui est arrivé à mon père et à mes sœurs, là-bas, à l'Est. Je *ne sais pas* combien ils ont souffert [...]⁴
- c) Oui, c'est surtout de la maison que je parle, comme si cette maison me *hantait* encore. Peut-être que c'est pour ça que je m'obstine, parce que c'est une maison *hantée*. Oui, une maison *hantée*.⁵

¹ MESNARD Philippe, « Ecrire d'après Auschwitz », *Vox-poetica*.

« <http://www.vox-poetica.org/t/articles/mesnard.html> », [en ligne] [dernière consultation le 03/02/2015.]

² *Idem*.

³ PEREC Georges, *op. cit.*, p.98. Je souligne.

⁴ FEDERMAN Raymond, *Chut*, *op. cit.*, p. 24. Je souligne.

⁵ *Ibid*, p. 100. Je souligne.

- d) Tout ce que je dis ici, en racontant mon histoire, moi, Sándor F., né à Budapest en 1917, n'est que la tentative vaine et sans espoir, de *réparer*, de *restituer*, de *remplacer*, de *restaurer*, de *repeupler* le monde pour qu'il *semble complet* à nouveau.¹

Les extraits a) et b) sont révélateurs de cette inscription même du silence au cœur de la poétique de Perec et Federman, à travers tout un champ sémantique et un réseau lexical du manque. L'extrait c) inscrit textuellement la mort, et le vide qu'elle sème, au cœur de l'œuvre de Federman. On relève en effet tout un jeu sémantique autour de polyptotes formés à partir du verbe « hanter » qui connote tout autant la mort qu'il souligne la douleur de l'absence et du manque. Quant à l'extrait d), il met en évidence, chez Fleischer, un mouvement d'écriture inverse : plus que de marquer l'absence, le narrateur, dans une énumération, martèle sa volonté de combler, par l'écriture, le vide laissé par la mort de son oncle. Ainsi, leurs écritures laissent une large place au(x) silence(s) mais il faut des mots pour entendre le silence, d'où cette inscription textuelle.

Ce silence se trouve également inclus dans les discours à travers un style marqué par les ruptures, les ellipses et, parfois même, les anacoluthes. Ces fractures se trouvent profondément inscrites dans le texte de Fleischer et l'on observe régulièrement, lors du passage d'un chapitre à un autre, une absence de lien quel qu'il soit (thématique, sémantique...) d'un fragment à un autre. Ainsi, en guise d'exemple, on observera l'ouverture du chapitre dix-huit sur le souvenir d'un jouet d'enfance, tandis que le chapitre précédent se clôt sur l'approche de la mort imminente du même narrateur. Cette analepse, brutale et non motivée, est un de ces nombreux exemples de cassures temporelles qui régissent le texte. Nos auteurs usent donc de différentes stratégies littéraires pour matérialiser, dans leurs textes, ces silences.

a) *Chez Georges Perec.*

Cette béance se trouve matérialisée très explicitement dans le texte de Perec au moment de la jonction entre les deux parties de son texte. Passant de l'une à l'autre, on trouve une page presque blanche, non numérotée, qui semble donc hors et en marge du texte. Toutefois, cette page n'est pas tout à fait blanche et incarne avec force ce silence au cœur de la poétique perecquienne. Elle se trouve marquée par des points de suspension enserrés entre parenthèses : « [...] dans cette rupture, cette cassure qui suspend le récit autour d'on ne sait

¹ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, pp. 57-58. Je souligne.

qu'elle attende, se trouve le lieu initial d'où est sorti ce livre¹ ». Comment mieux matérialiser le silence ? Alors que, jusqu'à présent, l'œuvre alternait fragments fictifs et substrats autobiographiques - dans cet ordre - la deuxième partie de son texte s'ouvre sur un épisode fictif alors que l'alternance initiale appelait un passage autobiographique. Comment l'interpréter ? D'une part, on pourrait identifier ces points de suspension comme un substrat autobiographique qui soulignerait, mieux que les mots, la béance au cœur de sa vie. D'autre part, on pourra s'étonner, à la lecture de la seconde partie, de remarquer que la fiction présentée n'a plus aucun lien avec l'histoire de Gaspard Winckler qui reste donc une histoire inachevée, elle aussi marquée par le vide et le silence. La fiction dorénavant mettra en scène la dystopie de l'île de W., sans qu'elle n'ait plus aucun lien, en apparence, avec l'histoire de Gaspard Winckler. Ces points de suspension marquent donc doublement le silence : vide du substrat autobiographique attendu, « trou » et rupture dans la progression de la narration fictive.

On observe également l'inscription des silences dans l'enchaînement de souvenirs : au chapitre dix, il débute la présentation d'une succession de souvenirs qui sont sans lien apparent les uns avec les autres et auxquels il donne des titres qui contribuent, eux aussi, à isoler chacun des fragments mémoriels (« La rue Vilin », « Deux photos », « le boulevard Delessert », « L'Exode »...). Chaque fragment constitue un paragraphe propre, isolé dans sa singularité, et délié de ce qui suit ou précède. Là encore, dans cette absence de lien et ces ellipses d'un fragment à un autre, on retrouve la part importante laissée aux silences. On retrouve, dans la même veine, ce procédé au chapitre trente-trois où les fragments autobiographiques s'enchaînent sans lien, chaque épisode étant séparé de l'autre par un astérisque, le silence se faisant entendre entre chaque anecdote. Cette inscription du silence au cœur même de l'écriture s'observe également dans les nombreux blancs typographiques observés.

b) Chez Federman.

Le silence et le vide sont inscrits au cœur de la poétique de Federman, ce que d'ailleurs il revendique lui-même :

Ses livres sont pleins de trous, pleins de lacunes, pleins d'éléments manquants, pour risquer cet oxymore. Et sa langue, elle aussi, est pleine de trous, pleine de morceaux qui manquent. Ses livres en fait se veulent inachevés.

¹ Ce texte, rédigé par Georges Perec, est la quatrième de couverture de *W ou le souvenir d'enfance*.

Federman écrit des histoires inachevées, faites de phrases inachevées mais qui prétendent être des histoires achevées faites de phrases achevées.¹

Ici, Federman parle de sa propre écriture et des règles qui la régissent. S'il était un critique littéraire et devait parler de l'écriture de Raymond Federman, voilà ce qu'il en dirait. On soulignera donc, de nouveau, l'usage du substantif « trou » pour qualifier son écriture, qui se trouve marquée avant tout par le vide, comme en témoigne l'usage des termes « lacunes », « éléments manquants », « phrases inachevées » qui, tous réfèrent à une absence, un manque, et qui dominent ce passage.

Dans un premier temps, ces silences, au cœur de sa poétique, se retrouvent dans les nombreux blancs typographiques que l'on observe à travers la mise en page extrêmement aérée de son texte². D'autre part, ils s'observent dans l'usage récurrent des points de suspension qui laissent nombre de phrases inachevées. Celles-ci, en effet, sont interrompues brutalement par une voix anonyme dont les interventions viennent briser ou tout au moins freiner la progression narrative : « Mais je crois que c'est la vraie raison pour laquelle je n'ai jamais oublié le nom Robert Laurent. Pourquoi j'ai...³ ». Le vide et la béance sont ici exprimés de différentes façons :

- par l'inachèvement de la phrase ;
- grâce à l'utilisation des points de suspension qui renforcent la place accordée au silence ;
- à travers le large blanc typographique qui suit ce fragment et qui n'obéit à aucune exigence de mise en page puisque cette même page voit apparaître, tout en bas, un nouveau paragraphe ;
- enfin, par l'utilisation d'une ellipse temporelle car, après cette interruption par une voix anonyme (que Federman associe à celle d'un narrateur dédoublé), le narrateur Federman embraye sur une autre anecdote sans lien avec ce qui précédait⁴.

Federman inscrit également textuellement les silences sous une autre forme, caractéristique singulière de son œuvre : l'interrogation. En effet, de nombreuses questions sont posées sans qu'elles viennent trouver une quelconque réponse et sans même que l'auteur

¹ FEDERMAN Raymond, *Surfiction*, *op. cit.*, p. 119.

² Cf. en guise d'exemple, FEDERMAN Raymond, *Chut*, *op. cit.*, p. 218.

³ *Ibid*, p. 86.

⁴ On observe ce procédé à de multiples reprises notamment p. 169 où le silence vient marquer un point d'arrêt à l'évocation douloureuse de la figure maternelle : « Ma mère n'avait pas encore quarante ans quand on l'a... ». Ce silence éloquent marque la pudeur de Federman, sa difficulté à dire et vient stopper toute proposition à verser dans un lyrisme qui le révolte.

en attente. « Le héros n'aime pas qu'on lui réponde ; il se suffit à sa question¹ ». Ainsi les interrogations soulevées résonnent dans le silence :

Mais comment devons-nous comprendre cet étranger ? Et comment devons-nous jamais le dédommager [...] ?

Comment alors pouvons-nous le reconnaître, ce garçon perdu dans l'homme, cet homme absent du monde, qui marche parmi tout ce qui doit rester inexplicable ? Et comment devons-nous le remercier comme il faut, lui dont l'adieu mit de l'amertume sur nos langues égoïstes, lui qui nous donna son nom à méditer, à dépasser, à conserver ?²

Dans cette prière adressée au père (on y verra un chassé-croisé entre figures christique et paternelle), ces questionnements ne trouvent pas de réponse mais intensifient le silence et le vide. De plus, Federman les place en fin de chapitre, embrayant ensuite sur tout autre chose, laissant en suspens ces interrogations puisque, là encore, un long blanc typographique, lourd de sens, les suit. Enfin, le cabinet de débarras, au centre de ses textes, incarne, à lui seul, cette béance existentielle.

c) *Chez Alain Fleischer*

On peut également relever, chez Fleischer, la présence d'anacoluthes marquant une vraie rupture syntaxique, notamment à travers des formules comme « Ma sœur Lenke, ma tante, avait à peine vingt ans³ », ou encore « je n'ai toujours été - aux yeux de mon frère Karoly, de mon père - qu'un gamin⁴ ». Fleischer juxtapose et donc lisse sur un même plan syntaxique les évocations de la sœur de l'un qui devient la tante de l'autre ou du frère de l'un qui est le père de l'autre. Cette juxtaposition peut représenter un vrai frein à la lecture, reconnaissons-le. On retrouve, de manière plus rare, ce procédé chez Federman, à travers des structures qui marquent la rupture grammaticale : « J'ai pas très bien compris pourquoi ma mère a poussé son fils à moitié nu dans ce trou⁵ ». On observe ici une fracture avec le passage d'un « je » au « il » qui, tous les deux, renvoient à une seule et même personne : Federman. Ce dernier se dédouble ici en deux figures : celle de Federman narrateur employant le « je » et celle de Federman protagoniste désigné par un « il ». Toutefois, ce passage d'une figure à l'autre n'est pas explicité, s'inscrit dans le silence, et doit être interprété par le lecteur.

¹ CAYROL Jean, « D'un romanesque concentrationnaire », revue *Esprit*, septembre 1949, p. 353.

² FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 76.

³ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 72.

⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁵ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 10.

Dans nos trois textes, le silence s'inscrit textuellement et se fait entendre sous des modalités et des degrés différents. Cette inscription est éloquente et en dit parfois plus que les mots mêmes.

1-3 Entre mort et (re)naissance.

Ces inscriptions textuelles du silence et du vide ne sont pas sans faire écho à l'image omniprésente de la mort qui marque nos textes. Dans un double mouvement, *a priori* antinomique, la mort - qui occupe une place centrale - est le plus souvent évoquée en parallèle immédiat avec la vie qui, malgré tout, continue. C'est en ce sens que l'on pourrait rapprocher les écrivains de l'Holocauste ou du post-Holocauste de la figure blanchotienne d'Orphée ou encore de celle de Lazare théorisée par Jean Cayrol¹, deux figures différentes de personnages revenus d'entre les morts. Ces métaphores ont été utilisées dans un premier temps, il est vrai, pour qualifier les survivants des camps qui avaient approché de près la mort dont ils avaient miraculeusement réchappé. Toutefois, je me permets d'élargir cette acception aux auteurs de notre *corpus* - tout au moins à Perec et Federman, qui échappèrent de manière miraculeuse et *in extremis* à la déportation et à la mort, étant des victimes collatérales immédiates.

Cayrol, au sortir de la guerre, voit émerger une littérature concentrationnaire qui porte les stigmates de la déportation et de la mort et dont il tente de mettre à nu les principes fondamentaux². Il emploie la formule d'« écriture lazaréenne », faisant de Lazare (héros de la religion chrétienne, ressuscité et revenu d'entre les morts dont il portera toujours l'odeur de putréfaction) l'image même des survivants. Il présente ainsi certains traits fondamentaux de cette écriture que d'ailleurs, dans une certaine mesure, on retrouve exploités au sein des textes du *corpus* (place prépondérante accordée au(x) silence(s) et aux questionnements, renouveau manifeste des codes littéraires de représentation, solitude du héros mise en avant, achronologie, traitement spécifique de la temporalité...). Sans repère, le héros lazaréen évolue dans un monde à l'intérieur duquel il peine à trouver sa place et au sein duquel il éprouve de vraies difficultés à être réhabilité. Tout cela n'est pas sans faire écho aux interrogations de nos auteurs sur leur propre place, comme le soulignent les stratégies littéraires novatrices mises en place pour la trouver ou la créer. A cette figure chrétienne de Lazare, Blanchot préfère celle, païenne, d'Orphée.

¹ CAYROL Jean, *op. cit.*

² *Idem.*

S'il s'agit de deux figures de revenants, elles sont sous-tendues par des présupposés différents, bien que toutes deux soient chargées de dire le statut de la littérature après les camps et d'inscrire le désastre au fondement du fait littéraire. En effet, Orphée est un aède qui vainc la mort sans aucune autre aide extérieure - à la différence de Lazare, ressuscité par le Christ - et incarne donc le triomphe de la parole poétique et littéraire sur la mort. De plus, ces deux figures présupposent deux rapports différents au passé et à l'Histoire. Orphée incarne ce non-retour sur ce qui précède, condition *sine qua non* de (sur)vie, quand Lazare, par l'odeur de putréfaction qu'il porte en lui, incarne ce passé douloureux. Ainsi, « Lazare témoigne de son passé par son état présent et par sa difficulté à revenir dans le monde des hommes¹ ».

Ces deux figures d'antonomase me paraissent appropriées ici dans la mesure où, bien que témoins indirects de la Shoah et victimes collatérales, nos auteurs (et leurs textes) en portent tout de même les stigmates. Se noue dans leurs écritures un « jeu » entre la vie et la mort, entre naissance et tombeau, comme Federman le souligne, jouant de son bilinguisme et de son biculturalisme :

En anglais, on a le mot « *womb* » qui signifie le ventre, le sein de la mère, dans l'expression porter un enfant en son sein. Et puis il y a le mot « *tomb* » qui est la tombe. Je joue sur ces deux sonorités, ces deux mots pour évoquer le débarras dans lequel ma mère m'a caché : à la fois le ventre d'où je suis sorti et la tombe où je suis entré. C'est un trou noir et je tourne autour.²

C'est un mélange entre les figures de Lazare et d'Orphée que l'on retrouve, dans les textes de Federman et Fleischer. Au contraire de la figure blanchotienne d'Orphée, leur vie future sera un continuel retournement sur le passé afin de l'exorciser, de l'appivoiser. Toutefois, à l'image de cette dernière, leurs œuvres incarnent le triomphe de la parole poétique sur la mort.

a) *Chez Raymond Federman.*

Federman joue de cette dichotomie entre berceau et tombeau, entre vie et mort, qui entoure l'épisode crucial du cabinet de débarras. Ce cabinet est tout autant le symbole de sa

¹ BASUYAUX Marie-Laure, « Les années 1950 : Jean Cayrol et la figure de Lazare », *Fabula / Les colloques*, L'idée de littérature dans les années 1950, : <http://www.fabula.org/colloques/document61.php> [en ligne] [consultation le 5 mars 2015]

² GUICHARD Thierry, *op. cit.*, p. 19.

(re)naissance à une vie nouvelle que celle de la mort à laquelle il échappe *in extremis*, qui emporte sa famille et marquera « la fin de son enfance¹ » :

- a) Quel nom donner à ce terrible moment ? Était-ce un jour de faste ? Un jour de naissance ? Un salut ? Ou faut-il l'appeler le commencement d'une longue absence de moi-même ?²
- b) Et pourtant je sais que la mort n'est pas quelque chose qui se résout. La mort c'est un lieu où l'on pénètre, comme dans un cabinet de débarras. Peut-être que le fœtus recroquevillé dans ce placard aurait dû y rester à palpiter dans le noir pour toujours afin de contourner la mortalité. Et pourtant, il fallait que ce fœtus émerge de son berceau-tombeau, sinon il n'aurait jamais appris l'énergie qui vient du désespoir et l'ingénuité qu'engendre la nécessité.³
- c) Je peux donc dire que 1942 était l'année de leur mort. Mais je peux aussi dire que 1942 était l'année de ma naissance. Ma vraie naissance.⁴

On retrouve dans ces trois extraits un style marqué par les antithèses et oxymores qui soulignent cette tension entre vie et mort caractéristique de l'écriture federmanienne. Les trois extraits jouent de cette tension et le a) souligne cette profonde interrogation de Federman qui peine à caractériser ce moment charnière, entre jour de faste ou de néfaste. Cette hésitation peut paraître surprenante et, en tout cas, interpelle. Federman, à travers ces procédés, sollicite constamment l'attention de son lecteur : comment ce jour de juillet 1942 pourrait-il être perçu comme un jour faste ? S'il marque son sauvetage miraculeux, il illustre tout autant la disparition de toute sa famille et c'est dans cette brèche même que naît la poétique Federmanienne.

L'extrait b) vient conforter le choix de la figure du revenant : Federman a expérimenté l'expérience de la mort, incarnée à elle seule par le cabinet de débarras dont il est, miraculeusement, sorti vivant et qu'il compare à l'endroit où se niche la mort. La métaphore oxymorique du « berceau-tombeau » ajoutée à la répétition de la caractérisation de Federman, jeune garçon, en fœtus, met en scène l'idée d'un accouchement douloureux à la vie, une deuxième fois. Si Federman a fait l'expérience de la mort, il se dépeint également comme ayant vécu de manière consciente celle, tout aussi douloureuse, de la mise au monde. De cette deuxième naissance, cette « vraie naissance », comme il le souligne dans l'extrait c), choisie par Federman lui-même et non plus subie comme la première, il a appris l'énergie des désespérés, celle-là même qui est vitale. Pour pouvoir vivre, le fœtus à travers lequel il se

¹ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 196.

² *Ibid*, p. 12.

³ *Ibid*, p. 13.

⁴ *Ibid*, p. 25.

dépeint devait pouvoir faire l'expérience de la venue au monde. Sortir du cabinet, c'était faire le choix, douloureux, de vivre et, ainsi, de pouvoir échapper momentanément « à la mortalité ».

b) *Chez Alain Fleischer.*

La métaphore oxymorique du « berceau-tombeau » n'est pas sans écho dans le texte de Fleischer. Vie et mort sont également intimement liées du fait même du passage de relais qui s'effectue entre les deux protagonistes : l'un meurt quand l'autre vient au monde. Les aléas de la vie ont fait de leurs existences un chassé-croisé. Ainsi, on observe dans son texte deux éléments qui tendent également à rapprocher les protagonistes de la figure lazaréenne. Dans un premier temps, relevons que certains passages sont saturés par l'évocation de la mort :

Je ne peux guère être plus précis sur les dates, sur les lieux ni sur les circonstances, car tous les gens qui m'ont connu sont maintenant morts, même ceux qui ont vécu vieux, qui ont survécu à ce dont je vais mourir. Même ceux-là qui m'ont connu deux fois, [...] tous sont morts, ceux qui vont mourir quelques jours après moi, et aussi les survivants [...]¹

Cet extrait, bien qu'il évoque essentiellement la mort, reste toutefois entremêlé inextricablement à la vie grâce à l'utilisation des participes passés « survécu », « vécu » et du substantif « survivants ». On soulignera l'usage de polyptotes autour du terme même de « mort » qui se montre parfois, comme c'est le cas ici, omniprésent. Le narrateur ici, on le sait, ne reviendra pas vivant de ce wagon (« ce dont je vais mourir »), ne fera pas partie des survivants qu'il évoque. Toutefois, sa voix et son souvenir, eux, lui survivent puisque cet extrait qui prend le ton de l'omniscience (« tous sont morts ») résonne depuis le tombeau de Sándor F., né en 1917. En effet, ce passage a de troublant qu'à travers un présent d'énonciation qui tend à actualiser le propos, le héros, mort, continue de parler depuis l'au-delà (par la vertu de l'artifice que choisit Alain Fleischer) et, en ce sens, on peut l'assimiler au héros lazaréen (de même, son souvenir revient d'entre les morts grâce à son actualisation par son neveu). Deux strates temporelles différentes tendent donc à se juxtaposer jusqu'à la confusion : celle de l'agonie dans ce wagon et celle de la mort apaisée, mêlant subtilement vie et mort.

Qui plus est, dans le texte de Fleischer, l'un des sens les plus sollicités et évoqués est l'odorat. De manière récurrente, on retrouve tout un réseau sémantique de l'odeur

¹ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 17.

nauséabonde que porteraient en eux les déportés : « nous empuantissons l'Europe¹ », « je me dis que même la terre la plus hospitalière [...] va être empuantie² ». Une fois de plus, cela n'est pas sans rappeler la figure du héros lazarien qui porte en lui une insupportable odeur de putréfaction, symbole de son passage dans le monde de la mort. Les déportés, à l'heure imminente de leur mort, en portent déjà l'odeur ; d'où cette surexploitation du champ sémantique de l'odeur :

Lorsque la porte s'ouvre, ce n'est pas l'irruption de lumière qui me frappe tout d'abord, mais un courant d'air frais, qui me fait évaluer dans quelle *puanteur infecte* et dans quelle *atmosphère fétide* nous sommes enfermés depuis tant d'heures. Un soldat allemand monte *en se bouchant le nez*.³

Fleischer renforce cette idée de puanteur extrême, de putréfaction et de mort, en utilisant des figures pléonastiques (« puanteur infecte ») qui soulignent l'odeur indescriptible qu'ils portent en eux, certes, mais qui, pourtant, n'est rien comparée à la puanteur qu'incarnent les bourreaux (« notre puanteur est moindre que celle dégagée par nos bourreaux⁴ »).

Comment faire entendre le silence ? Comment marquer le vide ? Telles sont les questions que nos auteurs ont eu à se poser. Toutes les ressources langagières, stylistiques et énonciatives sont donc sollicitées, comme nous l'avons vu, pour que résonne cette béance au cœur de leurs vies.

2- La voie de l'imagination.

2-1 Le rejet du réalisme.

Parce que leur vie, dès leur enfance, fut marquée par la rupture et que leurs souvenirs sont hantés par le(s) silence(s), un récit strictement réaliste était inenvisageable. Inenvisageable parce que leurs souvenirs sont à (re)construire voire à imaginer ; inenvisageable car les procédés littéraires associés à l'écriture réaliste ne s'adaptaient pas à leur désordre mémoriel. Dans les écritures contemporaines de la Shoah, « il s'agit de solliciter

¹ *Ibid*, p.156.

² *Ibid*, p.199.

³ *Ibid*, pp.297-298. Je souligne.

⁴ *Ibid*, p.156.

la compétence du lecteur à déchiffrer le jeu de l'implicite, de la polysémie et de l'ambiguïté (tout ce que le « cahier des charges » réaliste proscrit)¹ ». Ce rejet du réalisme n'est pas uniquement caractéristique des auteurs de notre *corpus*. Il s'agit là d'une démarche de rupture profondément moderne initiée par les avant-gardes des années 1960 et que souligne Alexandre Prstojevic :

L'arrivée sur la scène littéraire de la génération des « enfants cachés » nés dans les années trente (produisant un effet de superposition générationnelle avec les grands témoins des années quarante et cinquante toujours en activité) et le travail de l'énergie « cinétique » propre à l'histoire littéraire qu'est la recherche de nouveaux modèles d'écriture [aboutissent] alors à la mise en question d'un ensemble de procédés narratifs élaborés au XIX^{ème} siècle.²

Ces procédés énonciatifs, narratologiques et stylistiques propres au récit du XIX^{ème} siècle sont donc contestés. Notre attention se portera sur deux éléments en particulier : le rejet du *pathos* ainsi que la représentation du personnage dont la cohérence est remise en question³.

a) *Refus du pathos.*

Le réalisme, au sens qu'il revêt au XIX^{ème} siècle, et ses codes sont inadaptés aux XX^{ème} et XXI^{ème} siècles. Ce rejet du réalisme est, chez Federman, associé à un rejet du *pathos*, qu'il lie spontanément. Plus que le réalisme en lui-même, ce sont certains de ses codes d'écriture que Federman récuse : son respect de la chronologie, sa linéarité, la cohérence et la stabilité de ses personnages, l'omniscience narrative...qui tendent à donner une vision du monde intelligible et cohérente, faisant fi des profonds traumatismes subis par la société du XX^{ème} siècle dont les textes de nos auteurs portent les traces.

Ce refus du réalisme, ainsi que de son utilisation de tous les ressorts du *pathos* (bien qu'il soit injuste de ranger ainsi pêle-mêle l'ensemble des textes réalistes et naturalistes), naît d'une vraie peur chez nos auteurs : peur de sombrer dans « un naturalisme misérabiliste à la Zola⁴ » qui serait « pathétique⁵ », de verser dans la « littérature-confession⁶ ». Dans le même mouvement, c'est peut-être aussi un moyen, pour nos auteurs, de se protéger de leurs propres

¹ MESNARD Philippe, « Ecrire d'après Auschwitz », *Vox-poetica*.

« <http://www.vox-poetica.org/t/articles/mesnard.html> », [en ligne] [consultation le 03/02/2015].

² PRSTOJEVIC Alexandre, *op. cit.*, p. 11.

³ A ces deux principes, on pourrait ajouter celui du traitement de la chronologie mais nous réservons son analyse au troisième chapitre qui verra le glissement du *testimonium* vers la *poiesis*.

⁴ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 187.

⁶ LE LIONNAIS François, *op. cit.*, p. 3. Ce rejet est inscrit au cœur du projet moderne Oulipien.

souffrances et de les tenir à distance. Ces mises en garde réitérées dans le texte de Federman sont à interpréter comme autant de garde-fous à son écriture. Comme il l'explique avec lucidité, le sujet dont il traite est enclin à verser dans le sentimentalisme et le dolorisme. C'est donc avec force que Federman doit parfois se freiner dans ses accès lyriques, qu'il ne parvient pas toujours à maîtriser. Plutôt que de les réécrire - quand il sent poindre cet élan lyrique -, il en laisse visible l'amorce qu'il brise tout aussi rapidement par l'intervention d'une voix anonyme qui, souvent avec une certaine rudesse de ton, remet ce dernier « dans le droit chemin » :

Avant ! Quel étrange mot ! Mon avant était quelque chose de si vague. De si difficile à atteindre, à retrouver, à...

Merde, Federman, qu'est-ce que c'est sérieux ce que tu es en train d'écrire ! Tes lecteurs vont trouver ça chiant. Ils vont se demander ce qu'il t'arrive. Si tu n'es pas en train de devenir sénile. [...] Voilà Federman qui se met à faire du réalisme agonisant. Voilà ce qu'on va dire.

Et c'est vrai, oui c'est vrai que je suis au bord de l'imposture du réalisme dans ce récit, et que je pourrais facilement basculer dedans. Mais quand on raconte son enfance, on est toujours au bord du précipice de la sentimentalité qui vous fait culbuter dans le réalisme pleurnichard. C'est le risque à prendre en racontant ce qui s'est passé ici.¹

Cet extrait est révélateur des caractéristiques de son écriture énoncées ci-dessus. On assiste à une amorce lyrique et sentimentale (donc pathétique pour Federman) avec l'utilisation de deux phrases non-verbales exclamatives qui ouvrent cette amorce. Ces phrases sont associées à l'usage, par la suite, de l'adverbe intensif « si » qui souligne la douleur d'aborder son enfance. Enfin, cette amorce lyrique se clôt par un tâtonnement sémantique à la recherche du mot exact pour évoquer cette difficulté à revenir sur les traces du passé.

En un élan lyrique brutalement interrompu par la voix dédoublé du narrateur, Federman condense tous les aspects de ce qu'il nomme, pour mieux le rejeter, « l'imposture du réalisme ». De manière assumée, il maintient néanmoins dans son texte cet écueil pathétique qu'il ne peut totalement éviter, du fait même de la nature du sujet abordé. Toutefois, il interrompt brutalement cet élan par un changement de typographie et une interjection grossière qui rompt radicalement avec ce qui précède. Ainsi, s'il souligne la crainte potentielle de ses lecteurs, si elle est également, de verser dans un « réalisme pleurnichard », il souligne dans le même temps qu'il ne pourra totalement échapper à cet

¹ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 14.

accueil, dans une sorte d'avertissement au lecteur ; exposant ainsi son projet dès les premières pages.

Il s'agit là de préoccupations également présentes chez Perec qui fait le vœu en début de texte de pouvoir, pour relater son histoire, « adopter le ton froid et serein de l'ethnologue¹ » ; un ton que l'on retrouve employé chez Fleischer où les élans lyriques sont quasi inexistantes. On assiste à une vraie mise à distance des personnages, du fait même de leur éloignement dans le temps et de la méconnaissance qui les unit l'un à l'autre. De plus, l'un étant le relais narratorial de l'autre, il retranscrit sa parole sans s'y substituer et adopte de fait un ton froid et marqué par l'objectivité. Cette distance et ce rejet de tout sentimentalisme se retrouvent même dans les anecdotes les plus tragiques et notamment lors du récit de l'agonie de l'oncle. Ainsi, dans le texte, celui-ci se présente face à la mort en pleine lucidité, avec sérénité et sans plus aucun espoir. C'est d'ailleurs cette absence d'espoir qui explique la monotonie de la voix narrative. En ce sens, la ponctuation utilisée dans le texte de Fleischer est également riche de sens : pas de phrases exclamatives, peu d'interrogatives et de phrases suspensives. La ponctuation, à l'image du ton employé, se fait discrète et ce sont les phrases déclaratives, monotones, qui priment.

b) *Cohérence des personnages.*

Les héros réalistes du XIX^{ème} siècle seraient avant tout des personnages stables, cohérents (c'est ainsi que les présente Alain Robbe-Grillet²), dotés d'une identité complète, leurs auteurs entendant faire « concurrence à l'état civil³ » pour reprendre la célèbre formule balzacienne. Les auteurs réalistes avaient donc pour ambition de calquer dans leurs œuvres des modèles auxquels tout lecteur pourrait s'identifier, d'où la force des détails descriptifs contribuant à renforcer l'effet de réel recherché.

Or, nos auteurs, s'ils présentent des personnages *a priori* cohérents dans leur psychologie, n'en soulignent pour autant pas moins l'inefficacité de toute tentative d'effet de réel. Federman s'amuse d'ailleurs de ce supposé effet de réel à de multiples reprises :

¹ PEREC Georges, *W...*, *op. cit.*, p. 14. Cette citation provient de la partie fictive mais illustre parfaitement le ton employé par Perec dans la partie autobiographique.

² ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 31.

³ BALZAC Honoré, avant-propos de la *Comédie Humaine - I. Scènes de la vie privée*, Paris, éd. Furne, 1842.

Tiens, faudrait que je donne un nom à cette maîtresse. Juste pour rendre plus vraisemblable ce que je suis en train de raconter. Je vais l'appeler Colette. Oui, Colette c'est pas mal comme nom pour elle. L'autre maîtresse moche, je lui donne pas de nom.¹

Il rappelle ici, pour mieux s'en détacher, l'une des principales règles réalistes ayant pour but de renforcer cet effet de réel : donner une identité complète aux personnages et donc un patronyme. Federman joue avec ces règles et, non sans ironie, prétend les appliquer. En effet, dans un double mouvement antithétique, il se plie à l'illusion référentielle en donnant une identité à cette femme en même temps qu'il en pointe le caractère artificiel. Cette identité est falsifiée et inventée, ce qu'il revendique, et la voix du romancier en tant que créateur de figure virtuelle prédomine dans ce passage : jamais l'auteur ici ne s'efface derrière ses personnages. Au contraire, il rappelle toujours qu'il les tient sous son joug.

Chez Fleischer, cette cohérence artificielle des personnages est mise à mal : de Sándor F. né en 1917 et de Sándor F. né en 1944, difficile parfois de savoir à qui l'on a affaire. Ces deux identités se superposent et, parfois même, se confondent tout à fait malmenant quelque peu la cohérence de l'œuvre tout entière. On remarquera toutefois que Fleischer, pour qualifier l'oncle, use d'un leitmotiv qui condense des renseignements sur l'état civil dudit oncle (sa naissance et sa mort, laissant béant un entre-deux que le texte tente de combler), les seuls qu'il possède, et qu'il ne cesse de rappeler, inscrivant cet oncle dans une certaine réalité « moi Sándor F., je suis né à Budapest, Hongrie, en 1917, et je vais mourir quelque part entre cette ville de ma naissance et la Pologne² ». Ce dédoublement des voix n'est pas sans rappeler les dialogues que Federman, narrateur, tient avec Federman, narrataire, que l'auteur (toujours Federman) explique être un double de lui-même. Cette polyphonie schizophrénique observée chez Fleischer et Federman, vient, elle aussi, mettre à mal la cohérence des personnages dans un mouvement de rejet du réalisme.

On assiste donc à une mutation dans le traitement littéraire de la Shoah : de l'ère de la représentation fidèle et réaliste à celle de la reconfiguration. Nos textes modernes et postmodernes sont toujours en prise avec les horreurs de l'Holocauste, seul son traitement diffère : d'une *mimésis* platonicienne conçue comme imitation tournée exclusivement vers son modèle, on passe à une *mimésis* aristotélienne comme représentation et tournée davantage

¹ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 119.

² FLEISCHER Alain, *op. cit.*, pp. 9-10.

vers les effets de cette représentation. Cette conception aristotélicienne ouvre ainsi le champ de l'imaginaire et de la fiction. Comme Ricœur l'explique :

Il faut donc entendre imitation ou représentation dans son sens dynamique de mise en représentation, de transposition dans les œuvres représentatives [...] Si nous continuons de traduire *mimésis* par imitation, il faut entendre tout le contraire du décalque d'un réel préexistant et parler *d'imitation créatrice*. Et si nous traduisons *mimésis* par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l'attendre de la *mimésis* platonicienne, mais la coupure qui ouvre l'espace de la fiction. L'artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si.¹

L'ère post-Auschwitz ne signifie pas la fin de la représentation en tant que telle, mais seulement l'abandon des normes classiques de la représentation. Ces normes font, d'une part, références aux règles telles qu'elles ont été instaurées au XIX^{ème} siècle et précédemment évoquées. D'autre part, une nouvelle voie s'ouvre : celle de l'imagination et de sa capacité à aborder la réalité concentrationnaire et/ou les traumatismes vécus par les victimes collatérales tout autant que la représentation qui se voudrait plus « fidèle » à la réalité. La *mimésis* en tant qu'imitation créatrice donne à l'imagination un vrai pouvoir heuristique.

2-2 Pouvoir heuristique de l'imagination et imitation créatrice.

L'imaginaire fictionnel offre aux auteurs de la troisième génération tout un horizon d'appropriation de ce matériau littéraire qu'est devenu, avec le temps, la Shoah. L'imagination entend alors revêtir un pouvoir heuristique. Si elle a pu un temps être une pratique marquée, dans ce contexte, par la suspicion, voire le mépris, elle s'est affirmée de plus en plus pour diverses raisons. Premièrement, le temps faisant son œuvre, les survivants se font plus rares et les témoignages ainsi produits sont de plus en plus le fruit de personnes n'ayant pas vécu directement la Shoah (toute proportion gardée puisque des survivants comme Rawicz ou Kertész ont fait très tôt le choix de la fiction). Nos auteurs sont donc contraints de « combler les blancs au moyen de leur propre parole, de leur propre imaginaire, pour trouver leur propre voix qui mènerait vers ce passé qui leur a été refusé et pour se

¹ RICOEUR Paul, *Temps et récit*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points-Essais », 1983, p. 93. Je souligne.

souvenir de ce qu'ils ne surent jamais¹ ». Deuxièmement, l'imagination libère la parole des auteurs qui l'emploient et aux projets desquels plus aucune borne ne subsiste.

Notre *corpus* tend ainsi à mêler dimensions factuelle et fictionnelle, pour des raisons différentes, sans que l'une vienne prendre le pas sur l'autre. Federman pousse même plus loin les relations analogiques qui les unissent, faisant de l'une le double de l'autre, sans différence aucune². Il ne perçoit pas l'imagination comme un substitut à sa mémoire déficiente mais davantage comme un lien, un *medium* riche de sens puisque, « dans la mesure où la construction d'une imitation est sélective par rapport aux propriétés de la chose imitée, elle est *ipso facto* un outil d'intelligence de cette chose imitée³ ». On entendra ici par « imitation » le concept d'imitation créatrice préalablement souligné par Ricœur et qui recoupe celle d'imagination créatrice. Cette posture pose également l'imagination comme un moyen potentiel de transmission de la connaissance historique et installe le génocide juif, jusque-là évacué aux marges de l'activité littéraire, au cœur de la littérature.

La fiction possède également un pouvoir heuristique en ce qu'elle ouvre et déploie de nouvelles dimensions de la réalité. Le témoignage n'est donc pas seulement déterminé par ce à quoi il réfère, mais tout autant par ce qui lui tient lieu de médiation. Ainsi, Perec choisit le recours à l'imagination, poussé par la nécessité, à travers sa création littéraire de l'île de W, quand Fleischer se joue volontiers de cette frontière entre souvenir et imagination, et non pas invention, comme il tient à le préciser.

a) *Le modèle dystopique de Perec.*

Au réalisme quasi documentaire des premiers récits des survivants immédiats qui espéraient ainsi ne pas souffrir du scepticisme de leurs lecteurs, Perec offre une orientation résolument différente : celles de l'utopie et de la contre-utopie. On l'a vu, l'enfance de Perec est tout entière hantée par la disparition de la figure maternelle. Peu à peu, ce récit et cette absence viennent trouver des échos dans la description allégorique de l'île de W. Au fur et à mesure qu'il écrit, Perec en prend conscience. C'est pourquoi « raconter sa propre survie n'est

¹ FINE Ellen S., « L'écriture comme mémoire absente », *Les nouveaux Cahiers* n°101, été 1990.

² GUICHARD Thierry, *Le Matricule des anges*, *op. cit.*, pp. 20-22.

« La fiction serait le passage du témoin entre la mémoire déficiente et l'imaginaire ?

- Absolument. Je ne fais aucune distinction entre ce qui m'est arrivé et ce que j'imagine qu'il m'est arrivé. Aucune distinction entre la mémoire et l'imagination, puisque, c'est seulement par l'imagination que je peux plus ou moins reparler de tout ça. [...] La vie, pour moi, est une fiction. Quand l'histoire d'une vie passe dans le langage, ça devient une fiction. »

³ SCHAEFFER Jean-Marie, *op. cit.*, p. 92.

possible pour Perec que s'il raconte - par les moyens qu'il a à sa disposition : l'imagination, la fiction - les conditions dans lesquelles a péri sa mère¹ ». Il utilise donc l'imagination - son seul recours - à des fins allégoriques, dans la description de la quête de Gaspard Winckler, puis dans la peinture contre-utopique qu'il présente de l'île de W., pour raconter la disparition des siens et le traitement inhumain dont ils furent victimes.

Dans la peinture que Perec fait de l'île de W. - que lui-même évoque comme une image des camps -, nous décelons un mouvement d'aller-retour qui caractérise la métaphore entre ce qui est reconnu et ce qui se dévoile au jour. Se crée ainsi « une proximité inédite entre deux idées [...] en dépit de leur distance logique² ». Entre la réalité et l'imaginaire de l'auteur, tout autant que du lecteur, ce va-et-vient permet d'appréhender la fragilité du passage entre la réalité et la fiction, rendu manifeste par la représentation métaphorique dystopique. De fait, cette représentation possède un pouvoir heuristique par sa capacité à (re)décrire et à (re)présenter la réalité autrement. Ainsi définie, la dystopie, conçue comme une métaphore particulière, peut-être perçue comme un moyen d'apprentissage (pour Ricœur, la métaphore devient un moyen de connaissance dès que la représentation mimétique cesse d'agir comme simple copie pour opérer comme vraie création³).

b) Fleischer et l'impératif imaginaire.

L'imagination s'impose à Fleischer comme une nécessité : comment retracer autrement la vie de son oncle qu'il n'a jamais rencontré, dans ses détails parfois même les plus intimes, les plus secrets ? L'auteur use donc de toutes les ressources dont il dispose pour narrer la vie de son oncle et il place sur un pied d'égalité souvenir et imagination qui sont capables l'une et l'autre de dire le réel, dont la formule « Je n'ai plus de souvenirs, je n'ai plus d'imagination⁴ » est une bonne illustration. Il juxtapose souvenir et imagination, qu'il aligne sur un même plan, ne privilégiant pas l'une à l'autre.

Fleischer n'envisage pas l'imagination comme un moyen de substitution de qualité moindre. Au contraire, elle est un moyen pour témoigner, au même titre que le sont les souvenirs factuels. Dans un vertige énonciatif, Fleischer parsème son texte d'une formule qui résonne comme un leitmotiv : « [...] je me souviens, j'imagine » et qu'il décline jusqu'à la

¹ PRSTOJEVIC Alexandre, *op. cit.*, p. 105.

² RICOEUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 10.

³ RICOEUR Paul, *Temps et Récit*, *op. cit.*, p. 93.

⁴ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 257.

saturation : « Je me souviens que j'imagine, j'imagine, je me souviens, j'imagine que je me souviens¹ ». Fleischer joue de la porosité de cette frontière en multipliant les formules qui unissent ces deux aspects du témoignage - souvenir factuel et imagination - dans une volonté de les lier profondément l'un à l'autre. Il utilise ici le chiasme qui est une figure qui entrecroise, se jouant à inverser le rapport de force entre souvenirs et imagination afin de, finalement, le nier (la formule inaugurale de ce fragment « je me souviens que j'imagine » étant inversement renversée à la fin de cette même citation « j'imagine que je me souviens »).

La distinction qu'il tient néanmoins à affirmer concerne l'amalgame qui pourrait être fait entre imagination et invention : « [...] c'est pourquoi je peux dire que j'invente ce que je raconte sans mentir pour autant, sans inventer² » ou encore « je pourrai alors, non pas inventer mais imaginer, c'est-à-dire de toute façon, transposer. Et puis me souvenir. Je me souviens, j'imagine³ ». Il relie l'invention à une stratégie énonciative complètement déliée du réel alors qu'il maintient à l'imagination une dimension référentielle et heuristique. Cette distinction, Federman la souligne également et rejoint ainsi Fleischer dans sa distinction imagination/invention, rattachant l'imagination au réel, ce dont l'invention s'affranchit : « [...] l'imagination n'invente pas ce **je ne sais quoi de nouveau** qu'on lui attribue mais au contraire (consciemment ou inconsciemment) ne fait qu'imiter, copier, répéter, refléter, proliférer – **en d'autres termes plagier** – ce qui a toujours été là⁴ ».

De plus, à partir du moment où l'expérience devient témoignage, on parlera de transposition. Et toute transposition littéraire modifie l'événement, d'où le recours légitime à l'imagination, sans pour autant que puisse être niée toute référentialité.

Ces textes inscrivent tous le silence en creux et lui accordent même une place prépondérante. La Shoah a marqué la vie de nos auteurs d'une large béance qu'ils cherchent à combler par l'écriture et qu'ils soulignent utilisant, pour cela toutes les ressources littéraires dont ils disposent et/ou qu'ils créent. L'imagination s'impose donc à eux comme un moyen, parmi d'autres, pour combler ce(s) « trou(s) » mémoriel(s) et ce vide traumatique causé par l'absence des leurs. Qui mieux qu'elle pourrait leur permettre, tant bien que mal, de combler ce vide existentiel ? L'imagination en ce sens conserve un pouvoir référentiel - ce pourquoi Fleischer tient absolument à la distinguer de l'invention - et revêt ainsi une profonde dimension heuristique.

¹ *Ibid*, p. 38

² *Ibid*, p. 21

³ *Ibid*, p. 165.

⁴ FEDERMAN Raymond, *Surfiction*, *op. cit.* P. 90.

PARTIE 3

DU TESTIMONIUM A LA POIESIS.

Si on a pu reprocher à certains survivants immédiats, devant tant d'inhumanité dévoilée, le manque de plausibilité de leurs témoignages (doutant ainsi de leur parole) ; si certains survivants eux-mêmes, à l'image de Levi, doutaient de leur droit à dire, ayant survécu et, donc, n'ayant pas vécu la Shoah jusqu'à son tragique paroxysme, quelle place reste-t-il pour les écrivains de notre *corpus* ?

« Donc, monsieur, [...] vous avez entendu parler des chambres à gaz » et je lui dis « bien sûr ». « Cependant », poursuivit-il toujours avec la même expression figée, comme s'il mettait de l'ordre, de la clarté dans les choses, vous n'avez pas pu vous en assurer personnellement, de vos propres yeux » ; et je dus l'admettre « non ». Sur quoi, il se contenta de dire « soit ». ¹

Entre témoins - directs ou indirects - et écrivains, ils choisissent de ne pas choisir, ces deux postures n'étant pas exclusives. Toutefois, ils adoptent des poétiques innovantes et parfois déstabilisantes : « à désordre mémoriel, désordre narratif² ». Ainsi, nos auteurs ne vont pas hésiter à bousculer la langue pour que surgisse une forme poétique singulière, seule apte à rendre compte de la diversité des motivations qui président à leurs projets (dire et montrer dans la langue même le traumatisme subi, témoigner, expier la culpabilité d'être en vie...). Le traumatisme avec lequel ils doivent vivre et/ou le poids de l'héritage historique qu'ils portent les conduit à la création de nouvelles poétiques, les codes anciens ne fonctionnant pas.

Celles-ci seront donc à l'image de leurs vies : chaotiques, désarticulées et déstructurées. Toutefois, toute cette décomposition apparente est en fait savamment orchestrée et motivée. Plutôt que de remettre en cause la (dé)composition de ces textes, on doit reconnaître leur capacité à rendre compte du monde qui nous entoure. En ce sens, comme le soulignait Robbe-Grillet, « si le lecteur a quelque fois du mal à se retrouver dans [leurs] roman[s] moderne[s], c'est de la même façon qu'il se perd quelque fois dans le monde même où il vit³ ».

¹ KERTESZ Imre, *Sorstalansag*, Budapest, éd. Szépirodalmi, 1975, trad. fr. Natalia Zaremba-Huvai et Charles Zaremba, *Etre sans destin*, Arles, éd. Actes sud, 1997, pp. 330-331. Cet exemple souligne l'incrédulité et le scepticisme même qui ont pu entourer la valeur du témoignage des survivants.

² WAGNER Frank, « Raymond Federman le « surfictionnel » (l'exemple de *Chut*) », *art. cit.* <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2009b.html> [en ligne] [dernière consultation le 13/04/2015].

³ ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 147. Bien qu'antérieure aux œuvres de Federman et Fleischer, cette citation illustre parfaitement les motivations de nos trois auteurs.

CHAPITRE 6

COMPOSITION SUR UNE DÉCOMPOSITION¹

1- Une écriture chaotique pour dire le chaos.

1-1 A désordre mémoriel, désordre chronologique.

Pour rendre compte du chaos qu'a pu être leur enfance - conséquence immédiate de la Shoah (on pense à Federman et Perec qui, en plus de la perte de membres familiaux, furent déracinés géographiquement, d'où le désordre de leurs vies et de leurs souvenirs), nos auteurs ont fait le choix de l'inscription textuelle même de ce chaos. Ce dernier se trouve parfois explicitement narré mais, la plupart du temps, il reste implicite, certes, mais bien présent au cœur de leurs œuvres. Le premier des procédés utilisé pour en rendre compte réside dans le traitement particulier qui est fait de la chronologie. Partons d'un constat simple mais nécessaire : nous sommes confrontés à trois œuvres jouant sur la linéarité et la cohérence du chronotope, voire profondément achronologiques (on pense aux œuvres de Raymond Federman et d'Alain Fleischer en particulier). Federman appelait d'ailleurs de ses vœux l'avènement d'une littérature et de poétiques en accord avec l'ampleur de « l'impardonnable énormité² » :

Le paradoxe [...] que ne laisse pas de susciter le thème récurrent de l'indescriptible, c'est qu'il se formule presque systématiquement dans une langue pacifiée. [...] qu'il s'agisse de Robert Antelme ou de Primo Levi [...], l'indicible ne mine pas une écriture qui, pour dire qu'on ne peut dire, s'applique à la plus stricte normativité, à la plus grande transparence. Si l'on omet la splendide exception d'un Celan, l'abominable s'écrit classique.³

Federman explique ici le principe qui préside à son écriture et qui peut être étendu à l'ensemble du *corpus*. Le paradoxe, pour reprendre le terme qu'il emploie, est que, pour dire l'indicible, les auteurs utilisent des codes on ne peut plus normatifs. De fait, comment espérer

¹ RAWICZ Piotr, *op. cit.*, p. 21.

² Voir note n°2, p. 77.

³ FEDERMAN Raymond, *La Voix dans le débarras, The Voice in The Closet*, USA, Coda Press, 1979, rééd. Fr. Bruxelles, Impressions nouvelles, 2002, préface, p. 16.

susciter ainsi une réaction des lecteurs autre que la lassitude évoquée auparavant ? Pour dire l'indicible, les codes traditionnels ne peuvent fonctionner car une poétique linéaire et classique tendrait à lisser l'événement et le rendrait donc parfaitement « dicible ». Or, c'est précisément grâce à une poétique marquée avant tout par la rupture que nos auteurs parviennent à dire l'innommable, tout en le maintenant dans sa dimension la plus problématique voire la plus polémique. Il s'agit donc bien ici de « la gestion d'un patrimoine du mal par des moyens littéraires¹ », loin d'une écriture « lisse [et] transparente² ».

Ces œuvres reposent sur une profonde déstructuration de la narration associée à de nombreux jeux autour de la chronologie, qu'il s'agisse de digressions, d'analepses, de prolepses, d'ellipses... La survivance des souvenirs « est une survivance dans la composition : elle se réalise à travers un travail de modulation et de formation exclusivement littéraire³ ». Ils créent ainsi une forme-sens où s'ancre - et d'où surgit - le chaos de leurs vies, là où échouent les codes traditionnels. Ainsi, de nombreux fragments textuels peuvent donner l'impression d'être complètement isolés et déliés du reste du texte.

La singularité de ces œuvres apparaît dans le traitement appliqué au chronotope. En effet, la temporalité subit des traitements différents mais nous relèverons, toutefois, certains échos d'une œuvre à l'autre. Nos auteurs revisitent leur passé à l'aune du présent de l'écriture, ce qui permet de mieux comprendre ces ruptures continues de la linéarité : l'activité scripturale agit comme un stimulant de leur mémoire lacunaire. C'est pourquoi les souvenirs (re)surgissent de manière parfois violente et, *a priori*, incontrôlée.

a) *Une écriture sur le mode de la digression.*

Nos auteurs pratiquent donc une écriture volontiers « saute-mouton [avec] plein de digressions dans les digressions⁴ » en ce que les fragments mémoriels et autres anecdotes surviennent de manière parfois inattendue et immotivée. Cette poétique digressive se veut mimétique du travail de la réminiscence : elle met en scène un surgissement inconscient des souvenirs. Cela met également en lumière le pouvoir heuristique et cognitif de l'écriture.

Cette progression mémorielle et narrative apparaît donc souvent *comme* subie chez Federman. L'écriture fait remonter à la surface de nombreux souvenirs qui apparaissent

¹ PRSTOJEVIC Alexandre, *op. cit.*, p. 123.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 26. L'expression enfantine « saute-mouton » (le vocabulaire enfantin côtoyant un vocabulaire plus adulte insistant sur la juxtaposition des figures de l'enfant-témoin d'autrefois et de l'écrivain-adulte du présent de l'écriture) est répétée p. 170.

désordonnés et que Federman, continuant à alimenter l'idée d'un *work in progress*, conserve dans leur désarticulation du reste de la progression narrative, comme le montrent certaines formules comme « voilà encore quelque chose qu'il faudra que je raconte¹ » qui mettent au jour l'idée d'un flux de souvenirs réveillé par l'écriture et qui dépasse l'auteur. On relèvera également d'autres formules qui vont dans ce sens et qui ont la particularité de s'ouvrir sur des interjections qui, elles-mêmes, illustrent ce débordement des souvenirs subi par l'auteur et dont découle un désordre chronologique et poétique : « bon, je laisse tomber tout ça² », ou encore « tiens, il faut que je raconte comment je jouais tout le temps à la belote avec mon camarade d'école Robert Laurent³ ». Federman assume cette écriture désordonnée faite d'un continuuel « va-et-vient » entre les souvenirs :

Tu sais, Federman, avec tout ce va-et-vient que tu fais dans ce que tu racontes, ton éditrice va t'envoyer promener. Et par-dessus le marché, tu n'arrêtes pas de mettre n'importe quoi, partout, au milieu de ton récit. Elle va pas du tout aimer ça.

Monsieur Federman, ce n'est pas ce que nous attendions de vous, qu'elle va te dire. Comment nos lecteurs vont-ils pouvoir vous suivre si vous vous mettez à raconter une autre histoire avant d'avoir fini celle que vous étiez en train de raconter ? Nous espérons quelque chose de plus lisible de vous. Quelque chose d'un peu moins décousu [...]

Oui, je sais que j'arrive jamais au bout de ce que je suis en train de raconter, mais c'est parce que maintenant que je suis retombé dans mon enfance, tout se bouscule dans ma tête. [...]

Eh bien, moi, c'est comme ça que je veux raconter mon enfance. Dans une sorte de désordre poétique. Après tout, mon enfance n'a été que pur Chaos, incohérence et incompréhension.⁴

Ce passage éclaire l'un des aspects importants de la poétique federmanienne. Dans ce passage métatextuel - procédé omniprésent chez Federman et contribuant à un effet de polyphonie - nombreux sont les termes évoquant cette écriture « saute-mouton », évoquée précédemment, qui laisse la priorité à la résurgence mémorielle sur la chronologie linéaire : « va-et-vient⁵ », « décousu », « désordre poétique », « incohérence »... Ce dialogue, au-delà même de son contenu, rend compte de ce désordre poétique que Federman recherche. En

¹ *Ibid*, p. 46.

² *Ibid*, p. 61.

³ *Ibid*, p. 81.

⁴ *Ibid*, p. 77.

⁵ *Ibid*. On notera la répétition de cette expression plusieurs fois au sein de l'œuvre, comme en p. 84, ainsi que la répétition du substantif « digression » aux pages 26, 123, 148... Cela insiste sur une certaine dimension militante de l'œuvre.

effet, on observe dans ce passage un enchevêtrement des voix qui tend à donner vie à ce « désordre poétique ». Trois voix résonnent dans ce passage : celle du narrataire Federman (assimilable à l'auteur comme ce dernier l'explique lui-même et comme expliqué précédemment) qui interrompt le récit des souvenirs pour souligner le manque de cohésion et d'unité de ce dernier. Cette voix cède ensuite sa place à celle de l'éditrice dont Federman - sans que l'on puisse vraiment savoir s'il s'agit d'un narrateur dédoublé ou du narrataire puisqu'il use d'un mélange des discours rapprochant ce fragment du style direct libre - imagine les remontrances. Enfin, c'est Federman, le narrateur, qui reprend la parole, cette fois-ci pour s'expliquer et justifier ce style digressif.

La voix de l'éditrice reproche à Federman le manque de lisibilité de son texte et se place donc du côté de la réception et des lecteurs virtuels dont elle imagine les éventuels reproches. De plus, elle s'unit en quelque sorte à l'auteur Raymond Federman, utilisant le groupe nominal composé du déterminant possessif « nos » dans le syntagme « nos lecteurs ». C'est ainsi l'occasion pour Federman, de manière artificielle, d'expliquer le fonctionnement de sa poétique désordonnée, tout en en justifiant l'usage. Ainsi, il annonce avoir totalement conscience de son style digressif (« Oui, je sais que j'arrive jamais au bout de ce que je suis en train de raconter ») comme en témoigne l'ouverture de la parole narrative par l'adverbe affirmatif « oui » immédiatement apposé au syntagme verbale « je sais » qui souligne non seulement la pleine conscience qu'a Federman de son style décousu mais encore la revendication qu'il en fait. Toutefois, il ne se contente pas d'assumer de « mettre n'importe quoi, partout, au milieu de [son] récit » : il explique cette apparente déconstruction poétique ainsi que les motivations qui y président. Ce désordre est l'image même de son enfance et il en dit bien plus que les mots mêmes sur son enfance : « [...] mon enfance n'a été que pur Chaos, incohérence et incompréhension ». Il réduit son enfance uniquement à un immense chaos, comme le souligne la négation restrictive utilisée dans cet exemple, dont il souhaite rendre compte grâce au contenu de son texte mais également à travers une poétique digressive.

L'écriture de Federman est donc à l'image de ses souvenirs et de son enfance : décousue, chaotique et désordonnée. Sa poétique achronologique, itérative et digressive l'illustre donc et en dit bien plus qu'aucun mot car, « ce qu'il reste de [son] enfance dans [sa] tête, ce ne sont que des fragments, des débris de souvenirs auxquels il va falloir improviser une forme¹ ». Par « improviser », il faut entendre créer une forme tout à fait nouvelle et à

¹ *Ibid*, p. 26.

l'antipode des codes classiques, d'où un profond bouleversement de la chronologie dans sa linéarité.

Federman est, de nos trois auteurs, celui qui tient le discours le plus militant. Il assume et revendique ce désordre poétique dans de larges sections de son livre consacrées à de longs déploiements métatextuels. Fleischer adopte, lui aussi, une écriture fondée en partie sur les digressions et qui peut représenter un frein à la lecture. C'est ainsi que Fleischer rejette tout ordre chronologique « car la fin est au milieu de tout ¹ ». Partant de ce présupposé, une progression linéaire apparaîtrait incohérente et artificielle.

Dans cette reconstitution autobiographique, je sais que je dois renoncer à tout ordre, à toute chronologie, à tout déroulement linéaire depuis un début jusqu'à une fin. Car la fin est au milieu de tout, elle est ce point noir qui irradie et vers lequel tout afflue, par lequel tout passe, trou noir qui éclaire ce qui précède, celui que j'ai été, et ce qui suit, celui que je suis. D'ailleurs, l'ordre est devenu une valeur infâme, et, du chaos désastreux que le répugnant désir d'ordre a produit, il faut sauvegarder la valeur et le refuge charmant du désordre.²

Fleischer parle ici de « reconstitution autobiographique » et on relèvera l'utilisation du préfixe itératif qui marque l'idée d'une (re)création, par l'écriture, du passé. Ainsi, cette reconstitution laisse la possibilité à l'auteur du choix du mode de la narration. Fleischer utilise donc lui aussi une poétique achronologique qui, à elle seule, rend compte du « désordre » et du « chaos » (ce terme est commun à Fleischer et Federman). De même, on peut tisser un autre lien avec l'écriture de Federman, soit l'utilisation commune du syntagme verbal « je sais que » pour qualifier leur choix d'une poétique digressive et non linéaire. Ce choix poétique s'impose donc comme une évidence (« je sais que *je dois*³ »), une certitude inébranlable et, finalement, le seul moyen possible et même décent de rendre compte de ce « chaos ». Le narrateur martèle cette certitude poétique qui est la sienne en ajoutant à ce syntagme verbal affirmatif une énumération où il ne fait que ressasser ce rejet de toute chronologie, comme le souligne le déterminant indéfini « tout » qui ouvre chaque nouvelle proposition « *tout* ordre, à *toute* chronologie, à *tout* déroulement linéaire⁴ ». Le narrateur rejettera donc toute chronologie linéaire et, de manière plus générale, bouleversera les *topoi* académiques d'écriture qui tendent à donner la vision d'un monde stable et cohérent. C'est en ce sens que l'on retrouve dans cet extrait des antithèses qui mettent au jour l'indicible et le chaos : « ce point noir qui irradie », « ce trou noir qui éclaire » (on soulignera la tension entre deux extrêmes - lumière

¹ FLEISCHER, *op. cit.*, p. 23.

² *Ibid*, p. 23.

³ *Idem*. Je souligne.

⁴ *Idem*. Je souligne.

et obscurité - réunis pour désigner le désordre du texte, du monde, des souvenirs) et « refuge charmant du désordre ». Ainsi, « l'ordre est devenu une valeur infâme » en ce qu'il lisse, ordonne et donne un sens à la barbarie, à l'inhumanité. Son écriture se fera donc digressive, comme en témoigne le passage suivant :

Nous passerions alors, enfermés dans notre cercueil collectif, par des décors charmants, car nous ne sommes pas loin du pays de Tokay, aux douces collines couvertes de vignobles. Il me vient le souvenir que j'ai mis du temps à apprécier le vin : j'en bois avec plaisir depuis deux ans à peine ; longtemps, je suis resté un petit garçon et j'ai commencé par aimer les tokays les plus sucrés, les plus fruités, ceux qui ressemblent à un sirop parfumé, où l'alcool reste caché. Peut-être vais-je mourir en Hongrie, car, à ce rythme, le voyage vers la Pologne peut prendre deux ou trois jours encore.¹

Ce fragment illustre le mode de fonctionnement digressif de Fleischer : de manière *a priori* incontrôlée, semblent surgir des souvenirs qui sont déconnectés de ce qui était en cours de narration. Ainsi, tout élément du récit peut, à tout moment, raviver un souvenir que le narrateur prend le soin de détailler. Ici, les « vignobles » observés par l'oncle Sándor F., alors sur le chemin de la déportation, réveillent le souvenir de son goût pour le vin. Toutefois, ce rapport reste implicite : aucun connecteur ne vient lier les deux fragments. Puis, de manière tout aussi brutale mais immotivée cette fois, quand le souvenir digressif est épuisé, la narration reprend son cours avec un retour à la réalité de la déportation.

Perec, lui aussi, opte pour une poétique digressive et ce pour les mêmes motivations que les deux autres auteurs du *corpus*. Ainsi, il définit son écriture comme étant profondément non liée et fragmentaire :

Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, utiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot, qui fut la mienne jusqu'à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, ou comme ces dessins dissociés, disloqués, dont les éléments épars ne parvenaient presque jamais à se relier les uns aux autres [...]²

Ainsi, il qualifie son écriture de « non liée » et, plus encore, d'« incapable » de l'être, à l'image de son enfance chaotique, comme en témoigne un large champ sémantique du désordre qui sature cet extrait (« rien ne les rassemble », « écriture non liée », « lettres isolées », « incapables de se souder », « dessins dissociés », « disloqués » « jamais à se relier »). Dans ce passage, il utilise une proposition subordonnée relative (« qui fut la mienne

¹ *Ibid*, pp. 299-300.

² PEREC Georges, *W..., op. cit.*, p. 97.

pendant dix-sept ou dix-huit ans ») dont l'antécédent est le groupe nominal « cette écriture ». On y lit ainsi, de manière implicite, un parallèle ainsi fait entre l'écriture non liée et l'enfance bouleversée (puisque c'est le nom que porte cette période de la vie, jusqu'à « dix-sept ou dix-huit ans »).

Avec Perec, les fragments mémoriels se succèdent donc, parfois en effet non liés, mais, contrairement à ce qu'il semble affirmer, « tout les rassemble » :

J'étais leur premier enfant. Ils en eurent un second, en 1938 ou 1939, une petite fille qu'ils prénomèrent Irène, mais qui ne vécut que quelques jours.

Longtemps j'ai cru que c'était le 7 mars 1936 qu'Hitler était entré en Pologne.¹

Ici, Perec passe de la présentation de sa fratrie à l'invasion de la Pologne par Hitler, sans qu'il n'existe de lien apparent. Ces deux épisodes semblent en effet complètement déliés l'un de l'autre tant dans leur contenu que dans leur enchaînement puisqu'ils sont uniquement séparés par un saut de ligne et qu'aucun connecteur ne les relie. Les exemples de ce type sont nombreux au cœur du texte² et, si en effet ils semblent déliés les uns des autres, ils sont en fait tous réunis par un même objectif : tenter de rassembler les souvenirs épars tout en rendant compte, poétiquement, du chaos de son enfance.

b) Variations et jeux chronologiques.

On l'aura compris, nos auteurs récusent toute idée d'une chronologie traditionnelle, soit linéaire et ordonnée. Ils rejettent ce procédé, chacun de ces récits étant « chronologiquement impossible³ » parce qu'il irait totalement à l'encontre du chaos de leur enfance et/ou de leur souvenir qu'ils tentent de traduire en mots, mais également parce que ce mode d'écriture leur apparaît comme incohérent. La forme-sens qu'ils créent, reposant en partie sur de nombreux jeux sur la chronologie, est à elle seule un *medium* pour tenter de dire l'indicible. Ces ruptures chronologiques s'expliquent également par la large place accordée aux commentaires métatextuels ; indissociables de ruptures de la chronologie :

¹ *Ibid*, p. 35.

² En guise d'exemples, on peut citer la page 142 où deux anecdotes sans lien l'une avec l'autre (la chute d'une fillette du haut d'une meule de foin et la cueillette de myrtilles) sont reliées par le connecteur temporel « une autre fois » qui, plus que relier les épisodes, souligne ici leur disjonction.

³ *Ibid*, p. 112.

En même temps, cette irruption du psychisme dans la relation des faits produit une véritable désarticulation de la chronologie. Le résultat en est la recomposition du monde historique : la force narrative jusqu'alors rattachée à la Shoah - témoignage, scrupuleusement factuel et rigoureusement chronologique - est mise en morceaux [et] réarticulée sous une forme fragmentaire spéculaire dans *W ou le souvenir d'enfance* ...¹

Prstojevic, pour illustrer ces progressions non linéaires, cite d'ailleurs l'œuvre de Perec en exemple. Ce rejet de la chronologie accompagne donc une évolution des témoignages de la Shoah : de factuels, chronologiques et ordonnés, ils évoluent vers une fragmentation riche de sens et autorisée grâce au recours à la fiction notamment. De plus, cette place prépondérante accordée au psychisme dans ces récits - au cœur de nos trois écritures de soi modernes ou postmodernes - motive légitimement une « véritable désarticulation de la chronologie ». C'est ainsi que, outre les nombreuses digressions évoquées précédemment, on relève dans ces trois textes de nombreux jeux autour de la chronologie, notamment dans les œuvres contemporaines de Federman et Fleischer.

- a) Debout dans le noir, mes vêtements dans mes bras serrés contre ma poitrine, tout tremblant, non pas de froid mais de peur, j'écoutais dans l'escalier le bruit des gros souliers des policiers qui montaient chez nous. Au troisième.

Ma mère n'avait pas fermé la porte de l'appartement après m'avoir poussé dans le cabinet de débarras, sur le palier.²

- b) Le sol contre lequel je suis terrassé, n'est plus martelé par le passage du train sur les jonctions de ces rails qui conduisent à la mort, mais par les sabots des bêtes qui viennent me chercher, pour me sauver. Moi, Sándor F., né à Budapest en 1917, je me souviens qu'avec Anett, en cette nuit de fin juillet 1930, quelques heures après notre arrivée dans son village [...] ³

- c) Moi Sándor F., je suis né à Budapest, Hongrie, en 1917, et je vais mourir quelque part entre cette ville de ma naissance et la Pologne, en ce jour d'avril 1944, à l'âge de vingt-sept ans. ⁴

Ces trois extraits illustrent les différentes manipulations chronologiques que l'on retrouve dans les œuvres de Federman et de Fleischer. On remarque qu'ils n'hésitent pas à convoquer toutes les ressources de la langue afin de pratiquer une écriture non liée, pour

¹ PRSTOJEVIC Alexandre, *op. cit.*, p. 12.

² FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 15.

³ FLEISCHER, *op. cit.*, p. 159.

⁴ *Ibid.*, pp. 9-10.

paraphraser Perec. Ainsi, on retrouve de nombreuses ellipses, comme dans l'extrait a) où l'on passe de l'arrivée imminente de la Gestapo à la porte se refermant sur sa famille, déportée, qui ne laisse derrière elle que vide et absence. Entre temps, est passé sous silence l'épisode du cabinet de débarras avec tout ce qu'il comporte et que l'on imagine : appel des membres de la famille, bagages précipités et départ de l'appartement.

Aux ellipses s'ajoute l'utilisation d'analepses, comme le montre l'extrait b), ou d'anticipations comme on l'observe dans l'extrait c). Ainsi dans l'extrait b) - alors que l'oncle Sándor F., agonisant, est emporté en déportation - de manière immotivée et brutale, on bascule dans des souvenirs passés complètement déconnectés du présent de la déportation. Au contraire, Fleischer, dès l'*incipit* de son œuvre, court-circuite tout suspense en annonçant de manière anticipée la mort à venir de Sándor F. né en 1917.

Nos auteurs créent donc une forme-sens qui, à elle seule, est le *medium* approprié pour dire le chaos de leurs vies et de leurs souvenirs (intimement liés). Leurs poétiques, de manière logique, se veulent donc désordonnées et c'est dans ce désordre même que nos auteurs disent, mieux qu'avec n'importe quel mot, quelle fut leur souffrance.

1-2 Une écriture et une progression narrative très maîtrisées.

De ce désordre poétique assumé, on pourrait conclure à la mise en place d'une poétique mimétique du chaos de leur enfance ainsi que de leurs souvenirs. Toutefois, les choses ne sont pas aussi simples qu'elles semblent l'être. En effet, derrière le style *a priori* décousu qui laisse la priorité à la résurgence d'un flux de souvenirs par l'écriture au détriment de toute composition maîtrisée, se cache au contraire, chez nos trois auteurs, un vrai souci d'architecture et de cohérence. Ainsi, de chacun de ces textes, pourrait-on dire :

C'est avant tout un récit de vie. Mais un récit qui à la linéarité préfère le patchwork, le montage, le retour du même, le croisement des voix [...]. Apparente dispersion donc pour, au bout du compte, aboutir à une forme très maîtrisée, très construite, à la mesure de la complexité de cette (re)construction identitaire.¹

Ces formes-sens témoignent du souci d'une « apparente dispersion » mais leurs structures reflètent une maîtrise et une grande précision dans leur construction. Ces « forme[s]

¹ SMORAG-GOLDBERG Malorzata, *op. cit.*, p. 116.

très maîtrisée[s], très construite[s] » organisent donc avec précision le dérèglement chronologique observé précédemment. Il n'y a, pour s'en assurer, qu'à se rapporter aux travaux de Philippe Lejeune¹ sur le texte de Perec qui fait état des nombreux brouillons ainsi que de nombreux plans qui ont présidé à l'écriture de *W ou le souvenir d'enfance* et qui soulignent son souci architectural du détail de la composition. Ainsi, toute composition se veut réfléchie, pensée et tout cet apparent désordre poétique est savamment travaillé, ce que nous allons tenter de démontrer.

a) *Perec, une vision subjective de la chronologie.*

Si nos auteurs s'éloignent bien d'une vision traditionnelle du chronotope, Perec revendique toutefois une chronologie, *sa* chronologie : « A la rentrée, j'allai à l'école communale [...] qui constitue encore aujourd'hui le point de départ de ma chronologie² ». On relèvera ainsi l'utilisation du déterminant possessif « ma » devant le substantif « chronologie » qui souligne un souci éminemment subjectif, mais bien présent, d'une chronologie et donc d'une structure temporelle. Ainsi, la chronologie de Perec débute en 1944 - qu'il qualifie « de sorte d'année zéro³ » - et il ne saurait vraiment dire ce qui a précédé cette date. Toutefois, à partir de cette année, les souvenirs - tout comme leur enchaînement - se font plus nombreux et plus nets. S'ensuit une énumération, cette fois-ci très respectueuse de la chronologie et de l'enchaînement des faits, qui bat en brèche les faits les plus « importants » ayant découlé de ces années :

[...] 1945, la rue des Bauches, le concours des Bourses auquel reste liée ma hantise des fractions (comment les réduire), 1946, le lycée Claude-Bernard, la 6^e, le latin, 1948, le grec, le collège Geoffroy-Saint-Hilaire, à Etampes, je redouble la 4^e, j'abandonne le grec et choisis l'allemand, etc.⁴

Ainsi, à partir de cette « année zéro », Perec (re)découvre une certaine stabilité, d'où l'énumération de souvenirs très précis (comme sa hantise des fractions) associés à chaque fois à une date. Perec souligne donc qu'il y a bien un avant et un après cette année. L'avant est fait de souvenirs épars et extrêmement flous, d'où des fluctuations chronologiques. Ce qui suit est en revanche extrêmement précis bien qu'inintéressant. En effet, Perec réduit chacune des années qui suit à un seul élément clé banal, et c'est d'ailleurs pourquoi il ne s'étend pas très

¹ LEJEUNE Philippe, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit.

² PEREC Georges, *W...*, op. cit., p. 183.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid*, pp. 183-184.

longtemps et ne prend pas la peine de terminer cette énumération s'arrêtant brutalement sur un « etc ». Perec insiste sur cet avant caractérisé avant tout par son absence de repères, d'où l'impossibilité de suivre une chronologie rigoureuse, sans que l'on puisse pour autant parler d'une absence de chronologie. Au contraire, Perec le martèle, il suit une chronologie, celle qu'il a reconstituée au fil du temps, caractérisée par ses manques, ses « trous » qui retrouvent donc leur place dans sa poétique :

Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son absence de repères : les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe. Presque rien ne les entérine. Nulle chronologie sinon celle que j'ai, au fil du temps, arbitrairement reconstituée : du temps passait. Il y avait des saisons. On faisait du ski ou les foins. Il n'y avait ni commencement ni fin. Il n'y avait plus de passé, et pendant très longtemps, il n'y eut pas non plus d'avenir ; simplement ça durait.¹

Par « cette époque », Perec entend, bien entendu, son enfance. Sa vision de la chronologie, comme celle de Federman et de Fleischer pour qui « la fin est au milieu de tout² », est personnelle et arbitraire. C'est ce qu'il faut entendre quand il dit « nulle chronologie sinon celle que j'ai, au fil du temps, arbitrairement reconstituée » : pas de chronologie au sens classique du terme, certes, pour autant il ne faut pas en conclure à la disparition pure et simple de la chronologie. Cependant, elle se veut moderne et adaptée à son sujet, soit, sans que cela ne soit paradoxal, achronologique et ne reposant plus sur l'opposition classique passé/présent, mais sur un délitement de la temporalité dont on soulignera l'étirement dans le temps, constatant simplement parfois que « ça durait ».

b) Federman, le choix d'une chronologie parfois très rigoureuse.

Cette progression achronologique, qui parfois peut donner l'illusion d'un *work in progress* incessant laissant la priorité à la résurgence de souvenirs dont le flux semble parfois déborder l'auteur, bouscule ainsi le rythme de la progression narrative. Toutefois, on l'a vu, ces textes ne sont pas dénués de chronologie : ils s'éloignent de la chronologie linéaire classique pour nous proposer une chronologie différente, marquée davantage par les ruptures. Nos auteurs font parfois le choix, à certains moments, de respecter une chronologie extrêmement précise. Ce respect contribue lui aussi à alimenter les différents jeux autour du rythme et du mode de la narration.

¹ *Ibid.*, p. 98.

² Voir note n°1, p. 122.

Tout est donc affaire de choix : nos auteurs ne laissent rien au hasard et maîtrisent parfaitement le rythme ainsi que la progression de leurs récits. Ainsi, on remarque, chez Fleischer et Federman, le respect, à certains moments propices, d'une chronologie extrêmement rigoureuse. Federman, à la fin de son texte et sur près de quinze pages, retrace son voyage entre Montrouge et Monflanquin¹ en respectant une progression très stricte, presque minute par minute. Toutefois, on peut s'interroger sur les enjeux d'une telle rigueur ainsi que sur ses effets. En effet, ce fragment détonne avec le reste du texte. Le narrateur se veut extrêmement précis et multiplie les références aux horaires où la Gestapo est venue emporter sa famille, où il est enfin sorti du cabinet de débarras, où il a erré dans les rues de son quartier... Tout cela s'étendant sur plusieurs jours, du seize au vingt et un juillet 1942, du moment où sa famille fut arrêtée à « environ 5H30 du matin le 16 juillet 1942² » à « environ 6 heures du matin le 21 juillet 1942³ ». On relèvera la grande précision dans les horaires mentionnés qui saturent ces quelques pages. Federman se montre ainsi capable de respecter, quand il le décide, une progression chronologique très rigoureuse. Federman s'amuse des règles classiques et de cette « imposture du réalisme⁴ » qu'il dénonce et qui voudrait que l'on multiplie tous les détails qui pourraient donner l'illusion de la réalité. Il joue donc avec ces codes, non sans une certaine distance ironique, et souligne sa capacité à respecter une chronologie stricte. Qui plus est, ces pages, par contraste, font d'autant plus résonner le désordre poétique de l'ensemble de l'œuvre. Enfin, on remarquera que Federman fait le choix de ce respect de la progression temporelle et narrative classique pour nous rapporter ses errances de petit garçon orphelin. Ainsi, cette attention accordée aux détails de la chronologie est également un frein potentiel au *pathos* dans lequel aucun de nos auteurs ne souhaite verser : porter ainsi son attention sur ces détails futiles lui permet, avec une distance voire une certaine froideur, de garder le contrôle, les faits prenant le pas sur tout sentimentalisme.

c) *Des progressions narratives parfaitement maîtrisées.*

En fin de compte, malgré l'apparence de désordre que l'on ressent, à juste titre, à la lecture de ces œuvres (désordre exacerbé, de plus, par l'alternance des parties autobiographiques et fictionnelles chez Perec), nos auteurs ont *fait le choix* assumé et motivé d'une écriture achronologique qui fonde le cœur de leurs poétiques. Toutefois, soulignons que

¹ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, pp. 197-211.

² *Ibid*, p. 197.

³ *Ibid*, p. 211.

⁴ *Ibid*, p. 14.

ce désordre n'est qu'apparent. Nos trois auteurs maîtrisent parfaitement leurs progressions narratives et ils soulignent même, à plusieurs reprises, le fil conducteur qu'ils suivent, sans jamais le perdre.

C'est ainsi qu'Alain Fleischer revient toujours à cet épisode crucial de la chevalière qui incarne la concrétisation physique et matérielle du passage de relais entre les deux voix narratives : c'est parce que le jeune Sándor F. récupère, de manière inattendue, la chevalière de son oncle décédé qu'il se sent investi d'une mission : faire revivre son souvenir et retracer son histoire. De même Federman, très explicitement, souligne la progression de son histoire, montrant ainsi que jamais il n'en perd le fil, malgré les nombreuses digressions observées qui pourraient laisser entendre le contraire. C'est pourquoi, quand il lui arrive de digresser, il n'en oublie pas pour autant ce qu'il était en train de narrer et y retourne, soulignant ainsi la cohérence de sa progression : « Bon, pas grand-chose de plus à dire sur la natation et les gars de l'école. Je retourne au Café Métropole où je regardais mon père jouer à la belote¹ ». Il matérialise ici un retour presque physique, grâce à l'usage du verbe « retourner », au fil conducteur qu'il suivait. Les allusions de ce type sont nombreuses. Ainsi, on notera également que Federman se fixe, comme un garde-fou à ses tendances digressives, toute une liste de souvenirs à raconter² : si cette liste est entrecoupée de réflexions métatextuelles et de digressions, on remarquera cependant que l'ensemble des éléments figurant dans cette liste est en effet rapporté, ce qui, une fois de plus, montre que Federman ne perd jamais le fil de son histoire, maîtrisant parfaitement sa progression textuelle. Il s'attache à toujours aller au bout de ce qu'il commence (« Maintenant, je finis ce que je disais³ », « Je reprends⁴ »), il mesure l'intérêt de ces digressions qui ne sont jamais gratuites, se fixant des freins parfois même (« Si je me mets à faire un autre détour au milieu de ce que je raconte, ça va tout bouleverser. Y aura pas de continuité dans le récit. Je voulais finir la description de la maison⁵ »). Enfin, s'il arrive que Federman se laisse emporter par le flot digressif des souvenirs, il s'en excuse, de manière très artificielle : « Bon, mais c'est pas de ça dont je voulais vous parler. Excusez cette digression⁶ » ou encore « Bon, me voilà encore empêtré dans une digression fantaisiste⁷ ». Une nouvelle fois, cela prouve que l'auteur sait

¹ *Ibid*, p. 94.

² *Ibid*, p. 64. Il commence à cette page une liste de trente et une scènes de son enfance à raconter.

³ *Ibid*, p. 70.

⁴ *Ibid*, p. 63.

⁵ *Ibid*, p. 105.

⁶ *Ibid*, p. 123.

⁷ *Ibid*, p. 148.

parfaitement où il va et ces commentaires métatextuels sont autant de subterfuges littéraires qui tendent à le rappeler.

Nos trois auteurs ont en commun le traitement achronologique de leurs souvenirs. Les modalités sont différentes et on remarque que de nombreux moyens littéraires sont mis à contribution pour rompre avec une chronologie traditionnelle : ellipses, prolepses, analepses, digressions... Ces choix poétiques viennent, bien entendu, faire écho au chaos de leurs vies et/ou au vide laissé par la déportation de membres familiaux. Toutefois, cet apparent désordre littéraire est en fait parfaitement organisé et rien n'est laissé au hasard.

2- Décomposition et déstructuration de la voix : énonciation et polyphonie.

2-1 Enchâssement des strates textuelles.

Le désordre chronologique fait écho à un apparent désordre vocalique qui, tout autant que le premier, cherche à en dire plus sur le traumatisme dont nos auteurs furent victimes que les mots mêmes. On assiste en effet, dans ces textes, à de vraies interpénétrations entre les différentes strates textuelles. C'est ainsi que l'on observe, de manière inévitabile d'une œuvre du *corpus* à l'autre, un enchâssement des niveaux narratifs¹. Notre *corpus*, rappelons-le, met en scène trois pratiques d'autofiguration modernes ou postmodernes. Ainsi, il peut paraître inapproprié de parler de diégèse et de narrateur, ces substantifs désignant réciproquement l'univers spatio-temporel créé par un récit de fiction et l'instance racontant l'histoire. Toutefois, nos auteurs jouent perpétuellement avec la frontière fiction/non-fiction (rappelons que Federman se réclame explicitement de la fiction quand Fleischer noue un pacte oxymorique tout entier matérialisé dans la formule « je me souviens, j'imagine » précédemment évoquée). Partant de ce constat, on peut donc bien percevoir, chez Federman notamment, un jeu entre les différents niveaux narratifs et autour de la distinction auteur/narrateur.

¹ Concernant l'identification et le fonctionnement de ces niveaux, je renvoie à GENETTE Gérard, *Figures III*, *op. cit.*, pp. 238-243.

Ces entrecroisements des différents niveaux narratifs sont autant, de « transgressions délibérées du seuil d'enchâssement¹ » à des fins poétiques motivées, comme analysé précédemment, voire à des fins polémiques. Rappelons que ces transgressions ne le sont qu'au regard de la « conception aristotélicienne de la *mimèsis*, telle qu'on peut la lire dans la *Poétique*, et dont on sait l'influence qu'elle a pu notamment exercer sur les différentes esthétiques réalistes² », ainsi que sur le concept complexe de pacte narratif qui associe à une écriture plausible et vraisemblable du réel une attitude de créance du lecteur qui pratique, consciemment, une « suspension volontaire et momentanée de l'incrédulité³ ». Ces transgressions relèvent d'une stratégie textuelle dénudante qui contribue à attirer l'attention du lecteur autant sur « le cheminement de [l'] histoire » que sur « l'histoire de [leur] cheminement⁴ ». L'enchâssement des récits de souvenirs et des passages métatextuels contribue ainsi à attirer ainsi l'attention des lecteurs sur les procédés de textualisation.

Chez Federman, le passage entre les strates textuelles observe deux modalités différentes. Soit le métatextuel est clairement distingué du récit de souvenirs ; distinction que l'on observe grâce à un changement de typographie (les commentaires métatextuels apparaissant en italiques), soit on observe des intrusions de Federman, auteur-narrateur (distinction autorisée par la position de Federman quant à la classification de son texte, évoquée précédemment), au sein du récit de souvenirs, qui s'en démarquent néanmoins (ce qui souligne une certaine esthétique de la rupture inhérente à la poétique federmanienne) par leur mode d'insertion :

Lui, c'était mon père que toute la famille de ma mère détestait. J'étais là, et mes sœurs aussi, quand ma tante Marie a dit cela à ma mère. Et j'ai vu comment ma mère a craché au visage de sa sœur avant d'éclater en sanglots. Oui, j'ai été témoin de cette scène. Elle est restée gravée en moi.

Bon, je laisse tomber tout ça.⁵

¹ GENETTE Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, éd. Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 58.

² WAGNER Frank, « Glissements et déphasages (notes sur la métalepse narrative) », *Poétique*, n°130, avril 2002, p. 237.

³ La formule, de Coleridge (« willing suspension of disbelief », *Biographia Literaria*, chap. 14., in H. J. Jackson, Samuel Taylor Coleridge, Oxford UP, coll. « Oxford Word's Classic », 1985, p. 314) souligne bien le rapport complexe entre réalité et fiction. Le lecteur sait que ce qu'il lit est de la fiction mais accepte de croire ce qu'on lui raconte.

⁴ PEREC Georges, *W...*, *op. cit.*, p. 18. La formule n'est pas sans faire écho à la célèbre maxime de Jean Ricardou pour qui un roman est moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture, in « Aspects de la description créatrice. Comme à une postface à *Description panoramique d'un quartier moderne*, de Claude Ollier », *Méditations. Revue des expressions contemporaines*, n°3, automne 1961, pp. 13-32.

⁵ FEDERMAN Raymond, *Chut*, *op. cit.*, p. 61.

Ici, c'est l'interjection « bon » qui matérialise la séparation entre les niveaux narratifs. Ces interjections participent bel et bien d'une esthétique de la rupture évoquée précédemment et qui est un des moyens utilisés par Federman pour illustrer le désordre de ses souvenirs.

Quant à Perec, il réserve les passages métatextuels à la partie autobiographique. En effet, la première partie, fictionnelle, met en place un narrateur homodiégétique, Gaspard Winckler, partant à la recherche de son homonyme. Quant à la seconde partie fictionnelle, elle fait intervenir un unique narrateur extra- et hétérodiégétique. Pas de continuité entre les deux parties mais une rupture franche matérialisée par une page blanche où apparaissent uniquement des points de suspension. Ainsi, dans la partie autobiographique, on observe des ingérences de l'auteur dans le récit des souvenirs. Ces interventions ont toutes pour but de venir apporter des précisions voire des modifications à un souvenir qui vient d'être immédiatement présenté. D'autre part, ces intrusions de Perec dans le récit des souvenirs sont le lieu d'une analyse de sa poétique et de ses singuliers codes d'écriture¹. Ces intrusions s'observent de différentes manières. Ainsi, au chapitre huit, sont uniquement présentés des bribes de souvenirs. Ces mêmes souvenirs sont ensuite eux-mêmes annotés par l'auteur de vingt-six remarques (au passage, l'auteur change de typographie, n'utilisant plus l'écriture en gras). Dans un dernier temps, séparé de tout ce qui précède par un astérisque qui, une fois de plus, matérialise une frontière ou, tout au moins, un changement de niveau narratif, se fait entendre la voix de l'auteur qui tire un bilan sur sa pratique d'écriture ainsi que sur la difficulté à organiser et retracer ses souvenirs. De manière générale, on remarque chez Perec une diffusion fragmentée des intrusions de l'auteur dans le flot des souvenirs. Pas de règle patente : certains chapitres autobiographiques ne contiennent qu'un récit de souvenirs (cf. chapitre 10), d'autres sont des lieux exclusifs de réflexions sur sa poétique (cf. chapitre 2), et les derniers entremêlent récit de souvenirs et dimension métatextuelle (cf. chapitre 4).

Ces échanges entre les différentes strates textuelles, outre le fait qu'ils participent d'une vraie entreprise de textualisation, entretiennent cette impression de désordre poétique et de chaos déjà fortement ancrée grâce aux jeux et aux variations autour de la chronologie.

¹ PEREC Georges, *W...*, *op. cit.* Je renvoie notamment à la page 63 où est scellé un pacte de lecture et d'écriture avec le lecteur.

2-2 *Polyphonie et voix morcelée.*

Cet enchevêtrement des strates textuelles est bel et bien un moyen supplémentaire auxquels nos auteurs recourent pour brouiller un peu plus les frontières entre fiction et non-fiction mais aussi pour jouer de leurs propres représentations textuelles en tant qu'auteur. Cette confusion participe également du désordre poétique apparent recherché et ce dernier est renforcé, nous allons le voir à présent, par une vraie polyphonie.

a) *Plurivocalisme et éclatement des voix chez Federman.*

Dans les œuvres de Raymond Federman, l'éclatement des voix, ainsi que la polyphonie qui lui est inhérente, est un procédé littéraire récurrent et, finalement, représentatif de sa poétique. Dans *Chut*, parmi les voix qui se font entendre, on peut recenser celle de Federman enfant, de Federman écrivain, de Federman narrateur, de son editrice, ainsi que d'un narrataire invoqué qui peut également être perçu comme une représentation d'un double du narrateur, nous l'avons déjà évoqué. Federman explique, en partie, ce plurivocalisme par un besoin impérieux d'être entendu, d'où le recours à de nombreuses formes dialoguées :

J'ai besoin de quelqu'un qui m'écoute, dans ma vie mais aussi quand j'écris. Je veux qu'on m'entende. [...] J'ai ce besoin de parler à quelqu'un. J'ai besoin qu'on m'entende, alors je m'invente des écouteurs professionnels comme dans *La Fourrure...*, et ça permet à mon langage de se développer. Je ne peux pas parler dans le vide. Je ne peux pas écrire si je ne suis pas en train de me regarder écrire, de m'écouter écrire. C'est peut-être plus profond que ça. Je ne peux pas séparer la parole de l'écriture. Donc j'invente une espèce de dialogue.¹

Ces débordements réguliers d'une voix, dont il est parfois difficile d'analyser la provenance, sont donc envisagés par Federman lui-même comme une manière d'interpeller l'autre et de s'interpeller lui-même afin de, sans cesse, capter l'attention de son lecteur en engageant avec lui une forme de discours. De plus, ces mises en scènes dialoguées sont pour lui un moyen, illusoire peut-être, d'être entendu par un autre, fût-ce par lui-même ; un moyen de faire entendre sa voix.

Ainsi, à travers les nombreux commentaires métatextuels, Federman s'interpelle, s'interrompt, engageant un vrai dialogue avec lui-même, dans une logique presque

¹GUICHARD Thierry, *Le Matricule des anges*, op. cit., p. 18.

schizophrénique qui s'avère indispensable à l'auteur, lui-même expliquant *avoir besoin* de dialoguer pour pouvoir ainsi être entendu.

J'ai raconté dans *La Fourrure de ma tante Rachel* comment Fernandel venait dans notre quartier une fois par semaine, je vais donc pas raconter ça encore une...

Ah, vas-y Federman, raconte encore une fois pourquoi Fernandel venait à Montrouge tous les jeudis. Ça pourrait intéresser ceux qui n'ont pas lu La Fourrure.

Bon, d'accord, je raconte Fernandel, et après je décrirai comment c'était chez nous au troisième.¹

Cet exemple illustre ce morcellement de la voix très présent dans l'œuvre de Federman. On observe également, dans un jeu autour de la typographie, une frontière instituée entre ce qu'il nomme lui-même la « zone des histoires » et la « zone des commentaires² ». La narration se trouve brutalement interrompue, laissant ainsi en suspens et inachevée cette progression, par le surgissement somme toute brutal d'une voix anonyme qui interroge Federman-auteur sur sa progression narrative. Cette voix, Federman l'assimile à celle d'un narrateur dédoublé faisant écho à celle de Federman, l'auteur. Cette explication s'avère plausible dans le sens où, dans cet extrait, cette voix ne découvre pas la vie de Federman mais, au contraire, semble en connaître autant sur la vie de Federman que l'auteur lui-même. Pour autant, tout cela relève de l'implicite car cette voix reste sans identité. Dans un entretien avec Laure Limongi autour de *Chut*, Federman s'explique sur ce plurivocalisme :

L'élément comique du roman vient dans les interventions d'une voix. On ne sait pas qui pose ces questions qui interrompent le récit. C'est peut-être l'auteur qui se parle à lui-même : « Federman tu vas quand même pas nous raconter ça, Federman, arrête de... arrête de faire ça... ». Cette voix, c'est peut être Federman qui se parle à lui-même.³

On notera l'ambiguïté, sur l'origine de cette voix, qu'il continue d'entretenir à travers l'usage, à deux reprises, de l'adverbe modalisateur « peut-être » ainsi que du groupe nominal « une voix » dont l'article indéfini souligne l'origine incertaine voire inconnue. Du fait même de ce maintien, volontaire, dans une incertitude quant à l'origine de cette voix, toutes les interprétations peuvent être reçues. Ainsi, cette voix pourrait tout aussi bien, dans le cas de certains exemples précis, être assimilée à celle d'un narrataire :

¹ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 34.

² Voir note n°2, p. 63.

³ LIMONGI Laure, Interview de Raymond Federman, *op. cit.*

Je devrais maintenant parler de la cave où j'avais si peur d'aller [...]. Et puis aussi parler de la jeune fille qui vivait au troisième étage, à côté de chez nous, dans l'appartement à droite dans l'escalier. Elle s'appelait Yvette. Tiens, je raconterai plus tard ce qui s'est passé une fois avec elle quand j'étais petit garçon. Quand elle...

Federman, encore une fois tu promets de nous raconter une histoire, mais tu ne la racontes pas. Tu racontes autre chose. Pourquoi tu racontes pas l'histoire d'Yvette maintenant ?¹

Sur le même modèle que l'exemple convoqué précédemment, on observe une interruption du récit des souvenirs, toujours aussi brutalement, par le biais d'une voix anonyme. Toutefois, ici, cette voix pourrait être assimilée à celle d'un narrataire. En effet, le passage en italique peut être entendu comme une remarque de tout lecteur qui s'interrogerait sur la cohérence de l'histoire racontée, ainsi malmenée. La voix de ce narrataire permettrait donc d'illustrer certaines attentes des lecteurs face à ces digressions constantes, voire une certaine impatience contenue dans la formule « encore une fois ».

Ces exemples sont des illustrations représentatives de ce morcellement et de ce plurivocalisme federmanien. Toutefois, ce débordement des voix s'observe parfois de manière plus subtile, dans un chevauchement entre les voix de l'enfant et de l'adulte. Ce chevauchement apparaît dans un langage proche de celui de l'enfance ainsi qu'à travers certaines structures de phrases atypiques qui soulignent cette ambiguïté². Rappelons également que cette énonciation dédoublée trouve également son fondement dans le bilinguisme et le biculturalisme de Federman qui semble donc avoir deux identités qui autorisent ce dédoublement schizophrénique ainsi que cet enchevêtrement vocalique tout entier exprimé dans la formule suivante : « une voix dans une voix parle en moi³ ».

b) Fleischer : de l'éclatement à la fusion.

S'il est bien une autre œuvre du *corpus* qui donne à entendre une polyphonie et un profond éclatement de la voix, c'est bien celle d'Alain Fleischer. D'ailleurs, convenons que ce morcellement de la voix (des voix ?) représente un frein à la lecture. Les premières pages sont déstabilisantes et cette œuvre, relativement hermétique, se destine essentiellement à des lecteurs initiés et avertis. La voix narrative se trouve éclatée en trois instances différentes : celle de Sándor F., né en 1917 à Budapest ; celle de Sándor F. né en 1944 et celle de l'auteur,

¹ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, pp. 104-105.

² Voir notes n°3 à 6, p. 77.

³ FEDERMAN Raymond, *Surfiction, op. cit.*, p. 107.

Alain Fleischer. Les deux dernières instances ont tendance à se confondre, si ce n'est que Sándor F. apparaît davantage comme un personnage fictif (son nom même étant inventé) mettant en scène des détails de sa propre vie, tandis qu'à d'autres moments, c'est bien la voix de l'auteur, justifiant sa pratique d'écriture, qui se fait entendre.

Ainsi, du fait même de la double temporalité de l'histoire et de la narration, le récit assumé par un même « je » qui désigne tour à tour l'un et l'autre Sándor, souligne cet éclatement de la voix. Alors finalement, à bien y regarder, on pourrait tout autant parler d'éclatement de la voix que de fusion. En effet, tout au long de l'œuvre, les pronoms personnels de première personne « moi » et « je » sont tour à tour utilisés pour désigner l'un et l'autre Sándor, sans que ne soit toujours précisé qui, de ces deux protagonistes, assume la narration. De fait, cette ambiguïté, inhérente à la double temporalité narrative constitutive de l'œuvre de Fleischer, trouve son paroxysme dans nombre de formules qui, soit témoignent de la fusion des deux instances, soit ne renvoient pas explicitement à l'un ou l'autre protagoniste :

- a) Moi Sándor F., né à Budapest en 1917, je suis pourtant le personnage d'une autobiographie - je dis bien autobiographie et non biographie - dont l'auteur, Sándor. - toujours moi, donc - est né à Paris en janvier 1944.¹
- b) Il y a celui que j'ai été, mort à vingt-sept ans, sans avoir eu le temps de raconter ma vie, et qui maintenant, par cette écriture autobiographique, se prolonge dans celui que je suis, celui qui écrit.²
- c) Bien plus tard, dans la vie qui a commencé en janvier 1944, quand j'ai eu dix-huit ans dans cette vie-là, ma sœur Lenke, ma tante Lenke, toujours belle et élégante, me demandait encore de lui donner le bras pour aller dans Londres [...]³

Ces trois extraits sont représentatifs de cette polyphonie qui souligne tout autant l'éclatement que la fusion des voix. Ainsi, on retrouve une saturation de l'usage du pronom personnel de première personne renvoyant tour à tour à l'un et l'autre Sándor. De plus, cette (con)fusion des instances est entretenue par un lissage de la temporalité. En effet, l'usage de nombreux déictiques (« moi », « je », « maintenant », « là » ...) tend à ancrer les voix des deux narrateurs dans une même époque et, finalement, dans un même présent, gommant ainsi tout éloignement temporel et lissant les deux époques sur un même plan. Dans cette même

¹ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 10.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 33.

optique, on observe un effacement, dans l'extrait b), de toute distance temporelle entre les deux voix narratoriales. Ainsi coexistent un passé composé, renvoyant à la vie de l'oncle, et un présent d'énonciation - celui de l'écriture - qui matérialisent cet éloignement dans le temps. Pour autant, cette distance est annihilée du fait même de l'usage du déictique « maintenant » qui réunit les deux « je » dans une seule et même époque, finalement indéterminée, d'où le paradoxe de la formule. Somme toute, on assiste dans cet extrait à un passage de relais entre les deux instances qui se prolongent l'une l'autre comme le souligne ce lissage du chronotope.

L'extrait a) ouvre l'œuvre de Fleischer : d'emblée le ton est donné aux lecteurs. Le narrateur souligne d'ailleurs cette confusion des voix, non sans s'en amuser, quand il précise que les deux Sàndor sont une seule et même personne, « toujours moi, donc ». La conjonction de coordination séparée du reste du syntagme par une virgule et ainsi mise en valeur, interroge autant qu'elle amuse. En effet, cette conjonction conclusive tend à présenter comme normal ce renvoi à l'un et l'autre Sàndor, déniait ainsi toute dimension paradoxale à son écriture. De plus, sont présentées sur un pied d'égalité, jusqu'à la fusion, deux instances différentes à savoir un être de papier soit Sàndor F., l'oncle, apparaissant comme un « personnage » et l'auteur, être de chair et d'os.

L'extrait c) rend compte de cet éclatement de l'énonciation à travers la formule « ma sœur Lenke, ma tante », leitmotiv, qui renvoie implicitement à la sœur de l'un et la tante de l'autre, mais la juxtaposition de ces deux groupes nominaux nie également cette disjonction de l'énonciation. Ainsi, dans cet extrait, nous ne savons pas auquel des deux personnages nous avons affaire : l'oncle ou le neveu ? En effet, est-il fait ici référence à Lenke en tant que tante ou que sœur ? Auquel cas, les perspectives changent. On devine cependant que c'est ici le jeune Sàndor F. qui s'exprime, ayant eu la possibilité d'aller à Londres, à l'inverse de son oncle. Mais, une fois encore, tout n'est qu'implicite : jamais l'auteur ne tranche.

L'œuvre de Fleischer, poussant la schizophrénie littéraire à son paroxysme, met en scène un éclatement de la voix du narrateur ; éclatement qui tend même à la fusion, faisant se chevaucher les voix et les existences, dans une logique transpersonnelle évoquée précédemment. Cette fusion ultime entre les voix est exprimée dans la formule « entre moi et moi¹ » : phrase entière qui vient clore le chapitre deux et qui illustre, à elle seule, cet éclatement tout autant que cette fusion des voix, représentatives de l'œuvre de Fleischer.

¹ *Ibid*, p. 24.

Moi, Sàndor F., est un texte autofiguratif postmoderne dont le titre, à lui seul, souligne cette ambivalence de la voix narrative : en effet, ce dernier renvoie à l'un et l'autre Sàndor et, finalement, à une seule et même personne ; être de papier hybride fait d'un mixte littéraire.

c) *Perc ou la voix multipliée.*

Cette polyphonie, tout aussi présente, prend corps différemment chez Perc qui ne souffre pas de cette « schizophrénie littéraire » observable chez Fleischer et Federman. Toutefois, on perçoit dans *W ou le souvenir d'enfance* une multiplication des voix allant de pair avec une prolifération des narrateurs. Ainsi, la partie fictionnelle, comme vu précédemment, est relayée par deux voix narratives différentes dont l'une succède à l'autre dans une certaine rupture narrative. La première partie est relayée par un narrateur homodiégétique tandis que la seconde partie est rapportée par le prisme d'un narrateur extra- et hétérodiégétique. Qui plus est, concernant la première partie fictionnelle, on observe également une transmission du relais narratorial : Ainsi, jusqu'au chapitre sept, la voix qui se fait entendre est celle de Gaspard Winckler, dont on apprendra finalement qu'il s'agit d'une identité d'emprunt. Dans un second temps, à partir du chapitre huit et ce jusqu'au chapitre onze, c'est la voix d'Otto Apfelstahl qui prend progressivement le pas sur celle de Gaspard Winckler. Ainsi, ce premier constat, en soi, fait déjà état d'un premier pas franchi vers une démultiplication des voix, d'autant plus que rien ne lie ces voix : tout est de l'ordre de l'implicite et de la suggestion.

Concernant la partie autobiographique, la voix qui se fait entendre, conformément aux règles du genre, est celle de l'auteur. Toutefois, à de rares exceptions près, on observe un éclatement de la voix narrative, participant de la prolifération vocalique, comme l'extrait suivant l'illustre : « Sur la photo, le père a l'attitude du père. Il est grand¹ ». Ici, on assiste à une curieuse mise à distance du fait de l'usage de l'article défini « le » qui donne l'impression que l'auteur évoque une figure paternelle, certes, mais qui pour autant ne serait pas son propre père. On attendrait en effet davantage l'usage du déterminant possessif « mon » pour référer à son père - puisque c'est bien de lui qu'il s'agit - comme ce qui s'observe dans le reste de la partie autobiographique.

Les œuvres de notre *corpus* donnent bien à lire et à entendre un profond désordre poétique, chronologique et vocalique, qui n'est qu'apparent. En effet, tout cela est savamment

¹ PEREC Georges, *W...*, *op. cit.*, p. 46.

orchestré et maîtrisé même si, parfois, la lecture de ces œuvres (surtout celle de Federman) peut donner l'impression d'un continuel *work in progress*. Toutefois, jamais nos auteurs ne perdent le fil de leur progression narrative et ils reviennent, incessamment, à l'épisode qui constitue le cœur de leurs œuvres : le cabinet de débarras pour Raymond Federman, la figure maternelle pour Georges Perec et la chevalière (qui matérialise la continuité de l'un dans l'autre ainsi que le passage de relais entre les deux protagonistes) pour Alain Fleischer.

Cette confusion poétique en dit également beaucoup sur le désordre de leurs souvenirs ainsi que sur le chaos de leurs enfances, de leurs vies. A travers cette orchestration poétique, nos auteurs imposent un traitement littéraire à leurs souvenirs, affirmant ainsi le primat ou, tout au moins, l'importance égale accordée à leur statut d'écrivains sur celui de témoins. De plus, ils démontrent qu'un travail sur la forme et qu'une esthétisation de l'Histoire restent possibles sans que soit dénaturé ou bafoué le souvenir de cette tragédie.

CHAPITRE 7

DE LA NÉCESSITE DE CRÉER DE NOUVELLES POÉTIQUES

1- La technique du patchwork (narratif, générique et discursif).

1-1 Federman et le patchwork discursif.

Nos auteurs ont *fait le choix* d'une poétique intransitive. Ils bousculent les codes traditionnels dans une perspective résolument (post)moderne. Cette écriture, intransitive donc, en suggère plus qu'elle n'en dit explicitement, en fin de compte. C'est d'ailleurs en ce sens que l'on aura pu parler, précédemment, de forme-sens. Outre les ruptures chronologiques, les enchevêtrements vocaliques et les confusions entre seuils fictionnels et non fictionnels, cette intransitivité évidente se traduit par un mélange des types de discours, des variations focales ainsi que par une poétique itérative qui met en scène, inlassablement, le retour du même. On peut donc parler de véritables patchworks narratifs et génériques. En effet, ces œuvres sont faites de souvenirs épars que nos auteurs tentent de rassembler et dont ils essaient, à travers les ressources que leur offre la langue, de combler les failles, les manques. A l'image d'un patchwork, les coutures unissant tous les fragments textuels sont donc bien visibles, révélant ainsi le côté fragmentaire mais, toutefois uni, des souvenirs évoqués.

Parmi les procédés utilisés participant de ces poétiques intransitives, on soulignera un mélange, dans l'œuvre de Federman, entre les types de discours. Ce brassage discursif concerne plus particulièrement les œuvres de Fleischer et de Federman. Ainsi, chez Federman, quand ce dernier souhaite rapporter des paroles, on assiste à l'enchevêtrement de deux types de discours : le discours indirect et le « discours immédiat » ou direct libre.

[...] Cette forme [le discours indirect] ne donne jamais au lecteur aucune garantie, et surtout aucun sentiment de fidélité littérale aux paroles « réellement » prononcées : la présence du narrateur y est encore trop sensible dans la syntaxe même de la phrase pour que le discours s'impose avec l'autonomie documentaire d'une citation. Il est pour ainsi dire admis d'avance que le narrateur ne se contente pas de transposer les paroles en propositions subordonnées, mais qu'il les

condense, les intègre à son propre discours, et donc les interprète en son propre style [...]¹

[...] Curieusement, l'une des grandes voies d'émancipation du roman moderne aura consisté à pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite, cette *mimésis* du discours [le discours rapporté], en effaçant les dernières marques de l'instance narrative et en donnant d'emblée la parole au personnage. [...] La différence capitale entre monologue immédiat [discours direct libre] et style indirect libre [...] [est que] dans le discours indirect libre, 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 ; dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se substitue à lui.²

Comme Gérard Genette l'explique, le discours indirect permet de rapporter les paroles d'une tierce personne, ces dernières se trouvant insérées - sans rupture grâce à l'usage d'une proposition subordonnée - au sein du discours narratorial. En revanche, le discours direct libre, que Genette qualifie de « discours immédiat », feint de donner la parole aux protagonistes eux-mêmes qui, donc, semblent se substituer au narrateur. Ces procédés brouillent l'origine de la voix et tendent à faire revivre certaines personnes disparues trop tôt en leur prêtant une voix. Federman, bien entendu, donne ainsi la parole à sa mère dont il rapporte, avec affection, certains propos : « Têtu comme une mule, disait tout le temps ma mère quand elle parlait de moi, et toujours dans la lune, mon pauvre fils. Mais ma mère savait que j'arriverais à survivre³ ». Les paroles de sa mère sont rapportées dans un « discours immédiat » grâce à un présent d'énonciation qui les actualise et, ainsi, les maintient dans une certaine indétermination temporelle qui entretient le souvenir et la mémoire de sa mère disparue, en feignant de lui donner, directement, la parole.

Ce mélange des discours est caractéristique de l'œuvre federmanienne et renforce la dimension intransitive de son œuvre :

- a) A un moment, le chemin qu'on suivait a débouché sur une grande route. Une borne kilométrique indiquait : Argentan 12 kilomètres, et tous les gens se sont mis à marcher plus vite. 12 kilomètres, on entendait dire, c'est pas très loin. Lui, mon père, il disait je sais pas si je vais pouvoir y arriver. Alors ma sœur m'a dit de prendre la valise de mon père, et à ma sœur Sarah de prendre sa musette. Et on a continué.⁴
- b) Quand je demandais à papa de quoi il parlait avec eux, il me disait qu'il leur demandait ce qu'ils faisaient avant la guerre, s'ils avaient des enfants, des choses comme ça. Mais surtout, il me disait, nous parlons de politique.⁵

¹ GENETTE Gérard, *Figures III*, op. cit., p. 192.

² *Ibid*, p. 194.

³ FEDERMAN Raymond, *Chut*, op. cit., p. 10.

⁴ *Ibid*, p. 132.

⁵ *Ibid*, p. 136.

Ces deux extraits illustrent ces jeux autour des types de discours évoqués précédemment. Bien évidemment, ils contribuent à la polyphonie et à l'enchâssement des voix. De plus, cela permet d'actualiser les paroles ainsi rapportées et de maintenir vivant le souvenir de sa famille. Ainsi, dans l'extrait a), se font entendre des paroles qui ne sont pas directement assumées par le narrateur mais dont on a l'impression qu'elles sont directement prononcées par son père : « Je sais pas si je vais pouvoir y arriver » ou une voix anonyme « c'est pas très loin ». Ces paroles sont insérées, sans rupture, dans le fil de la narration. Toutefois, Federman joue avec les codes évoqués ci-dessus. Ainsi, il est difficile de qualifier le type de procédé utilisé pour rapporter les propos du père. En effet, ces derniers se trouvent directement insérés dans le fil du texte, sans l'effet de rupture caractéristique du style direct. De plus, la présence d'une incise « il disait » nous éloigne du discours immédiat de Genette mais également du style indirect puisqu'elle n'est pas précédée d'une subordination. Enfin, on soulignera le non respect de la concordance des temps (« il disait je sais pas ») qui nous éloigne également du style indirect libre. On assiste donc, de manière générale, à un profond mélange des discours puisqu'à ces paroles en succèdent d'autres rapportées au discours narrativisé, sans transition. Ainsi, ce que dont cet extrait est révélateur, c'est bien du souci de Federman d'enchâsser les discours et, dans le même temps, les époques.

L'extrait b) débute par un discours indirect classique respectant, logiquement, la concordance des temps. Cependant, progressivement, on bascule dans une forme de discours direct libre avec suppression de toute subordination, rupture de la concordance des temps et des pronoms personnels : « Mais surtout, il me disait, nous parlons de politique ». Toutefois, là encore, on conserve une incise (« il me disait ») qui vient nuancer ce rapprochement au style direct libre. On soulignera la volonté federmanienne de matérialiser de franches ruptures discursives, c'est pourquoi on passe du système temporel passé au présent d'énonciation et du pronom de troisième personne « il » au déictique « nous », sans transition à nouveau.

L'œuvre de Federman regorge de ce mélange des types de discours. Tour à tour, il joue des ressources qu'offre chacun des types de discours rapporté (style direct, indirect, indirect libre, direct libre et discours narrativisé) qu'il enchevêtre, passant, brusquement, de l'un à l'autre, ce qui participe à cette impression de patchwork discursif.

1-2 Patchwork narratif : un style itératif.

De la même façon qu'un patchwork appelle l'assemblage de morceaux décousus et, *a priori*, sans lien les uns avec les autres, cette technique souligne également le retour du même qui garantit l'unité de la pièce achevée : mêmes morceaux de tissu, mêmes techniques d'assemblage, mêmes gabarits... C'est ainsi que le style décousu et désarticulé, observé précédemment, garde néanmoins une profonde unité et une grande cohésion matérialisées à travers le recours à une poétique itérative.

Ce ressassement, observable au sein des trois textes, se traduit différemment, certes, mais on peut repérer certains échos d'une œuvre à l'autre. Dans un premier temps, on soulignera la répétition de mêmes anecdotes, de mêmes bribes de souvenirs. Ainsi, au sein de l'œuvre de Federman, on remarque, dans un laps de temps très court, la répétition de détails anodins :

[...] la raison pour laquelle elle voulait m'enlever mon short, c'était pour reprendre le trou que j'avais fait dans le fond en jouant assis par terre avec mes soldats de plomb.

J'avais déchiré ma culotte en glissant sur les fesses d'un côté à l'autre du champ de bataille pour que mes soldats puissent se tirer dessus.

[...] Yvette, oui, c'est comme ça qu'elle s'appelait, avait dû remarquer que j'avais déchiré ma culotte, et elle m'avait demandé de monter chez elle pour la reprendre [...].

C'est ce que je me disais aussi pendant qu'elle me déboutonnait. Qu'elle était bien gentille de vouloir réparer le trou que j'avais fait dans ma culotte.¹

Soulignons ainsi la répétition, à quatre reprises et dans l'espace d'une seule page, de l'épisode de cette culotte trouée. Ces répétitions ne sont pas nécessaires et, qui plus est, le détail ainsi martelé est d'une faible importance. Ce style itératif s'attarde davantage, chez Federman, sur les détails les plus insignifiants, même si l'épisode qui revient le plus, au fil de la progression narrative, est celui du cabinet de débarras. Toutefois, à la différence des détails les plus anodins qui saturent quelques paragraphes voire quelques pages seulement - soit un espace textuel très court - l'épisode du cabinet de débarras, lui, n'a de cesse de revenir tout au long de l'œuvre.

On soulignera donc l'obstination de l'auteur à développer cet épisode *a priori* anodin. En effet, à deux reprises, le narrateur prend le soin de préciser, à l'aide d'une proposition subordonnée relative quasiment identique (« le trou *que j'avais fait dans le fond* » et « le trou

¹ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 109.

que j'avais fait dans ma culotte¹») de quelle culotte courte il s'agit alors que cette précision apparaît superflue et redondante. On remarque ainsi une disproportion entre le large espace textuel accordé à cette anecdote et son importance, toute relative. Ces répétitions anodines façonnent l'ensemble de l'œuvre de Raymond Federman². Ces détails apparaissent donc comme des supports permettant de réveiller et de convoquer certains souvenirs profondément enfouis. Federman s'y accroche et, en les répétant ainsi, refuse finalement de les laisser tomber dans l'oubli. Qui plus est, ces répétitions participent à l'unité de son texte sur laquelle nous avons déjà insisté.

On retrouve également chez nos auteurs de nombreuses formules qui soulignent cet acte de ressassement perpétuel, observable dans chacune des œuvres du *corpus*. En guise d'exemple, nous convoquerons ici deux extraits tirés des œuvres de Perec et de Fleischer :

- a) Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré : sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire, de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi qui, on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente ?³

- b) [...] Le voyage a commencé au petit matin, et nous progressons vers le soir. Nous n'avons rien mangé et rien bu depuis quelque vingt-quatre heures, et le voyage promet d'être encore long, dans la même privation de tout, dans le même entassement, dans le même étouffement, dans la même insalubrité, dans la même puanteur, dans la même condition de bêtes effrayées, épuisées et souffrantes, dans la même ignorance de ce qui nous attend, dans la même douleur de vivre, dans le même appel de la mort, dans le même désespoir d'êtres humains soumis à la haine d'autres êtres, apparemment semblables. Apparemment.⁴

L'extrait a) voit la répétition, quasiment à l'identique, du syntagme nominal « mon histoire », ce dernier étant parfois qualifié à l'aide d'expansions du nom. On soulignera donc la répétition inlassable du déterminant possessif « mon », moyen pour Perec d'insister sur le fait qu'il retrace bien sa propre histoire, dont les souvenirs lui échappent parfois. Perec insiste dans le tissu même des mots, sur la quête qui est la sienne et qui l'obsède, d'où ce ressassement : partir à la recherche de son histoire et en (re)trouver la trace. De plus, on remarque d'autres figures de répétition dans ce fragment : l'extrait s'ouvre sur les substantifs « sécheresse », « évidence » et « innocence » qui, transformés en adjectifs, clôturent ce même

¹ Je souligne.

² FEDERMAN Raymond, *Chut*, op. cit., pp 52-56. Tout au long de ces cinq pages, le narrateur ressasse ponctuellement les paroles de la chanson préférée de son père : *Ramona*.

³ PEREC Georges, *W...*, op. cit., p. 17.

⁴ FLEISCHER Alain, op. cit., p. 219.

passage. Ainsi on observe, sur un mode itératif, un renversement des valeurs. En effet, au contraire de ce qui est énoncé dans un premier temps sur l'histoire personnelle du narrateur, cette dernière n'a rien d'« évident[e] » ou d'« innocent[e] », bien au contraire. Cet extrait illustre l'usage récurrent, jusqu'à la saturation verbale, d'une poétique itérative caractéristique de l'œuvre de Perec. Ce dernier fragment semble presque évoluer en vase clos et pourrait être dissocié du reste des récits de souvenirs, témoignant ainsi de la volonté forte, omniprésente - voire obsédante - de l'auteur de retrouver, grâce à la littérature, les souvenirs enfouis le plus profondément dans son inconscient.

Ce style itératif est, chez Fleischer, tout entier exprimé dans la répétition à dix reprises en huit lignes de l'adjectif « même », lui-même évoquant, lorsqu'il est, comme ici, placé en antéposition, l'identité parfaite. Cette répétition s'attarde sur les conditions inhumaines, et bestiales même, de la déportation dans ces wagons de la mort. En effet, cette longue énumération permet au narrateur d'insister sur la triste équivalence entre wagons à bestiaux et wagons de déportation. Cette énumération permet, de plus, de retarder le lien entre comparants (« même condition », « même étouffement »...) et comparé (« même condition de bêtes effrayées ») créant ainsi un effet d'attente permettant le déploiement de toute la grille des similitudes tissées entre humains et animaux. Ce ressassement et ce retour du même ne sont qu'« apparemment » redondant et n'ont rien de superflu, comme le souligne le narrateur lui-même, jouant de la répétition de cet adverbe en fin d'extrait, allant même jusqu'à l'employer dans une phrase non verbale isolée. Cet adverbe rappelle que les hommes déportés, s'ils sont physiquement semblables à leurs bourreaux, ne le sont qu'en apparence. Si les déportés sont traités comme des animaux, ce sont les bourreaux qui en ont, finalement, le plus le comportement.

On retrouve de plus, chez Fleischer, un travail autour du leitmotiv. En effet, nombreuses sont les formules qui reviennent au fil de l'œuvre. On peut en citer certaines, en guise d'exemples, comme « ma chère petite Anett¹ » qui, en plus de tisser un fil conducteur au cœur du texte, lui confère une certaine musicalité. On peut également relever une formule, omniprésente : « Moi, Sàndor F, je suis né à Budapest, Hongrie, en 1917, et je vais mourir quelque part entre cette ville de ma naissance et la Pologne, en ce jour d'avril 1944, à l'âge de vingt-sept ans² ». Cette dernière formule n'est parfois employée que pour partie. Ainsi, son ouverture « moi Sàndor F. », est quasiment employée à chaque page, voire plusieurs fois par

¹ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, pp. 183, 229, 267... Cette expression parcourt toute l'œuvre, ces pages ne sont citées qu'en guise d'exemple.

² *Ibid.*, pp. 9, 66, 109, 110...

page, quand parfois c'est le fragment « quelque part entre cette ville de ma naissance et la Pologne, en ce jour d'avril 1944 » qui est repris, ce leitmotiv tissant, quoi qu'il en soit, un fil conducteur qui témoigne de l'unité profonde de l'œuvre.

Une autre des ressources offertes par la langue et participant à ce style itératif est l'utilisation, dans les œuvres de Fleischer et de Perec, de chiasmes. Ces derniers permettent de marteler l'information et, dans un renversement syntaxique, de faire valoir une information pour l'autre, non sans un effet de redondance. Ainsi, on peut citer, en illustration, un exemple tiré de chacune des deux œuvres : « Je sais que se trouve inscrit [...] le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement¹ », « Je me souviens que j'imagine, j'imagine, je me souviens, j'imagine que je me souviens² » et « « J'imagine que je crois, je crois que j'imagine³ ».

On conclura sur le fait qu'il existe différents types de répétitions : d'un côté des répétitions d'anecdotes, de l'autre celles de formules. Entre les unes et les autres, il subsiste quelques différences remarquables. Les répétitions d'anecdotes illustrent la profonde cohésion des trois œuvres du *corpus* et participent à une profonde harmonie d'ensemble, alors que nos auteurs s'ingénient parfois à nous donner l'impression inverse. Ainsi, on pourrait les rapprocher de ces « sutures⁴ » relevées par Bernard Magné dans l'œuvre de Perec qui, de manière plus ou moins discrète, contribuent à l'unité profonde de ces trois œuvres d'apparences hétéroclites. Les répétitions formulaires, elles, confèrent dans un premier temps rythme et musicalité à l'ensemble des œuvres. De plus, dans les fragments cités, on soulignera que ces répétitions formulaires insistent sur le retour du même et sur un certain aspect cyclique qui traduit la difficulté de dire, de trouver le(s) mot(s) juste(s) et, à travers cela, la difficulté d'aborder, frontalement, sa propre histoire et de progresser dans la narration des souvenirs. Les moyens utilisés sont différents mais l'effet recherché, et atteint, est le même dans nos trois œuvres, à des degrés d'intensité différents : l'instauration d'un style itératif confère un rythme - et une musique - bien particulier à chacun de ces textes. Ces répétitions ont d'autant plus de résonances qu'elles évoluent au sein d'écritures fragmentées qui cultivent la disjonction et le délitement.

¹ PEREC Georges, *W...*, *op. cit.*, p. 18.

² FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 191.

⁴ MAGNÉ Bernard, « Les sutures dans *W ou le souvenir d'enfance* », Cahiers Georges Perec n°2, *W ou le souvenir d'enfance : une fiction*, Textuel 34/44, n°21, 1988, pp. 39-55.

1-3 Patchwork générique : du récit référentiel au métatextuel.

S'il est également un autre élément qui renforce cette idée de patchwork littéraire, c'est celle de la disjonction observée entre récit référentiel et dimension métatextuelle. C'est ainsi que, plus que d'autobiographies, on parlera pour les œuvres de Perec et de Fleischer d'autobiographies critiques ou encore discursives et de critifiction concernant l'œuvre de Federman, puisque c'est le néologisme que lui-même a inventé pour qualifier son œuvre, *a contrario* d'une autobiographie historique.

L'autobiographie critique s'éloigne de la stricte autobiographie historique et référentielle en ce qu'elle accorde la même importance aux souvenirs rapportés et au travail, mis au jour et non plus caché, autour de la réminiscence et de l'écriture :

[...] L'autobiographie, au lieu de se défendre du soupçon, le reprend sérieusement à son compte et exerce systématiquement, sous les yeux du lecteur, un travail critique sur sa propre mémoire ... C'est un travail presque contre nature, en tout cas à contre-courant des pratiques habituelles du récit d'enfance [...] Il ne s'agit plus seulement de constater quelques lacunes et erreurs, après quoi on continue tranquillement son récit. On s'arrête, on s'obstine, pour faire jaillir, de la lacune ou de l'erreur, le sens.¹

Philippe Lejeune souligne ce travail critique qui s'opère « sous les yeux du lecteur », ce qui justifie cette alliance complémentaire du récit autobiographique référentiel et des commentaires métatextuels. Lejeune insiste sur le caractère encore inhabituel (rappelons que son texte date de 1991) de cette pratique dénudante : il s'agit d'une pratique moderne qui, à présent, s'est généralisée aux pratiques littéraires contemporaines. L'auteur, dorénavant, accorde une large place à la dimension autoréflexive comme on peut l'entendre dans la formule « on s'arrête, on s'obstine ».

Par « critifiction » - genre au service de la surfiction - Federman entend, en partie, rendre compte de sa poétique conçue comme relation homogène entre narration et recul critique. La critifiction est définie comme « une forme de récit qui renferme sa propre théorie et même sa propre critique² » ou encore comme « un discours qui relève à la fois de la critique et de la fiction³ ». Federman utilise les termes « forme de récit » et « discours » qui sont assez vastes pour ne pas être exclusifs. Ainsi, ce néologisme peut servir à définir des projets aussi bien fictifs qu'autobiographiques. Toutefois, gardons en tête que, malgré tous les indices

¹ LEJEUNE Philippe, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 41.

² FEDERMAN Raymond, *Surfiction*, op. cit., p.66.

³ *Ibid*, p.86.

relevés et analysés précédemment et qui tendent à rapprocher l'œuvre de Federman du projet autobiographique, ce dernier se réclame explicitement de la fiction, voire de la surfiction, soulignant par là même l'unicité de son écriture. Sa poétique est donc conçue comme liant intrinsèquement autoréflexivité et narration, sans que l'une de ces deux dimensions ne vienne prendre le pas sur l'autre. De manière encore plus vaste, il entend par critifiction la création légitime d'un hybride littéraire qui, certes, mêlerait dimension autoréflexive et narration mais encore, par exemple, fragments poétiques, dans un patchwork littéraire :

[...] on peut aussi faire une critique de son propre travail en avançant dans la fiction. La critifiction, c'est se permettre de mettre n'importe quoi, de la critique, de la poésie, etc. C'est démolir l'idée que c'est un roman qu'on lit, c'est du non-genre.¹

L'œuvre de Federman se rapproche donc du patchwork générique et répond à la définition de la critifiction, en ce que se rencontrent, en une harmonie littéraire, dimension métatextuelle, pratiques autofiguratives et fragments poétiques. Si Federman en fait un « non-genre », on peut également y voir, davantage, l'avènement d'un nouveau genre, transgénérique. Qu'il s'agisse de critifiction, d'autobiographie critique ou discursive, se cache derrière ces dénominations une volonté commune : celle de mettre au jour le travail d'écriture ainsi que la réflexion critique qui accompagne nécessairement ce travail. C'est ainsi que l'on pourrait également parler de critifiction pour *Moi Sándor F.* puisque cette œuvre, tout autant que celle de Federman, alterne progression narrative et recul critique constant - pratique dénudante par excellence - à la recherche d'un (nouveau) genre au-delà de tous les codes existants. De la même manière, on retrouve dans l'œuvre de Perec de nombreuses similitudes avec le concept federmanien de critifiction (mélange des genres qui tendent à la création d'une œuvre protéiforme moderne, dimension métatextuelle fondue au sein de la progression narrative ...) Toutefois, ce rapprochement serait anachronique du fait de l'éloignement temporel entre ces deux auteurs. Soulignons néanmoins une posture littéraire similaire chez nos auteurs : tous rejettent l'idée d'un passé préexistant en soi et que l'écriture ne ferait que retranscrire. Au contraire, ils envisagent davantage l'écriture comme permettant une (re)création du passé à l'aune du présent de l'écriture.

¹ GUICHARD Thierry, « Raymond Federman, l'épopée d'un déplacé », *op. cit.*, p.23.

2- Choquer le lecteur (?)

Toutes ces techniques énonciatives, narratives et discursives s'avèrent déroutantes, tout au moins au premier contact. Elles procèdent d'une volonté de déstructuration motivée afin de (re)construire, par les mots, le passé réactualisé grâce au présent de l'écriture. « Déconstruire le discours, désarticuler historiquement le récit, choquer le lecteur : tel semble le mot d'ordre du survivant devenu auteur de fiction¹ ». Ce nouveau « mot d'ordre » identifié par Alexandre Prstojevic n'est pas réservé à l'unique fiction. En effet, l'heure n'est plus aux dichotomies mais davantage à l'éclatement des genres. Toutefois, on retiendra ici l'idée de chercher à « choquer le lecteur ». Il n'est pas si évident que ces stratégies textuelles et narratives dénudantes relèvent d'une volonté intentionnelle et première de « choquer le lecteur ». Cependant, c'est un des effets qui peut en résulter. Finalement, qu'elle soit intentionnelle ou non, cette façon qu'ont ces textes de bousculer, voire de choquer le lecteur, pour reprendre la formule de Prstojevic, prend corps dans la déconstruction et la désarticulation du récit, mais également dans la présence de ce que l'on pourrait nommer une écriture du paradoxe et un style oxymorique.

2-1 Alain Fleischer : une écriture du paradoxe.

L'œuvre d'Alain Fleischer incarne bien cette écriture du paradoxe dont l'une des conséquences peut être, en effet, de « choquer le lecteur » ou, tout au moins, de le dérouter. Ce que j'identifie chez lui comme une poétique du paradoxe se concentre dans de nombreuses formules qui « interpellent » d'autant plus le lecteur qu'elles sont énoncées avec un naturel déconcertant. En guise d'exemple, relevons cinq extraits représentatifs :

- a- « Je ne connais pas celui qui pourrait écrire ma vie, puisque je ne l'ai racontée à personne² »,
- b- « Je n'ai pas connu celui dont je vais écrire la vie³ »,
- c- « Cette autobiographie est finie, il ne me reste plus qu'à l'écrire⁴ »,

¹ PRSTOJEVIC Alexandre, *op. cit.*, p. 47.

² FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 9.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 15.

- d- « Je l'ai appris, longtemps après ma mort¹ »,
- e- « Mourir va être ma première expérience de la mort² ».

Ces cinq formules ont été sélectionnées parce que toutes reposent sur un profond paradoxe. D'ores et déjà, on soulignera le ton détaché avec lequel elles sont formulées comme si, finalement, il n'y avait rien de choquant dans leur contenu. C'est d'ailleurs le recours à des phrases uniquement déclaratives et ce ton affirmatif qui font, d'autant plus, ressortir toute la dimension paradoxale qu'elles contiennent en substance.

Attardons-nous sur les extraits a) et b) : ces deux formules sont énoncées dès l'*incipit* de *Moi Sàndor F.* Ainsi, alors que nous n'en sommes qu'aux prémisses de l'œuvre et que nous savons, au regard des 395 pages qui nous attendent, que l'histoire de Sàndor F. nous sera bien racontée, cette amorce nous laisse entendre le contraire, ménageant un faux suspense. L'utilisation du conditionnel (« qui pourrait ») peut donc laisser perplexe : ce conditionnel pose comme hypothétiques les conditions de réalisation d'une telle entreprise littéraire. Or, nous savons, grâce à la quatrième de couverture notamment, que cette vie sera bien le sujet de ce livre. Dans la même veine, l'extrait b) souligne toute la force paradoxale de l'écriture de Fleischer. Le narrateur, qui s'apprête donc à se lancer dans une entreprise (auto)biographique, explique sans aucune précaution oratoire, qu'il ne connaît rien de la vie de celui dont, pourtant, il s'apprête à raconter l'histoire... De quoi, en effet, dérouter et choquer le lecteur qui vient à peine de parcourir les premières lignes de ce livre. Ainsi résonne tout un ensemble de questions : comment raconter la vie de quelqu'un qu'on ne connaît pas ? Quel crédit accorder aux faits présentés ? Comment continuer à parler, à la suite de ces déclarations, d'autobiographie ?...

Les extraits c), d) et e) ne sont pas en reste. Tous reposent sur un paradoxe évident et indéniable. A la page quinze du livre, soit à son tout début, le narrateur affirme la fin de ce projet autobiographique. Or, comment pourrait-on déjà en être arrivé au terme de ce projet ? L'extrait c), lui, est composé de la juxtaposition de deux propositions indépendantes. Ainsi, la deuxième proposition (« il ne me reste plus qu'à l'écrire ») vient immédiatement contredire ce qui est énoncé dans la première (« Cette autobiographie est finie »). La première proposition, au présent de la voix passive, emploie une forme verbale composée qui marque l'accomplissement de l'action énoncée. Or, dans la seconde proposition immédiatement juxtaposée, on assiste à un retour du présent d'énonciation, à la voix active, qui montre que,

¹ *Ibid*, p. 117.

² *Ibid*, p. 379.

finalement, cette action n'a rien d'accompli, au contraire. L'extrait d), lui, participe de la polyphonie observée précédemment. En effet, le pronom personnel de première personne « je » renvoie à Sándor F., le neveu, tandis que le déterminant possessif qui suit (« ma ») renvoie, lui, davantage à Sándor F., l'oncle, mort bien avant la naissance de ce projet littéraire. Cependant, c'est le contraire qui est soutenu : si l'on se réfère à la page entière, on comprend que c'est une seule et même personne qui s'exprime : l'oncle. Or, comment continuer à apprendre quoi que ce soit après la mort (l'emploi du groupe nominal « première expérience de la mort » laisse en effet entendre qu'une deuxième expérience est possible) ? Ce dernier extrait souligne donc toute l'ambivalence et tous les jeux autour de la mort, de la prolongation de vie de l'un dans l'autre qui gouvernent son œuvre.

L'écriture d'Alain Fleischer peut donc « choquer le lecteur » puisque nombreuses sont les formulations volontairement paradoxales. Toutefois, Federman et Perec ne sont pas, eux non plus, en reste. A travers un style violemment ironique¹ chez Federman et/ou oxymorique (dont l'analyse suit immédiatement), ils usent de formules dissonantes qui frappent et retiennent l'attention, dans une volonté de conserver perpétuellement réactive la conscience du lecteur. On peut donc voir, chez nos auteurs, une ambition, non pas gratuite mais, au contraire, particulièrement motivée de, sinon choquer le lecteur, tout au moins le bousculer dans ses habitudes et ses attentes et, ainsi, maintenir éveillée sa conscience qui pourrait, sous le flot des témoignages dont nous bénéficions aujourd'hui, être passablement endormie.

2-2 Un style oxymorique.

On soulignera également, dans les trois œuvres du *corpus*, un usage récurrent de la figure de l'oxymore dont l'effet recherché procède, entre autres, de cette même volonté de « choquer le lecteur ». Ce procédé stylistique, utilisé au sein de ce que l'on a pris l'habitude de nommer la littérature concentrationnaire, n'est pas sans conséquence dans ce contexte. En effet, cette littérature aborde un thème d'une telle sensibilité que celle-ci, par sa nature même, peut déranger (et, d'ailleurs, on l'a vu, a dérangé). Ainsi, le lecteur sera nécessairement bouleversé par ce qui lui sera rapporté. Toutefois, on soulignera le désir, chez nos auteurs, de

¹ Voir note n°2, p. 93. FEDERMAN *Chut, op. cit.* : « Ah ! Mon père, il a pas eu la vie facile. Il a passé une bonne partie de son existence à l'hosto avant de se faire mettre en savonnette à l'âge de 37 ans ».

pousser le lecteur dans ses retranchements, cherchant parfois, par les ressources qu'offre la langue, à les mettre mal à l'aise pour ainsi maintenir éveillé leur esprit critique.

Nous nous attarderons sur la description qui est faite, dans *W ou le souvenir d'enfance*, de cette île ainsi que des conditions de vie des athlètes, qui ne sont pas sans faire écho aux conditions de vie dans les camps de la mort :

Ils lui apprendront, dans l'émerveillement et l'enthousiasme (qui ne serait enthousiasmé par cette discipline audacieuse, par ces prouesses quotidiennes, cette lutte au coude à coude, cette ivresse que donne la victoire ?), que la vie, ici, est faite pour la plus grande gloire du Corps. Et l'on verra plus tard comment cette vocation athlétique détermine la vie de la Cité, comment le Sport gouverne W, comment il a façonné au plus profond les relations sociales et les aspirations individuelles.¹

On soulignera l'utilisation, dans ce passage, de tout un réseau sémantique mélioratif de l'admiration (« émerveillement », « enthousiasme », « enthousiasmé », « discipline audacieuse », « prouesses », « grande gloire du Corps ») qui caractérise les premiers sentiments des athlètes découvrant l'île de W qui est pourtant, on l'apprendra rapidement, un lieu cauchemardesque. Nous avons déjà souligné que la seconde partie, fictionnelle, de *W ou le souvenir d'enfance*, n'est pas sans faire écho aux fonctionnements des camps de déportation et d'extermination. Ainsi, l'on peut s'étonner du fait que « l'horreur qui saisit les déportés, à l'entrée d'Auschwitz devient, sous la plume de Perec, “l'émerveillement et l'enthousiasme” ; les camps de la mort [...] se transforment en un endroit où la vie “ est faite pour la plus grande gloire du Corps”² ». Perec joue ainsi avec tout un système de valeurs, présentant, dans un premier temps, comme un eldorado, cette île où règnent tyrannie et inhumanité. Le narrateur, toutefois, nous laisse entendre à travers la formule « on verra plus tard » le renversement des valeurs qui s'opèrera et le fait que ce que le lecteur « vient de lire n'est pas la description anthropologique d'une société inconnue, mais celle d'un camp de concentration³ ». Cette première description, qui ouvre la seconde partie fictionnelle, vient évidemment faire écho à la clôture du livre et l'extrait tiré de *L'Univers concentrationnaire* de Rousset qui achève de lier les deux univers décrits. Ainsi, cette description exaltée résonne avec d'autant plus de force et de violence que finalement, c'est un système aux antipodes de « l'émerveillement » et des « prouesses » qui règne sur l'île de W.

¹ PEREC Georges, *W...*, *op. cit.*, p. 96.

² PRSTOJEVIC Alexandre, *op. cit.*, pp. 104-105.

³ *Idem.*

On relèvera, de manière plus vaste, toute une série de formules oxymoriques dans chacune des œuvres. Ainsi, les premiers souvenirs de Gaspard Winckler quant à l'origine du voyage qu'il entreprit, à la recherche de son homonyme, sont regroupés sous la formule oxymorique « l'horreur et la fascination¹ ». De même, dans la partie autobiographique, on relève certaines formules antithétiques comme « Ce qui était sûr, c'est qu'avait déjà commencé une histoire qui, pour moi et tous les miens, allait bientôt devenir vitale, c'est-à-dire, le plus souvent, mortelle² ». Dans un double mouvement aussi bien antithétique que complémentaire, le narrateur souligne ainsi le besoin, en l'occurrence vital, qui est le sien, de (re)trouver la trace de ses souvenirs, donc de sa famille, quête qui, nécessairement, l'entraînera vers un monde où la mort est omniprésente.

Les oxymores sont également nombreux chez Fleischer, allant dans le sens de cette écriture du paradoxe, précédemment analysée. En guise d'exemple, on relèvera les expressions « trou noir qui éclaire ce qui précède³ » ou encore l'expression « rêve monstrueux⁴ » caractérisant le processus génocidaire nazi et qui, dans ce contexte, paraissent d'autant plus choquantes. De manière plus générale, ces oxymores relèvent d'un ensemble plus vaste de jeux entre lumière et obscurité, entre vie et mort ; tension qui alimente l'ensemble de l'œuvre.

Alors, par un mouvement dont je ne me croyais plus capable, dernier signe d'un mourant, je tends le bras, je lève cette main gauche, cela pourrait sembler une parodie dérisoire et pathétique du salut fasciste, effectué en rampant, avec la mauvaise main, mais je tiens mes doigts écartés, ils couvrent largement une octave et demie, et j'essaie de placer la bague dans un rai de lumière.⁵

Cet extrait illustre ces tensions qui parcourent l'œuvre : tensions entre lumière et obscurité (« rai de lumière »), tensions entre vie et mort (« dernier signe d'un mourant ») et, ici même, entre tragédie de l'instant et recul ironique (« cela pourrait sembler une parodie dérisoire et pathétique du salut fasciste »). On observe dans l'ensemble de *Moi Sándor F.*, une volonté profonde de prendre le lecteur à contre-pied, de heurter sa sensibilité voire de le choquer. C'est ainsi que le narrateur, au seuil de la mort, s'interroge sur la musique qui pourrait accompagner ce trajet si jamais il devait en être fait un film. Pour accompagner ce moment on ne peut plus tragique, il ne choisirait pas « une musique aux sonorités sombres,

¹ PEREC Georges, *W...*, *op. cit.*, p. 13.

² *Ibid*, p. 36.

³ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 23.

⁴ *Ibid*, p. 173.

⁵ *Ibid*, pp. 379-380.

pompeusement dramatique¹ » mais, au contraire, une musique gaie comme « celle de la fête villageoise² », « quelque chose de grinçant, de dissonant, ou même peut-être d'étrangement guilleret³ ». C'est donc bien un effet dissonant que le narrateur privilégierait pour éviter de sombrer dans le *pathos*, ce qui est toujours le risque avec un tel sujet.

Le narrateur, dans ce même passage, poursuit en s'interrogeant sur les choix qui pourraient être ceux de réalisateurs et de metteurs en scène quant à l'adaptation filmique de scènes de déportation. Cette posture artistique n'est pas sans rappeler celle choisie par Alain Resnais concernant son film *Nuit et brouillard*⁴, documentaire sur fond de musique, à la fois sombre et énergique, où l'on perçoit des influences de jazz. Quoi qu'il en soit, on comprend que le narrateur privilégierait une musique dissonante et bousculerait les codes, à l'image de « Piscator, Reinhardt ou de Brecht, qui révolutionnaient l'art de la scène à la même époque⁵ », soutenant ainsi cet effet de contraste recherché.

Nos auteurs semblent souscrire à la formule de Prstojevic qui fait le constat d'œuvres cherchant, de plus en plus, à établir comme mot d'ordre une déconstruction et une profonde désarticulation du discours afin de « choquer le lecteur ». Précisons que cet objectif n'en est pas un en soi. En effet, derrière cette apparente gratuité se cachent deux volontés : celle d'éviter l'écueil du *pathos* et celle de solliciter l'esprit critique des lecteurs et leur intelligence, les choquer étant un moyen parmi d'autres d'y parvenir.

Par leurs innovations formelles qui ont pu choquer certains lecteurs, Georges Perec, Raymond Federman et Alain Fleischer ont pu aborder le traumatisme de leur enfance sans jamais sombrer dans une dimension pathétique avec laquelle, à travers un sujet comme celui-ci, on flirte toujours. Créer de nouvelles poétiques se présente donc, face à un tel sujet, comme une évidence et, même, une nécessité. Si leurs stratégies littéraires donnent l'illusion d'une déconstruction ainsi que d'une profonde désarticulation, tout n'est bien qu'illusoire car, en définitive, à l'image d'un patchwork, chaque fragment se retrouve, avec minutie, relié à un autre, aboutissant ainsi à la création d'un ensemble parfaitement uni.

¹ *Ibid*, p. 245.

² *Idem*.

³ *Idem*.

⁴ RESNAIS Alain, *Nuit et brouillard*, Argos Film, Paris, 1955, 32 mn.

⁵ FLEISCHER Alain, *op. cit.*, p. 269.

CONCLUSION

Un questionnement principal a animé ce travail de recherche : comment dire ? Comment dire l' « impardonnable énormité¹ » sans tomber dans un *pathos* qu'autoriserait pourtant un tel sujet ? Comment nos auteurs ont-ils inscrit, au cœur de la langue et des mots, le traumatisme qu'ils ont vécu ? Cette question du « comment » répond à un autre impératif, celui de dire. Ce dernier est exprimé, régulièrement, au fil des œuvres de notre *corpus*. De manière plus générale, on retrouve traduite cette nécessité de témoigner dans de nombreuses autres œuvres abordant la Shoah :

Je me souviens, je dois me souvenir [...] parce que nous ne pouvons pas oublier ce que nous savons, n'ayez pas peur, les enfants, pas par « obligation morale », non, allons, je t'en prie, tout simplement, nous ne pouvons pas, nous n'avons pas les moyens d'oublier, nous sommes ainsi faits [...]²

Impossible donc pour les auteurs ayant vécu la déportation ou en ayant subi les répercussions immédiates (à travers l'extermination de toute une famille) de se taire. Pour pouvoir continuer à vivre, malgré tout, avec ce passé traumatique, l'écriture représente un moyen - leur moyen - de rendre hommage aux disparus, d'entretenir la mémoire historique voire d'expier la culpabilité qui peut être la leur d'avoir survécu (on se réfère ici à Georges Perec et Raymond Federman).

Alors, certes, on pourra parler, dans le cadre des auteurs de notre *corpus*, de projets néo-autobiographiques thaumaturges et d'écriture-thérapie. Toutefois, convenons que cette « fonction » (puisque c'est ainsi que nous avons pu la présenter dans le corps de ce mémoire) que l'on peut parfois attribuer à la littérature est bien loin de n'être réservée qu'à la littérature concentrationnaire. J'ajouterais même que cette orientation n'est pas plus exacerbée au sein de cette littérature-là que dans d'autres. Ainsi, une fois ce constat fait, il a été intéressant d'étudier sous quelle(s) forme(s) cette dimension thaumaturge prenait corps. Il s'est donc agi de toujours maintenir les textes au centre de ce travail de recherche : les œuvres et articles lus en périphérie m'ont donc permis de renforcer et d'élargir mes connaissances sur la littérature concentrationnaire afin d'éclairer d'un regard neuf la lecture et l'analyse des œuvres de mon

¹ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 55.

² KERTESZ Imre, *Kaddis a meg nem született gyermekért*, éd. Magvető KFT, 1990, trad. fr. Natalia Zaremba-Huvai et Charles Zaremba, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Arles, Actes Sud, 1995.

corpus. Toutefois, j'insiste sur la place centrale qu'ont tenue ces trois œuvres au cœur de mes recherches, supports d'analyses stylistiques, génériques et discursives.

Cette aspiration à faire de la littérature un moyen de « tourner la page », un *medium* pour l'expiation d'un traumatisme, se traduit de deux façons différentes : explicitement, dans le contenu même des textes et, implicitement, dans les nombreuses ruptures que l'on observe avec les codes traditionnels d'écriture dont nous avons relevé et analysé les principales concrétisations. Une des questions qui a animé mon travail de recherche et à laquelle j'ai tenté, à travers l'analyse des trois œuvres de mon *corpus*, d'apporter une réponse est la suivante : quel(s) lien(s) existe-t-il entre écriture de la Shoah et judéité ? La Shoah, au cœur des œuvres sélectionnées, par sa proximité temporelle et son atrocité au-delà de toute qualification demeure, à notre époque, un sujet historique toujours aussi sensible. Par son poids d'horreur, l'Holocauste et le post-Holocauste lancent bien un défi à la langue et à nos auteurs, pour paraphraser Elie Wiesel convoqué en introduction. Tout l'enjeu de ce mémoire était d'observer comment ce défi pouvait être relevé par des auteurs directement touchés par l'Holocauste et le post-Holocauste. Perec, Federman et Fleischer, parce qu'ils ressentent le besoin impérieux de témoigner, de (se) dire, n'ont eu d'autres moyens que de se lancer à la (con)quête de nouvelles poétiques, le plus souvent chaotiques, désarticulées et déstructurées qui, dans le tissu même des mots et des phrases employés, ont pu refléter l'atrocité génocidaire nazie et la douleur qui reste liée à leur enfance. Toutefois, ils refusent de maintenir résumée leur enfance à cette seule souffrance (on relèvera, en ce sens, les nombreuses références pleines de tendresse faites à la figure maternelle, notamment dans les œuvres de Fleischer et Federman, ce dernier concluant même *Chut* sur un souvenir heureux en compagnie de sa mère, refusant par là-même de laisser les horreurs de l'Histoire envahir tous ses souvenirs d'enfance).

J'ai donc tenté de mettre au jour les liens qui existeraient entre judéité et écriture de l'Holocauste et, plus généralement, entre écriture et Holocauste. J'ai pu rappeler, à cette fin, la vague des témoignages bruts qui a fleuri, au lendemain de la libération des camps ; productions immédiates de survivants qui ressentirent la nécessité et le besoin impérieux de dire : dire pour révéler au monde toute la barbarie nazie, dire pour être entendu, dire pour que, plus jamais, cela ne se reproduise, dire pour (sur)vivre... Toutefois, ces témoignages n'ont pas toujours été bien accueillis : parce qu'ils dérangent le lecteur et prenaient corps dans une forme littéraire pacifiée, linéaire et classique qui, finalement, engendrait le contraire de l'effet escompté - soit un lissage de l'événement qu'elle rendait dicible et recevable - ces témoignages n'ont pas accédé à la postérité. Seuls ceux présentant une dimension

psychologique, polémique ou, encore, d'indéniables qualités littéraires ont survécu. De là, on peut comprendre et interpréter, chez nos auteurs, cette création observée de projets poétiques innovants et singuliers pour pouvoir dire l'Holocauste (ce qui implique la nécessaire considération de la Shoah comme vrai thème littéraire). Pour cela, nos auteurs ont utilisé des moyens différents, ce que j'ai tenté de mettre au jour, les principaux traits fondateurs de ces innovations étant les suivants : un affranchissement nécessaire et motivé avec les codes d'écriture traditionnels qui, par définition, sont inaptes par leur caractère attendu et classique à rendre compte de l'Histoire dans ce qu'elle peut avoir de plus tragique ; la découverte de moyens pour inscrire textuellement le manque, l'absence (de membres familiaux et de souvenirs) et la béance intrinsèquement liés à la Shoah ; la création de nouveaux moyens de transmission historique, non pas par les archives mais par la langue, le bouleversement des *topoi* littéraires académiques qui lissent l'événement et tendent à donner l'image d'un monde stable et cohérent...

Ce mémoire a donc permis de rendre compte de l'évolution des témoignages de l'Holocauste et d'observer comment, d'une œuvre à l'autre, pouvait se matérialiser les innovations poétiques mentionnées ci-dessus afin de pouvoir (se) dire et d'observer comment nos auteurs sont parvenus à « la gestion d'un patrimoine du mal par les moyens littéraires¹ », grâce à la création de forme-sens singulières dont nous allons à présent dresser l'ensemble des caractéristiques majeures découvertes et analysées au fil de ce mémoire.

S'affranchir des codes de l'autobiographie traditionnelle.

La première rupture, certainement celle que l'on repère à la première lecture, que ces œuvres opèrent avec les codes d'écriture que nous qualifierons de traditionnels ou classiques concerne la dichotomie factuel-fictionnel qui se présente comme une frontière aux limites finalement bien poreuses. En effet, nos auteurs jouent perpétuellement avec les codes de l'autobiographie classique. Rappelons qu'il s'agit d'un genre littéraire bien tardivement codifié, Philippe Lejeune se lançant dans cette entreprise en 1975. Il faut donc attendre la fin du XX^{ème} siècle pour voir naître, de manière disons officielle, les règles d'un genre pourtant ancestral aux limites, jusque-là, mal définies. Soulignons que *W ou le souvenir d'enfance*, que son auteur lui-même qualifie d'autobiographie², paraît la même année. Quant aux œuvres de

¹ PRSTOJEVIC Alexandre, voir note 1, p. 119.

² Voir note 2, p. 21.

Fleischer et de Federman, bien postérieures aux travaux de Lejeune, elles jouent, elles aussi avec subtilité, avec ces règles, les respectant parfois, les transgressant à d'autres moments.

S'il s'agit de trois projets néo-autobiographiques, on aura toutefois souligné que certains traits définitoires du genre demeurent appliqués. Ainsi, on retrouve une identité assumée et revendiquée entre auteur, narrateur et personnage. Enfin, Perec et Fleischer se réclament expressément, à travers certains commentaires métatextuels, du genre. On aura également tôt fait de remarquer les disjonctions avec les règles édictées du genre, la principale étant le recours récurrent à la fiction, *a priori* antithétique avec l'autobiographie. Rappelons également que Federman, non sans un certain goût éprouvé pour la provocation, rejette en bloc l'autobiographie, se réclamant expressément de la fiction quand, parfois, certains traits rapprochent très clairement *Chut* de la pratique autobiographique. A cela s'ajoutent certaines affirmations déroutantes, présentes chez nos trois auteurs, qui soulignent une absence manifeste de souvenirs, comme en témoigne la désormais célèbre formule de Perec qui ouvre la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance* : « Je n'ai pas de souvenir d'enfance¹ » et qui n'est pas sans trouver d'échos dans les deux autres œuvres étudiées, comme nous l'avons analysé. Nos auteurs sont donc à la recherche d'une forme nouvelle, sorte d'hybride littéraire (post)moderne.

Toutefois, l'analyse de ces œuvres a soulevé un premier point important : toutes sont marquées par l'absence de souvenirs, que ces derniers aient été enfouis par l'inconscient de nos auteurs (Fleischer et Federman) ou qu'ils n'existent pas en tant que tels (Fleischer). Quoiqu'il en soit, nos auteurs ont donc du (re)créer leur enfance et leurs souvenirs grâce à la langue. Pour cela, une des orientations possibles - et observée - a été le recours à la fiction et à l'imagination, *a priori* antinomiques avec le genre autobiographique. Au terme de ce travail de recherche, on peut justement conclure à l'absence de dichotomie fondée entre fiction et autobiographie. Nos auteurs, au contraire, usent des ressources de la fiction pour pouvoir (se) raconter, sans que pour autant l'on puisse parler de fable. La fiction leur permet de coller au plus près de leurs souvenirs, là où l'autobiographie, frappée du sceau d'une exigence de vérité et d'exhaustivité, échoue. Se dire, c'est également s'inventer, se façonner puisque « se souvenir, c'est faire du cinéma mental qui fausse toujours l'événement original² ». Pour autant, la portée testimoniale et la dimension de sincérité qui accompagnent les projets autotypographiques de nos auteurs ne peuvent être invalidées. Bien au contraire. On a pu se rendre compte que la fiction et l'imagination pouvaient parfois rendre bien mieux compte de l'intime

¹ PEREC Georges, *W.*, *op. cit.*, p. 17.

² FEDERMAN Raymond, *Chut*, *op. cit.*, p. 165.

de nos auteurs parce que, plus libres dans leurs contours, elles permettent de rendre compte de ce qui crée justement cet intime que l'on cherche à mettre au jour : la part de l'inconscient qui façonne chaque individu. De plus, partant du constat que « tout ce qui s'écrit est fictif¹ », référence que Federman fait sienne et qu'il insère au fil de son œuvre, nos auteurs proposent une autre approche - beaucoup plus souple - de l'autobiographie en ce que, avant tout littéraire par essence, elle se caractérise par son manteau fictif. Ainsi s'ouvre une voie légitime à l'avènement d'un nouveau genre autobiographique hybride aux contours moins restrictifs qui attribue à la fiction une dimension référentielle, factuelle et heuristique ce que l'étude de ces œuvres nous permet d'affirmer.

Au terme « autobiographie », nous avons donc préféré le terme d'autofiguration qui présente l'avantage de recouvrir un champ littéraire beaucoup plus vaste. Nos œuvres cherchent à abolir la dichotomie factuel-fictionnel instituée jusque-là et invitent à une relecture des codes de l'autobiographie, contribuant ainsi à l'ouverture de perspectives littéraires plus larges, la fiction se présentant comme une nouvelle voie littéraire pour dire le vrai. Nos œuvres rendent donc compte d'une évolution des témoignages et d'une abolition des codes et frontières institués jusque-là : alors que les siècles précédents sont les lieux de théorisations génériques et d'arts poétiques, on observe, à partir de la seconde moitié du XXème siècle, une volonté de transcender - sans les nier- ces codes littéraires qui ne trouvent plus d'échos dans notre monde moderne.

Une dimension métatextuelle très présente.

On a pu observer, en lien avec cette volonté transgénérique d'éclatement des codes et des formes évoquée ci-dessus, non seulement un enchevêtrement constant entre les seuils du fictionnel et du factuel mais, plus encore, un brouillage récurrent (chez Perec et Fleischer) voire perpétuel (chez Federman) entre les récits de souvenirs et les commentaires métatextuels. Cela participe de la création d'hybrides littéraires et de projets autofiguratifs protéiformes. Federman est, de nos auteurs, celui qui enchâsse le plus régulièrement les différentes strates textuelles. Ainsi, chez lui, le flux des souvenirs est régulièrement interrompu par une voix anonyme que l'auteur assimile à celle d'un narrateur dédoublé. Il revendique le caractère fictionnel de son texte, ce qui autorise plus ou moins, chez lui, l'utilisation du substantif « narrateur » ainsi qu'une disjonction entre les instances auctoriales

¹ VALÉRY Paul, *op. cit.*

et narratoriales. Cette voix (ou ces voix ?) interrompent régulièrement les souvenirs décousus rapportés et sont le lieu d'explications quant à la poétique chaotique que l'on observe tout au long de son texte. Chez Fleischer et Perec, on retiendra que les commentaires métatextuels sont plus mêlés au flux de souvenirs que chez Federman, formant ainsi un ensemble indivisible. Ces ingérences régulières d'une figure auctoriale textuelle au sein de ces œuvres participent à une entreprise de textualisation dénudante. En effet, tout autant qu'elles attirent l'attention sur la construction du texte, brisant ainsi définitivement toute orientation mimético-réaliste, elles permettent de (re)donner toute sa place à une instance qui avait trop tendance à être reléguée au second plan, voire à être niée : le lecteur. En effet, cette dernière figure retrouve ici une place fondamentale ; une place centrale.

Les néo-autobiographies de nos auteurs accordent donc une place prépondérante au métatextuel et placent le lecteur au centre de leurs préoccupations, ce qui souligne le souci qu'ils ont de la réception de leurs textes. Cette attention portée au lecteur rappelle également que l'œuvre n'est pas le texte seul mais qu'elle se constitue par un processus dynamique d'interaction entre lecteur et texte. Cette dimension métatextuelle observée et analysée au sein des trois textes illustre une véritable évolution dans le traitement littéraire de la Shoah : nos auteurs, enfants de l'Holocauste, cherchent à « se souvenir de ce qu'ils ne surent jamais¹ », c'est pourquoi ils s'interrogent constamment sur leurs souvenirs, leurs pratiques littéraires... Autant de questionnements qui soulignent leurs incertitudes mais également leurs quêtes mémorielles.

Des poétiques chaotiques.

Ces autofigurations abolissent les anciens codes tout autant qu'elles contribuent à la création de nouvelles règles, plus souples et certainement moins restrictives, ce que révèle l'étude de notre *corpus*. Au fil de ce mémoire, il est apparu qu'un des éléments contribuant à la (post)modernité de ces œuvres concerne le style *a priori* chaotique, décousu et déstructuré de ces textes. Cette déstructuration apparente s'exprime à travers un style volontiers digressif, bien que ces digressions prennent différemment corps d'une œuvre à l'autre, comme nous l'avons montré. Ainsi, une fois de plus, se trouve exprimé, au cœur des mots, tout le chaos de leur vie. On a également souligné que le recours à une langue pacifiée et lisse pourrait presque, en ces circonstances, paraître indécent. Nos trois œuvres illustrent un tournant dans

¹ FINE Ellen S., *op. cit.*

le traitement littéraire d'un sujet aussi délicat que la Shoah. Au contraire des premiers témoignages uniquement factuels, chronologiques et observant une progression rigoureuse et cohérente - ces orientations poétiques étant motivées par la volonté d'être entendu, d'être cru et de présenter des témoignages qui ne pourraient souffrir d'aucun scepticisme de la part du lecteur - Perec, Fleischer et Federman proposent donc des projets littéraires radicalement différents. Plutôt que de dire explicitement le manque ressenti et la douleur de vivre, ils ont fait le choix d'inscrire textuellement ces traumatismes, à travers un style elliptique et oxymorique. Ces trois textes portent en eux les stigmates de la Shoah. Ainsi, ces œuvres se font, à l'image de la vie de nos auteurs, chaotiques, marquées par la rupture, digressives... Toutefois, toute cette déconstruction, savamment motivée et orchestrée, n'est qu'apparente, comme nous avons pu nous en rendre compte. Au contraire de ce qui peut être laissé présager, nos auteurs ont accordé une attention toute particulière à l'architecture de leurs œuvres et la métaphore du patchwork illustre à merveille leurs poétiques. A l'image de cette technique, l'ensemble est fait d'éléments disjoints et disparates mais, toutefois, la pièce achevée unit à la perfection l'ensemble de ces éléments en une harmonie solide et incontestable. Différents éléments garantissent cette unité profonde dont, nous l'avons découvert, le recours à une poétique itérative, entre répétitions formulaires et répétitions d'anecdotes. Quoi qu'il en soit, nos trois œuvres n'ont de cesse de revenir, constamment, sur un épisode traumatique fondateur à l'origine de leurs écritures : la figure maternelle chez Perec, l'épisode du cabinet de débarras chez Fleischer et la transmission d'une chevalière entre les deux Sándor F. chez Fleischer. Ces ressassements, qui reviennent d'un bout à l'autre de chacune des œuvres, témoignent ainsi de l'unité profonde de leurs projets littéraires, ce que ce travail a permis de mettre au jour.

L'étude de ce *corpus* permet d'affirmer une autre chose : un travail sur la forme et une esthétisation de l'Histoire sont possibles sans que ce ne soit dénaturé ou bafoué le souvenir de cette tragédie. Bien au contraire et en dépit des interdits que certains ont pu faire peser sur le traitement littéraire de la Shoah, nos auteurs soulignent qu'une esthétisation de l'Histoire est une des conditions *sine qua non* pour pouvoir continuer à dire : le temps passant, les témoignages continuent de se faire, en masse, sans que le lecteur ne s'en trouve lassé ce qui entretient la mémoire de l'Holocauste. En ce sens, ce *corpus* permet de souligner, plus qu'une simple esthétisation de l'Histoire, un souhait de, parfois, « choquer le lecteur¹ » à travers les procédés utilisés, afin de maintenir réactif son esprit critique, témoignant ainsi d'une volonté

¹ PRSTOJEVIC Alexandre. Voir note 1, p. 150.

de ne pas considérer, avec le temps, la Shoah comme un sujet littéraire parmi tant d'autres mais bien, au contraire, d'insister sur sa dimension d'horreur. Pour cela, j'ai pu découvrir l'attention portée par Perec, Fleischer et Federman à l'utilisation de formules volontairement paradoxales, oxymoriques voire extrêmement choquantes que l'on retrouve parfois associées à l'ironie la plus noire (« Ah ! Mon père, il a pas eu la vie facile. Il a passé une bonne partie de son existence à l'hosto avant de se faire mettre en savonnette à l'âge de 37 ans¹ ») ce qui permet, entre autre, de solliciter perpétuellement l'intelligence du lecteur dont on refuse la passivité.

Trouver sa place.

Il a pu parfois être difficile, pour nos auteurs, de trouver la place qui était la leur, entre témoins et écrivains. Victimes collatérales - mais victimes tout de même - Perec, Fleischer et Federman ont pu souffrir d'un certain manque de légitimité. En effet, quand on sait que certains survivants des camps ont pu ressentir ce sentiment car, eux, ont eu la chance d'en revenir, on peut comprendre que nos auteurs, n'ayant pas même été déportés, se posent cette question. Toutefois, l'impératif éthique du témoignage s'est imposé à eux avec force, comme nous l'avons analysé. Seulement, comment témoigner de ce que l'on n'a pas vécu ? Si Perec, à travers la dystopie de l'île de W, nous donne à lire une métaphore de la vie des camps, la fiction seule le lui permettant, nos auteurs - non moins hantés par l'Histoire que les survivants des camps - écrivent pour s'en libérer et nous montrent, à travers les mots et les différents procédés employés, « ce que cela signifie de vivre avec ça en soi² ». Ainsi, on observe un glissement des enjeux et une évolution dans la façon d'aborder l'Holocauste, dont nos œuvres sont représentatives : du primat de la vie collective, on s'oriente davantage vers une attention portée sur l'intériorité et la perception subjective de l'Histoire dont est révélateur la saturation, au cœur des trois textes, de l'usage des pronoms et des déterminants personnels de première et quatrième personne.

Cet accent porté sur une vision plus personnelle et subjective de l'Histoire explique une des découvertes que ce travail de recherche m'a permis de souligner : l'inscription du vide et des silences au cœur de ces trois textes. En effet, à la lecture de ces œuvres, cette béance conçue comme une matrice textuelle est apparue. Ces silences inscrits textuellement illustrent cette mémoire lacunaire qui est la leur et dont ils essaient, à travers l'écriture, de

¹ FEDERMAN Raymond, *Chut, op. cit.*, p. 43.

² CRAWFORD Brian, *op. cit.*, p. 326.

combler les failles et les manques sans chercher à les dissimuler. Leur passé est marqué par l'absence, leur poétique en porte donc la trace ce qui, une nouvelle fois, rend compte des innovations stylistiques de nos trois œuvres.

Leur statut d'enfants de l'Holocauste les dégage de l'obligation de fidélité historique et leur ouvre les voies de la fiction et de l'imagination pour pouvoir dire, à leur manière, leur expérience singulière de la Shoah dont ils ont, eux aussi, subi les répercussions, ces œuvres marquant par là-même une innovation dans le traitement littéraire de la Shoah. Adultes, nos auteurs continuent de souffrir et de vivre hantés par les traumatismes occasionnés par la Shoah. Les mettre en mots est donc, pour eux, une nécessité et un besoin, c'est en ce sens que l'on aura donc pu parler d'écritures thaumaturges tout autant que testimoniales.

Cette place parfois difficile à trouver, nos auteurs se la créent en appliquant à leurs souvenirs un traitement littéraire, ressorts que j'ai tentés de mettre au jour. De plus, ce *corpus* souligne qu'écrire sur la Shoah n'est pas uniquement réservé aux survivants immédiats des camps. S'ils ont cherché un temps leur place entre témoins et écrivains, à la recherche peut-être d'une certaine légitimité à témoigner, nos auteurs, dont les vies demeurent irrémédiablement marquées et hantées par l'Holocauste, choisissent finalement de ne pas choisir. C'est d'ailleurs certainement là que se synthétise le cœur de leur ambition : montrer que les statuts de témoins et/ou de victimes collatérales et d'écrivains ne sont pas antinomiques mais, au contraire, peuvent et doivent même être complémentaires. En effet, le temps agissant, les survivants et les témoins se font plus rares. Ce travail aura donc permis de montrer que, pour autant, l'exploitation littéraire et même cinématographique de la Shoah ne disparaîtra pas en même temps que les dernières victimes. Au contraire, en ouvrant la voie à de nouvelles pratiques littéraires, ces trois œuvres manifestent un aperçu des orientations littéraires qui peuvent être utilisées pour continuer à dire et à dénoncer la Shoah, sans que jamais ce sujet ne puisse souffrir d'une quelconque saturation, comme en témoigne l'attribution du prix Goncourt en 2006 au livre *Les Bienveillantes*¹ de Jonathan Littell, mémoires d'un personnage fictif (Maximilien Aue, qui a participé aux massacres de masse nazis comme officier SS) dont l'auteur, né en 1967 soit bien après les atrocités nazies, rend compte, sans pour autant les avoir vécues. Ce livre, tiré à plus de 700 000 exemplaires un après sa publication, souligne donc bien que la Shoah et son traitement littéraire ne sauraient

¹ LITTELL Jonathan, *op. cit.*

connaître ni borne ni épuisement. Ce *corpus* d'étude a également permis de souligner que l'Holocauste, devenu thème littéraire, n'était pas l'apanage des seuls survivants. Progressivement, il a pu être repris par les enfants de l'Holocauste, cas de nos auteurs, mais encore, il pourra l'être dorénavant par tous. L'imagination et la fiction étant dotées d'un pouvoir heuristique, ce que ce travail a permis de souligner, les auteurs contemporains peuvent s'en emparer littérairement sans craindre les reproches de mensonges ou d'illégitimité.

Ainsi, les auteurs de notre *corpus* apportent leur réponse à cette question du « comment dire ? » Ces dernières se concentrent dans le traitement exclusivement littéraire qu'ils font de la Shoah. En ce sens, on peut remarquer que certains auteurs contemporains (comme Edmond Jabès) voire de l'extrême contemporain (comme Jonathan Littell ou Patrick Modiano) peuvent être rapprochés des tentatives de Georges Perec, Raymond Federman et Alain Fleischer. En effet, leurs productions illustrent elles aussi l'ensemble des perspectives qui s'ouvrent au traitement littéraire, sans borne, de la Shoah. Ainsi Edmond Jabès, à travers une œuvre comme *Cela a eu lieu*¹ offre sur la mémoire et l'oubli une écriture que l'on pourrait qualifier de minimaliste, d'essentialiste et de profondément poétique qui émane d'une voix anonyme. Il parvient ainsi à évoquer le génocide de la Shoah, tout en le maintenant dans un silence pudique, procédé que l'on a pu déjà relever dans les œuvres du *corpus*. Jabès souligne lui-même ce lien entre judaïsme, écriture et Holocauste et propose une solution à cette équation : « Face à l'impossibilité d'écrire qui paralyse tout écrivain et à l'impossibilité d'être juif, qui, depuis deux mille ans, déchire le peuple de ce nom, l'écrivain choisit d'écrire et le juif de survivre² ». Ainsi, il opère une disjonction entre écriture et judéité bien qu'un lien subsiste : l'écrivain, juif, choisit d'aborder la Shoah pour la dénoncer mais également pour survivre à son souvenir.

Patrick Modiano, lui aussi, peut voir sa pratique être rapprochée de celle des auteurs de notre *corpus*. En effet, sans avoir vécu la Shoah (il naît en 1945), il s'en empare et en fait un sujet littéraire, sans tabou et sans retenue, « avec ses vingt ans, sa juiverie sur le dos [...] ses souvenirs imaginaires, une inexplicable douleur au ventre et une boule d'angoisse indigérable dans la gorge³ ». Son œuvre cherche bien, elle aussi, à choquer le lecteur - orientation que l'on a également pu mettre au jour au sein des œuvres du *corpus* - à force de formules volontairement oxymoriques (« Devenir comme moi, Raphaël Schlemilovitch, un

¹ JABÈS Edmond, *Cela a eu lieu*, Paris, éd. Fourbis, 1993.

² JABÈS Edmond, *Le Livre des questions*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 253-254.

³ MODIANO Patrick, *La place de l'Étoile*, Paris, éd. Gallimard, 1968, préface de Jean Cau.

juif antisémite¹ ») et/ou choquantes (« Pour décourager les bonnes volontés, je répète aux journalistes que je suis JUIF. Par conséquent, seuls l'argent et la luxure m'intéressent² »), rejoignant en cela les tentatives de nos auteurs.

Aux questions donc de savoir quel(s) lien(s) existe(n) entre écriture de la Shoah et judéité et comment dire l'Holocauste, on pourra apporter comme éléments de réponse l'étude des poétiques singulières de nos auteurs, avant tout frappées par la rupture. Rompre avec les anciens codes est également un moyen de rompre avec le passé. Nos auteurs, dont la vie est irrémédiablement tournée vers la Shoah, ne peuvent faire autrement que de l'inscrire au cœur de leurs textes. Toutefois, on aura démontré qu'ils abordent la Shoah sous un angle bien personnel, n'hésitant pas à s'en emparer avec toute leur subjectivité, livrant ainsi une vision singulière - plus authentique et sincère ? - de l'Histoire. Délivrées et libérées de l'exigence documentaire d'objectivité et d'exhaustivité, leurs œuvres présentent des formes totalement affranchies des codes préexistants. Ainsi, cela nous permet d'affirmer qu'il n'existe aucun interdit, aucune borne au traitement littéraire de l'Holocauste. Tout un horizon reste donc ouvert, ce qui souligne la richesse littéraire infinie de ce thème et assure sa pérennité.

Ce mémoire pourra donc servir d'introduction à l'étude de l'exploitation - par les auteurs contemporains et de l'extrême contemporain - de la Shoah comme thème littéraire avant tout. Ainsi, on pourra étudier dans quelle mesure les auteurs de l'extrême contemporain continueront de s'emparer de ce matériau et ce qu'ils en feront puisque eux seuls pourront, à l'avenir, continuer à dire la Shoah. Il sera donc intéressant de mettre en corrélation plusieurs générations de témoignages et d'observer ce que chacun a pu en faire et continue à en faire, en fonction de son époque et de sa propre histoire. L'étude de ces œuvres nous a livré certaines pistes nouvelles d'appropriation de ce sujet, contribuant ainsi à le démythifier, et il conviendra d'observer quelles innovations formelles seront celles des générations futures, face à un sujet qui est et restera toujours aussi délicat.

¹ *Ibid*, p. 25.

² *Ibid*, p. 34.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'Etude

- Œuvres principales

FEDERMAN Raymond, *Chut*, Paris, éd. Léo Scheer, coll. « Laureli », 2008.

FLEISCHER Alain, *Moi, Sándor F.*, Paris, éd. Fayard, coll. « Alter ego », 2009.

PEREC Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, éd. Denoël, coll. « Les Lettres Nouvelles », 1975 ; éd. Gallimard, coll. « L'imaginaire », n°293.

- Œuvres de complément

JABÈS Edmond, *Cela a eu lieu*, Paris, éd. Fourbis, 1993.

KERTESZ Imre, *Sorstalansag*, Budapest, éd. Szépirodalmi, 1975, trad. fr. Natalia Zaremba-Huvai et Charles Zaremba, *Être sans destin*, Arles, éd. Actes sud, 1997.

MODIANO Patrick, *La place de l'Étoile*, Paris, éd. Gallimard, 1968.

RAWICZ Piotr, *Le Sang du ciel*, Paris, Gallimard, 1961, rééd. coll. « L'imaginaire », n°651, 2014.

Corpus Primaire

- Œuvres textuelles

Autres œuvres des auteurs étudiés

FEDERMAN Raymond, *La Fourrure de ma tante Rachel*, Paris, Circé, 1996, rééd. Paris, Al Dante, 2003, et Léo Scheer, coll. « Laureli », 2009. (trad. Amér. *Aunt Rachel's Fur*, USA, Northwestern University Press, 2001).

_____ *Double or Nothing*, USA, The Swallow Press, 1971, *Quitte ou Double*, trad. fr. Eric Giraud, Paris, Al Dante/Léo Scheer, 2004.

_____ *La Voix dans le débarras, The Voice in The Closet*, USA, Coda Press, 1979, rééd. fr. Bruxelles, Impressions nouvelles, 2002.

_____ *Smiles on Washington Square*, New York, Thunder Mouth's Press, 1985, *Moinous et Sucette (Sonate d'amour insolite)*, trad. fr. Nicole Mallet, Marseille, Al Dante, 2004.

- _____ *Amer Eldorado 200/1*, Marseille, Al Dante/Léo Scheer, 2003.
- _____ *Mon Corps en neuf parties*, Marseille, Al Dante/Léo Scheer, 2004 (trad. Amér. *My Body in Nine Parts*, USA, Starcherone Books, 2005).
- _____ *Les Carcasses*, Paris, Léo Scheer, 2009.

FLEISCHER Alain, *La Femme qui avait deux bouches*, Paris, Seuil, 1999.

- _____ *Quatre Voyageurs*, Paris, Seuil, 2000.
- _____ *Les Trapézistes et le rat*, Paris, Seuil, 2001.
- _____ *Les Ambitions désavouées*, Paris, Seuil, 2003.
- _____ *Les Angles morts*, Paris, Seuil, 2003.
- _____ *La Hache et le violon*, Paris, Seuil, 2004.
- _____ *Immersion*, Paris, Gallimard, 2005.
- _____ *L'Amant en culotte courte*, Paris, Seuil, 2006.
- _____ *Quelques Obscurcissements*, Paris, Seuil, 2007.
- _____ *Prolongations*, Paris, Gallimard, 2008.
- _____ *Le Carnet d'adresses*, Paris, Seuil, 2008.

PEREC Georges, *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, éd. Julliard, 1965.

- _____ *Quel Petit Vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, Paris, éd. Denoël, coll. « Les Lettres Nouvelles », 1966.
- _____ *La Disparition*, Paris, éd. Denoël, coll. « Les Lettres Nouvelles », 1969.
- _____ *Les Revenentes*, Paris, éd. Julliard, coll. « Idée fixe », 1972.
- _____ *La Boutique obscure*, Paris, éd. Denoël-Gonthier, coll. « Cause commune », 1973.
- _____ *Espèces d'espaces*, Paris, éd. Galilée, coll. « L'Espace critique », 1974.
- _____ *Ulcérations*, Paris, Bibliothèque oulipienne, 1974.
- _____ *Alphabets. Cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques*, Paris, Galilée, 1976.
- _____ *La Vie mode d'emploi*, Paris, éd. Hachette, 1978.
- _____ *Je me souviens*, Paris, Hachette, P.O. L, 1978.
- _____ *Un cabinet d'amateur*, Paris, Balland, coll. « L'instant romanesque », 1979.
- _____ Réédité aux éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXème siècle », 1994.
- _____ *Récits d'Ellis Island : histoires d'errances et d'espoirs* (avec Robert Bober), Paris, éd. du Sorbier, 1980, rééd. P..O.L, 1994.

Littérature concentrationnaire

ANTELME Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1978.

CELAN Paul, *Ausgewählte gedichte*, Francfort-sur-le-main, Suhrkamp Verlag, 1968, trad. française de Jean Pierre Lefebvre, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Poésie », 1998.

KERTESZ Imre, *Kaddis a meg nem született gyermekért*, éd. Magvető KFT, 1990, trad. fr. Natalia Zaremba-Huvai et Charles Zaremba, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Arles, Actes Sud, 1995.

LEVI Primo, *Se questo è un uomo*, Turin, éd. Einaudi, 1947, trad. française de Martine Schruoffeneger, *Si c'est un homme*, Paris, éd. Julliard, 1987.

_____ *Les Naufragés et les rescapés : quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989.

_____ à propos de *Si c'est un homme : Le Devoir de mémoire*, Paris, éd. Mille et une nuits, 2000.

LITTEL Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Blanche », 2006.

ROUSSET David, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, éd. du pavois, 1946.

Autres œuvres littéraires

ARAGON Louis, *Le Mentir-vrai*, Paris, éd. Gallimard, 1980.

DOUBROVSKY Serge, *La Vie l'instant*, Paris, éd. Balland, 1985.

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, éd. Galilée, 1977 ; rééd. Gallimard, coll. « Folio », 2001.

LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1939.

MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, édition posthume de 1595, en orthographe moderne, rééd. Hachette Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2001, sous la direction de Jean Céard. Préface d'Isabelle Plantin.

QUENEAU Raymond, *Chêne et chien*, Paris, éd. « Gallimard », 1937 ; réédition dans la collection « Gallimard Poésie », 1969.

ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient*, Paris, éd. de Minuit, 1985.

SARRAUTE Nathalie, *Enfance*, Paris, éd. Gallimard, 1983.

YOURCENAR Marguerite, « Carnets de notes », *Mémoires d'Hadrien*, Paris, éd. Plon, coll. « Nouvelle bibliothèque française », 1958.

- **Autres**

<http://www.federman.com/> [site internet] [créé en 1996, mis à jour en 2001] : site officiel de Raymond Federman [dernière consultation le 10 mai 2015].

<http://www.raymondfederman.blogspot.com/> [site internet] [créé le 3 août 2005, mis à jour le 13 mai 2011] : blog officiel de Raymond Federman contenant de nombreux liens vers ses interviews, des sites consacrés à l'auteur ainsi qu'une bibliographie complète [dernière consultation le 10 mai 2015].

Corpus Secondaire

A) Sur les auteurs étudiés :

- **Etudes Critiques**

Raymond Federman

Ouvrages

DELVIGNE Marie, FEDERMAN Raymond, *Federman hors limites*, Argol, coll. « Les singuliers », 2008.

Articles

CRAWFORD Brian, « Raymond Federman : les polylogues de l'exil », *Critique*, vol. 60, n° 683, 2004.

GUICHARD Thierry, « Raymond Federman, l'épopée d'un déplacé », *Le Matricule des anges*, n° 68, novembre-décembre 2005, pp. 14-23.

WAGNER Frank, « Raymond Federman le « surfictionnel » (l'exemple de *Chut*) » : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2009b.html> [en ligne] [publié le 11/11/2009] [dernière consultation le 24 avril 2015].

Georges Perec

Ouvrages

RIBIERE Mireille (dir.), *Parcours Perec*, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

DANGY Isabelle, *Étude sur Georges Perec : W ou le souvenir d'enfance*, Paris, éd. Ellipses, 2002.

LEJEUNE Philippe, *La Mémoire et l'Oblique – Perec autobiographe*, Paris, éd. P. O. L, 1991.

ROCHE Anne, *Anne Roche commente W ou le souvenir d'enfance de Georges PEREC*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Foliothèque », 1997.

Articles

MAGNÉ Bernard, « Les sutures dans *W ou le souvenir d'enfance* », Cahiers Georges Perec n°2, *W ou le souvenir d'enfance : une fiction*, Textuel 34/44, n°21, 1988, pp. 39-55.

SIRVENT Michel, « Blanc, coupe, énigme, “auto(bio)graphies” », *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec », *Littérature*, n°98, mai 1995, pp. 3-23.

- Réflexion des Auteurs sur leurs propres Œuvres

Raymond Federman

FEDERMAN Raymond, *Surfiction*, Marseille, éd. Le Mot et le reste, traduit de l'américain par Nicole Mallet, 2006.

LIMONGI Laure , Interview à propos de *Chut* :

http://www.dailymotion.com/video/x41ydi_entretien-avec-raymond-federman-sur_creation

[en ligne] [dernière consultation le 3 mars 2015].

Georges Perec

PEREC Georges, « Notes sur ce que je cherche » in *Penser/Classer*, Paris, éd. Hachette, 1985.

PEREC Georges « La vie : règle du jeu », *Entretiens et conférences*, vol. I, Paris, éd. Joseph K, 2003.

B) Ouvrages généraux

- Réflexions sur l'autobiographie et l'autofiguration

Ouvrages

COLONNA Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris, éd. Tristram, 2004.

DOUBROVSKY Serge, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988.

GASPARINI Philippe, *Est-il je ?*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 2004.

LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, éd. A. Colin, coll. « U2 », 1971.

_____, *Le Pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1975.

TISSERON Serge, « Le désir « d'extimité » mis à nu », *Le Divan familial – L'intimité et le privé dans la famille*, Paris, éd. In Press, n° 11, 2003.

Articles

BLANCKEMAN Bruno, « identités narratives du sujet, au présent : récits autofictionnels, récits transpersonnels », *Elseneur* n°17, *Se raconter, témoigner*, sous la direction de Carole Dornier, Presses Universitaires de Caen, septembre 2001.

CHEMIN Anne, « “Fils”, père de l'autofiction », article paru dans *Le monde, culture et idées* le 20/07/2013.

DARIEUSSECQ Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n°107, septembre 1976.

JENNY, Laurent « La figuration de soi », in *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne, 2003.

« <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/figurationsoi/> ». [en ligne] [publié en 2003] [dernière consultation le 10 mai 2015].

- Réflexions sur la Pensée moderniste et post-moderniste

COMPAGNON Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, éd. du Seuil, coll. « philosophie générale », 1990.

LYOTARD Jean-François, *La Condition post-moderne (essai sur le savoir)*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, éd. Minuit, coll. « Critique », 1963, rééd. Minuit, coll. « Minuit Double », n°88, 2012.

LE LIONNAIS François, « Le second manifeste », 1988, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essais ».

- **Théories de la Littérature**

. **généralités**

ARISTOTE, *Poétique*, trad. fr. Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche », 1990.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, éd. Seuil, coll. « Poétique », 1972.

_____ *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

_____ *Métalepse (de la figure à la fiction)*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Campus Lettres », 2001.

RICOEUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, éd. Seuil, 1975.

_____ , *Soi-même comme un autre*, Paris, éd. Seuil, coll. « Points-Essais », 1996.

_____ , *Temps et récit*, Paris, éd. Seuil, coll. « Points-Essais », 1983.

. **sur le métatextuel**

MAGNÉ Bernard, « Le métatextuel », *Revue Texte en main* n°5, « Textes pour enfants », Atelier du texte, Grenoble, printemps 1986, pp. 83-90.

_____ « Le métatextuel », *Revue Texte en main* n°6, « Ecrire avec Lahougue », Atelier du texte, Grenoble, hiver 1986, pp. 67-69.

_____ « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, Québec, Chicoutimi, vol. 14, n°1-2, printemps-été 1986, pp. 77-88.

. **sur la fiction**

COHN Dorrit, *The Distinction of fiction*, USA, Johns Hopkins Paperbacks edition, 2000, trad. fr. de Claude Hary-Schaeffer, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points-Essais », 1991.

MACDONALD Margaret, « Le langage de la fiction » (1954), *Poétique*, n° 78, avril 1979, pour la traduction française, cité par Frank Wagner dans « Le récit fictionnel et ses marges : état des lieux » : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2006.html> [site internet en ligne].

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1999.

Articles

WAGNER Frank, « Le récit fictionnel et ses marges : état des lieux » : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2006.html> [site internet en ligne] [dernière consultation le 6 mai 2015].

- Théories de la Lecture

Ouvrages

ECO Umberto, *Lector in fabula (le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs)*, (1979), trad. fr. Myriem Bouzadier, Paris, Grasset, 1985, rééd. Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche – Biblio Essais », 1989.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture (théorie de l'effet esthétique)* (1976), trad. fr. Evelyne Sznycer, Liège, Pierre Mardaga, 1976.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, 1972-1975, trad. fr. de C Maillard, Paris, éd. Gallimard, 1978.

JOUVE Vincent, *La Lecture*, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993.

Articles

SCHUEREWEGEN Franc, « Réflexions sur le narrataire », *Poétique* n°70, Paris, éd. du Seuil, avril 1987.

WAGNER Frank, « Glissements et déphasages (notes sur la métalepse narrative) », *Poétique*, n°130, avril 2002.

WAGNER Frank, « Analogons (de quelques figures de lecteurs/lectrices dans le texte et de leurs implications pragmatiques) », *Revue d'études culturelles (Lecteurs et lectrices, théories et fictions)*, Dijon, Association bourguignonne d'Etudes Linguistiques et Littéraires, n°3, automne 2007, pp. 11-33.

- **Linguistique**

DUCROT Oswald, « L'énonciation », *Encyclopaedia Universalis*, VIII, 2002, pp. 314-318.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, trad. fr. de Ruwet Nicolas, (Tomes 1 et 2), Paris, éd. de Minuit, 1963.

- **Littérature et Histoire**

Ouvrages

ADORNO Théodor, *Prismes. Critique de la culture et société*, 1955, trad. G. et R. Rochlitz, Paris, Payot, 1986.

BOUJU Emmanuel, *La Transcription de l'Histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXème siècle*, Rennes, éd. PUR, 2006.

CHIANTARETTO Jean-François (dir.), *Ecriture de soi, écriture de l'Histoire*, Paris, éd. In Press, coll. « Réflexions du temps présent », 1997.

EPSTEIN Hélène, *Le Traumatisme en héritage : conversations avec les fils et les filles des survivants de la Shoah*, trad. de l'anglais par Cécile Nelson, Paris, éd. La cause des livres, 2005.

JURGENSON Luba et PRSTOJEVIC Alexandre (dir.), *Des Témoins aux héritiers, l'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, éd. PETRA, coll. « Usages de la mémoire », 2012.

PRSTOJEVIC Alexandre, *Le Témoin et la bibliothèque – Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, éd. Cécile Défaut, 2012.

PRSTOJEVIC Alexandre (dir.), *Raconter l'Histoire*, Paris, éd. L'improviste, 2009.

WIEVIORKA Annette, *Déportation et Génocide*, Paris, éd. Hachette, coll. « Pluriel », 2003.

Articles

BASUYAUX Marie-Laure, « Les années 1950 : Jean Cayrol et la figure de Lazare », *Fabula / Les colloques*, L'idée de littérature dans les années 1950 : <http://www.fabula.org/colloques/document61.php> [en ligne] [dernière consultation le 16/04/2015.]

CAYROL Jean, « D'un romanesque concentrationnaire », revue *Esprit*, septembre 1949, pp. 340-357.

DULONG Renaud, « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? », « <http://www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.htm> » [en ligne] [dernière consultation le 13/03/2015.]

FINE Ellen S., « L'écriture comme mémoire absente », *Les nouveaux Cahiers*, n°101, été 1990.

MESNARD Philippe, « Ecrire d'après Auschwitz », *vox-poetica*.

« <http://www.vox-poetica.org/t/articles/mesnard.html> », [en ligne] [dernière consultation le 03/02/2015].