



**HAL**  
open science

# “Si j’écris leur histoire, ils descendront de moi”. De l’enquête sur les disparus à l’invention d’une filiation

Maxime Decout

## ► To cite this version:

Maxime Decout. “Si j’écris leur histoire, ils descendront de moi”. De l’enquête sur les disparus à l’invention d’une filiation. *Jeux d’histoire*, Artemide, pp.193-205, 2021, *Jeux d’histoire*. Histoire, biographie, document, fiction, 9788875753856. hal-03565783

**HAL Id: hal-03565783**

**<https://hal.science/hal-03565783>**

Submitted on 29 Mar 2022

**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.

## « Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi » De l'enquête sur les disparus à l'invention d'une filiation

Maxime Decout

Cet article ne reprend pas la pagination de sa version publiée : « “Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi” ». De l'enquête sur les disparus à l'invention d'une filiation », dans Luba Jurgenson, Pierluigi Pellini et Alexandre Prstojevic (dir.), *Jeux d'histoire. Histoire, biographie, document, fiction*, Rome, Artemide, 2021, p. 193-205.

*W ou le souvenir d'enfance* de Perec est, de toute évidence, un modèle incontournable pour tous ceux qui, depuis les années 2000 environ, se sont lancés à la recherche des traces des victimes du nazisme, contribuant peu à peu à la constitution d'un genre à part entière : l'enquête familiale. Devenues la seule ressource disponible, à côté de la fiction, pour sonder un événement dont les écrivains ne sont pas des témoins directs, ces enquêtes se présentent comme des biographies incomplètes des disparus et des autobiographies obliques de celui qui raconte leur disparition. Elles ont peu à peu diversifié leurs formes et interrogent inlassablement leurs propres moyens, notamment en regard de l'historiographie. Qu'il s'agisse de *Dora Bruder* (1997) de Modiano, des *Disparus* (2006) de Daniel Mendelsohn, de *Lettres d'amour en héritage* (2006) de Lydia Flem, de *C'est maintenant du passé* (2009) de Marianne Rubinstein, d'*Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* (2012) d'Ivan Jablonka, *Sur la scène intérieure* (2013) de Marcel Cohen, l'héritage de Perec peut s'y deviner. Et pourtant l'écrivain n'a jamais publié d'investigation de ce type. Son œuvre se signale plutôt par un aveu d'impuissance à mener l'enquête qui n'est pas antithétique d'un désir de prospecter dans le passé. Ne serait-elle pas dès lors représentative d'une sorte de premier âge de l'enquête qui médite sur les écueils que les générations suivantes auront à affronter ? Une lecture de l'œuvre de Perec à partir de ses relations empêchées avec l'investigation pourrait bien apporter un autre éclairage sur les enjeux et les risques inhérents à l'ambition contemporaine de cerner le réel et l'histoire, de les mettre en balance avec la fiction et d'y enserrer la vie des proches exterminés.

### Perec et l'enquête en suspens

Dès 1966, l'idée germe dans l'esprit de Perec : entreprendre un vaste récit familial, épousant la forme d'un arbre généalogique, gravitant autour de sa tante, son père et son oncle,

mais aussi, évidemment, de l'anéantissement des Juifs d'Europe. Le texte s'appellera *L'Arbre*. Dans sa « Lettre à Maurice Nadeau », en 1969, l'écrivain explique : « c'est un projet auquel je tiens beaucoup, mais je pense avoir un peu peur de m'y lancer vraiment<sup>1</sup> ». S'il ne se résoudra jamais à mettre au net son travail, il continuera toute sa vie à collecter des informations sur sa généalogie et à évoquer ce projet comme un texte qu'il allait mener à bien<sup>2</sup>.

Le lecteur de Perec devra patienter jusqu'à *La Boutique obscure* en 1973 et surtout *W ou le souvenir d'enfance* en 1975 pour découvrir à quel point la judéité et l'extermination hantent son écriture. En 1979, il confiera pourtant ceci :

« Je crois que j'ai commencé à me sentir juif lorsque j'ai entrepris de raconter l'histoire de mon enfance et lorsque s'est formé le projet, longtemps différé mais de plus en plus inéluctable, de retracer l'histoire de ma famille à travers les souvenirs que ma tante m'a transmis<sup>3</sup> ».

Alors même que la judéité semble, sous la plume de Perec, indicible jusqu'à *W*, l'aveu laisse entendre qu'elle s'est cependant exprimée ailleurs que dans les œuvres publiées. Plus exactement, la judéité aurait été secrétée par *L'Arbre*. En l'absence de transmission, c'est l'enquête elle-même qui l'aurait engendrée. Sans jamais voir le jour, elle pourrait avoir innervé toute une partie de ses textes, en particulier *La Disparition*, *W* et *Les Récits d'Ellis Island*.

*La Disparition*, en 1969, se présente pourtant comme un pur roman oulipien, un tour de force qui applique à une échelle jamais atteinte la contrainte du lipogramme. On le sait cependant, l'anéantissement en chaîne de personnages appartenant à une même famille, pour la seule raison qu'ils sont nés, peut s'interpréter rétrospectivement comme une métaphore de la Shoah. Un regard sur les brouillons le confirme : les premiers états du texte ont été peu à peu remaniés pour remodeler le roman policier sur le roman familial. C'est l'influence de *L'Arbre* qu'on aperçoit en filigrane dans cette inflexion où *La Disparition* construit sa narration selon un arbre généalogique<sup>4</sup>. Les personnages du roman enquêtent ainsi sur la disparition successive de leurs amis et finissent par découvrir les liens de parenté qui les

---

<sup>1</sup> Georges Perec, *Je suis né*, Paris, Seuil, « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1990, p. 54.

<sup>2</sup> Voir Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991.

<sup>3</sup> Georges Perec, *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 9.

<sup>4</sup> Les brouillons du roman comportent plusieurs indices d'un intérêt de Perec pour la Kabbale, en particulier le mot « CABALA » (n° 86, 1, 2 v°) et la référence biblique à « Peretz 1° Moïse 38 (29) / Matt 1.3 » (n° 86, 1, 6 r°). Voir Yu Maeyama, « Les notes préparatoires à *La Disparition* », *Le Cabinet d'amateur*, juin 2013, <http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/MAEYAMA.pdf>, consulté le 26 juin 2018, p. 14. Voir aussi sur ce rapport à la Kabbale, Marcel Bénabou, « Perec et la judéité », *Cahiers Georges Perec*, n° 1, 1984, p. 15-30.

unissent. Dans le même temps, Perec s'est aventuré dans une archéologie du lipogramme, préparant un article, « Histoire du lipogramme », qu'il ouvre par une analogie très signifiante entre cette contrainte et la Kabbale<sup>5</sup>. Le choix du genre policier est dès lors particulièrement révélateur : rien ne le prédispose à une évocation de l'extermination nazie. Et toutefois, une chose frappe : Perec y dramatise aussi l'impuissance de l'enquête à éclairer les raisons de l'anéantissement. « Pourquoi toujours vouloir unir un Pourquoi à la Mort<sup>6</sup> ? », se demande-t-on dans le roman. Mais ce pourquoi est, dans *La Disparition* où seuls les criminels triomphent, sans réponse. Volontairement ou non, l'écrivain trahit ses hésitations à mener l'enquête sur les disparus qui, eux, ne peuvent pas prendre la parole. Plus encore, le post-scriptum incrimine l'écrivain comme le responsable de la suppression des protagonistes, en raison de la règle du lipogramme qu'il s'est fixée. N'est-ce pas trahir un sentiment larvé de culpabilité à n'avoir pas su prendre en charge la mémoire des siens, à ne pas avoir trouvé le moyen de témoigner de leur existence par un récit ou une enquête<sup>7</sup> ?

*W*, en 1975, aborde pour la première fois directement la relation de ce passé traumatique à l'écriture autobiographique. On ne sait trop si le texte s'est substitué à *L'Arbre*, l'a partiellement relégué plus loin dans l'ordre d'écriture, mais les deux récits sont présentés ensemble dans « La Lettre à Maurice Nadeau » en 1969. Le texte est le fruit d'une impasse pour celui qui déclare : « je n'ai de souvenirs d'enfance<sup>8</sup> ». Pourquoi ? Parce qu'« une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à [s]a place : la guerre, les camps ». L'interdit est lourd : l'Histoire a empêché Perec d'avoir sa propre histoire.

Cette autobiographie fait alors alterner un chapitre fictionnel et un chapitre sur l'enfance de l'écrivain. Perec les distingue soigneusement par la typographie, l'italique estampillant la fiction, quand les caractères romains signalent l'autobiographie. Cette séparation indique ce qui est de l'ordre du vécu personnel et de l'invention. Mais l'investigation y brille par son absence. Les chapitres autobiographiques récoltent des souvenirs volontairement pauvres, parfois suspectés d'être faux et déconstruits dans des notes de pages. Perec se borne d'ailleurs à commenter les rares photos et documents administratifs dont il dispose sans s'efforcer de les vérifier ou d'en trouver d'autres. Il ne revêt jamais les

---

<sup>5</sup> Georges Perec, « Histoire du lipogramme », dans *La Littérature potentielle. Créations, re-crétions, récrétions*, Paris, Gallimard, « Folio », 1988 [1973], p. 77.

<sup>6</sup> Georges Perec, *La Disparition*, dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 419.

<sup>7</sup> Sur cette question, nous nous permettons de renvoyer à notre « Notice » sur *La Disparition* dans *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 998-1009. Plus largement, pour tout ce qui a trait à la judéité dans l'œuvre de Perec, nous renvoyons à notre essai, *Écrire la judéité. Enquête sur un malaise dans la littérature française* (Seysse, Champ Vallon, « Détours », 2015).

<sup>8</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, dans *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 661.

oripeaux de l'enquêteur, ne s'engage dans aucune recherche, ne contacte aucun adjuvant, ne consulte aucune source extérieure. Se dit ainsi l'impuissance d'un homme qui ne peut pas enquêter.

Si investigation il y a, ce serait donc plutôt du côté de la fiction qu'il conviendrait de la pister. Dans la première partie du récit fictionnel, un déserteur, qui est le narrateur, a pris un faux nom, Gaspard Winckler. On lui confie la mission de retrouver un enfant qui porte le même nom que lui et qui a disparu dans un naufrage. Gaspard Winckler adulte ira donc traquer Gaspard Winckler enfant, comme Georges Perec s'est mis en quête, dans les chapitres autobiographiques, de sa propre enfance. Mais l'investigation de Gaspard Winckler n'aura jamais lieu. Non qu'elle butte sur des impasses liées à l'obtention d'informations, ou que Winckler s'y soustraie, elle disparaît littéralement. Comment ? Par l'interruption de cette histoire, à la moitié du livre, au profit d'une deuxième fiction portant sur l'île W, où le sport règne en maître, et qui se donne comme une métaphore du système concentrationnaire. L'île W abroge définitivement les velléités d'enquête de Gaspard Winckler. L'hésitation à se lancer dans *L'Arbre* se répète et Perec en dévoile, inconsciemment peut-être, l'une des raisons principale : c'est l'évidence effroyable du crime nazi, reflétée par l'île W, qui, par rapport à la ténuité des traces des disparus auxquelles Gaspard Winckler devrait se confronter, a rendu l'enquête impraticable.

Avec *Les Récits d'Ellis Island*, film documentaire réalisé aux côtés de Robert Bober, les choses changent cependant. Perec ne s'aventure pas dans une enquête familiale mais questionne, à travers ce lieu de l'exil, un destin qui aurait pu être le sien, « une mémoire fictionnelle, une mémoire qui aurait pu [lui] appartenir<sup>9</sup> ». C'est la première fois qu'une de ses œuvres revêt si nettement la forme d'une enquête, même si Perec ne pense qu'il puisse retrouver la moindre trace des siens. La *voix off* interroge la possibilité de renouer avec le passé mais le film ne se risque à aucune reconstruction des trajectoires individuelles de ceux qui sont passés par l'île. La caméra filme les lieux vides, mettant en lumière l'absence d'immigrants, soulignant le désir de ne pas redonner artificiellement vie à ces lieux et refusant l'illusion de la reconstitution réaliste. Le documentaire en arrive ainsi à une réflexion sur sa propre fabrique, non pas à l'aide d'une mise au point sur une épistémologie de l'enquête, comme on aurait pu s'y attendre, mais sur une épistémologie du regard :

---

<sup>9</sup> Georges Perec, *Je suis né*, op. cit., p. 85

« comment décrire ?  
comment raconter ?  
comment regarder ? [...]   
Comment saisir ce qui n'est pas montré, ce qui n'a pas été photographié, archivé, restauré, mis en scène ?  
Comment retrouver ce qui était plat, banal, quotidien, ce qui était ordinaire, ce qui se passait tous les jours ? [...]   
Au début, on ne peut qu'essayer de nommer les choses, une à une, platement [...] <sup>10</sup> ».

Comment regarder ? Décrire tout simplement. Noter les faits. Cette méthode, c'est celle que Perec a déjà pratiquée à plusieurs reprises, dans de brefs textes, parus en revues et consacrés à l'infra-ordinaire<sup>11</sup>. Mais jamais auparavant l'infra-ordinaire n'avait été relié à la question de l'enquête sur le passé, fût-ce obliquement. Perec paraît ainsi répondre, de manière humble, à l'impossibilité que la structure de *W* entérinait en suspendant l'enquête de Winckler par la réalité incontournable des camps : comment retrouver un lien avec le minuscule des existences individuelles au vu du gigantisme de la catastrophe ? L'écriture de l'ordinaire, l'attention aux détails qui risquent toujours de passer inaperçus : cette éducation du regard s'impose comme le seul rapport envisageable avec un passé englouti.

## Les enquêtes contemporaines

La trajectoire saccadée de l'œuvre de Perec semble donc bien avoir croisé chemin faisant, avoir contourné ou résolu une série d'impasses représentatives d'un premier âge de l'enquête mais qui, pour les générations suivantes, continueront de se poser d'une autre manière.

On sait par exemple quelle fut la décision de Modiano après avoir lu l'avis de recherche du *Paris-Soir* du 31 décembre 1941 quant à la disparition d'une jeune fille durant l'Occupation, Dora Bruder. Au lieu de s'efforcer à une quête du savoir, Modiano secrète autour de cet embryon de récit une fiction, *Voyages de noces*. Mais cette réussite littéraire est aussi un manquement ; elle occulte le réel et Dora Bruder, devenus de purs objets romanesques et de simples prétextes à la fiction. Modiano prend alors une décision radicale : réécrire le texte en menant, cette fois, une véritable enquête dans *Dora Bruder* qui assumera ses lacunes et ses incertitudes au lieu de les combler par la parole prolix de la fiction.

---

<sup>10</sup> Georges Perec, *Ellis Island*, dans *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 886-888.

<sup>11</sup> Voir en particulier leur rassemblement dans Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1989.

Comme avec l'abîme entre fiction et autobiographie autour duquel se construit *W*, ce balancement entre fiction et enquête va désormais investir explicitement les textes. Marianne Rubinstein, dans *C'est maintenant du passé*, aurait par exemple rêvé de pouvoir « écrire une saga familiale<sup>12</sup> » mais « l'idée d'imaginer, d'inventer, de compléter sur cet événement historique particulier [l]'a insupportée<sup>13</sup> ». Marcel Cohen, au début de *Sur la scène intérieure*, avoue que « les faits rassemblés ici ont beau constituer autant de petits sédiments, ils sont trop lacunaires pour broser des portraits, et tenter de les relier sous forme d'un récit aurait tout d'une fiction<sup>14</sup> ». Ivan Jablonka, dans *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, renchérit : « Je pourrais inventer un bruit de pas dans l'escalier (...) mais je veux que mon récit soit indubitable, fondé sur des preuves (...) et, pour honorer ce contrat moral, il faut (...) repousser les facilités de l'imagination, même si elle remplit merveilleusement les blancs<sup>15</sup> ». Pour tous, la fiction est une superbe machine rhétorique qui donne l'illusion d'une plénitude. Aussi, pour aller au plus près des disparus, font-ils le deuil du romanesque, avec son architecture narrative, ses péripéties, ses rebondissements. Modiano, Mendelsohn et Jablonka suppléent ce manque en relatant leur propre investigation. Ils placent au cœur du récit ce schéma narratif que Perec, lui, avait confié, dans *W*, à Gaspard Winckler, le faisant dérailler et le reléguant dans le mirage de la fiction. Racontant à la fois l'histoire des disparus et l'histoire de la reconstitution du passé, ces enquêteurs tissent un fil d'Ariane pour le lecteur, façonnent une trame narrative minimale qui rassemble, peu ou prou, la disparate des faits collectés.

Plus radicale est l'option qui retient Lydia Flem, Marianne Rubinstein et Marcel Cohen. Leur présence ne se fait sentir que dans les marges du texte, comme s'ils craignaient une forme d'héroïsation de l'enquêteur qui pourrait prendre le pas sur les disparus. Ils acceptent que leur texte n'ait plus rien de romanesque ; ils confrontent directement le lecteur à la vacuité et à la déshérence de leur parole, écartant tout ce qui pourrait faire lien ou susciter de la tension et de l'intrigue. Si *Lettres d'amour en héritage* conserve toutefois la dynamique d'un récit que lui insuffle la succession des missives échangées par les parents de Lydia Flem, *Sur la scène intérieure* et *C'est maintenant du passé* sont des textes fragmentaires, qui ne reculent pas devant une parole en archipel, cernée de ses blancs et de ses ruptures.

*C'est maintenant du passé* justifie pour sa part son morcellement en se réclamant de deux modèles littéraires : les *Notes de chevet* de Sei Shônagon et le haïku. En eux, Marianne

---

<sup>12</sup> Marianne Rubinstein, *C'est maintenant du passé*, Paris, Gallimard – Verticales, 2009, p. 38.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>14</sup> Marcel Cohen, *Sur la scène intérieure*, Paris, Gallimard, « Folio », 2015 [2013], p. 8.

<sup>15</sup> Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris, Seuil, « Points », 2013 [2012], p. 267.

Rubinstein « cherche le silence après que ce qui doit être dit l'a été dans une *forme juste*<sup>16</sup> ». Le silence n'est pas seulement l'écho muet des disparus, la conséquence désenchantée de l'incapacité à mettre la main sur leurs traces ; il est une forme délibérément adoptée, travaillée, le signe d'un peaufinage de l'écriture où le texte respire loin des grandes orgues du romanesque. Le recours à une parole autant suffoquée que ciselée est d'ailleurs validé par le rôle d'intercesseurs que Marianne Rubinstein octroie à Sei Shônagon et au haïku. Car ce sont eux qui lui certifient que les petits riens et les détails, que l'on tiendrait facilement pour dérisoires, sont au contraire le seul viatique pour rendre vie aux disparus. Après Perec qui, dans *Les Récits d'Ellis Island*, se penche sur l'infra-ordinaire et le quotidien des immigrants, Marcel Cohen et Marianne Rubinstein aspirent à une quotidienneté simple et retrouvée, celle-là même que l'Histoire a fauchée. Ils écrivent avec et sur des faits, par nécessité évidemment, en raison des blancs du savoir, mais aussi par volonté d'aller au-devant des défunts.

C'est ce choix délibéré qui explique que l'histoire, mise à profit pour combler les blancs de l'enquête par Modiano, Mendelsohn et Jablonka, tout comme les réflexions sur l'historiographie qui leur permettent de situer leur propre démarche d'écrivain, occupent une place si restreinte chez Marianne Rubinstein et Marcel Cohen. Perec et Bober, dans *Les Récits d'Ellis Island*, avaient déjà circonscrit le discours sur l'histoire en le déléguant entièrement au guide dont ils filment la visite. *La voix off* ne le relaye jamais et, alors que la caméra quitte le groupe des touristes, elle s'interroge sur tout autre chose, à savoir une poétique du regard. Marcel Cohen constate de son côté à quel point les discours officiels prononcés au cours de la cérémonie de dévoilement d'une plaque à l'hôpital Rothschild, où sa mère avait été internée, sont incapables d'accueillir « la solitude d'une jeune mère avec son bébé dans les bras<sup>17</sup> ». Une autre poétique de l'enquête s'affirme ici : face à une parole qui pourrait se figer dans son historicité et à une mémoire collective insoucieuse des destins individuels, *Sur la scène intérieure* et *C'est maintenant du passé* donnent toute leur place au minuscule des vies brisées. Daniel Mendelsohn dans *Les Disparus* observe lui aussi, au moment de visiter Auschwitz, que le camp « représentait le contraire de ce qui m'intéressait<sup>18</sup> » parce qu'il est « le symbole géant, la généralisation grossière, la formule consacrée de ce qui est arrivé aux

---

<sup>16</sup> Marianne Rubinstein, *C'est maintenant du passé*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>17</sup> Marcel Cohen, *Sur la scène intérieure*, *op. cit.*, p. 50. La relation de l'écrivain avec le discours de l'historien est d'ailleurs régulièrement ambiguë dans les autres volumes de la série *Faits* comme le remarque Marie-Jeanne Zenetti dans *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, « Littérature, histoire, politique », 2014.

<sup>18</sup> Daniel Mendelsohn, *Les Disparus*, Paris, Éditions France loisir, traduit par Pierre Gugliemina, 2007 [2006], p. 146.



Juifs en Europe ». Or « c'était pour sauver mes parents des généralités (...) que je m'étais lancé dans ce voyage ».

Une autre conséquence du constat partagé par tous de l'impossibilité de recourir à la fiction et au romanesque est une écriture qui, sous la diversité de ses formes, est avant tout une écriture du scrupule et de la vigilance. Modiano, dans *Dora Bruder*, prend toujours soin de signaler ce qui est de l'ordre des faits attestés grâce au travail d'enquête, et ce qui appartient à la rêverie ou au fantasme<sup>19</sup>. Marcel Cohen adopte quant à lui, dans *Sur la scène intérieure*, un code typographique où l'italique labellise les souvenirs de l'enfant et où les caractères romains indiquent les découvertes faites par l'adulte. Reprenant le dispositif typographique qui, dans *W*, démarque la fiction de l'autobiographie, Marcel Cohen rejoint Perec en séparant ce qui relève du vécu et ce qui n'en relève pas. Disons même que cette immense économie de moyen est aussi ce qui dispense Marcel Cohen de tenir un discours sur l'épistémologie de l'enquête, si important dans les réflexions de Mendelsohn et Jablonka. Le code typographique mis en place en tient lieu, purement et simplement. C'est dire à quel point *Sur la scène intérieure* évacue le plus possible tout ce qui n'appartient qu'à la sphère de l'enquêteur, que ce soient ses efforts, ses succès, ses échecs, sa méthodologie ou son rapport à l'historiographie.

## L'arbre et la place

Il est cependant difficile pour l'investigation de faire l'impasse sur le narrateur et ses relations avec les disparus. L'enquête s'écrit entre la place et l'arbre, entre la recherche d'une situation et la recomposition d'une filiation.

Perec faisait, dans *W*, ce constat essentiel mais teinté d'amertume :

« 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 déclenché) ; je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes. (...) J'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie<sup>20</sup>. »

---

<sup>19</sup> Voir notamment Michaël Sheringham, « Le dispositif *Voyage de noces – Dora Bruder* », dans *Lectures de Modiano*, Roger-Yves Roche (dir.), Nantes, Cécile Defaut, 2009, p. 243-266.

<sup>20</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 689.

Si l'écriture est bien pensée comme ce qui pourrait être la trace des défunts, elle se résigne à être un signe double et sans contrepartie : celui d'une disparition irrémédiable et de l'inconcevable survie de l'écrivain. Dans *Les Récits d'Ellis Island*, Perec parvient toutefois à envisager plus directement les lacunes qui forent sa judéité, et ce grâce à une comparaison avec la situation de Robert Bober :

« ma démarche est différente de celle  
de Robert Bober :

être juif, pour lui, c'est continuer à s'insérer  
dans une tradition (...) que ni les siècles de la diaspora ni  
le génocide systématique de la "solution finale"  
n'ont réussi à définitivement broyer<sup>21</sup> ».

« Quelque part, je suis étranger par rapport à quelque  
chose de moi-même ;  
(...) je  
ne parle pas la langue que mes parents parlèrent,  
je ne partage aucun des souvenirs qu'ils purent  
avoir, quelque chose qui était à eux (...)  
ne m'a pas été transmis<sup>22</sup>. »

Perec en déduit que, paradoxalement, c'est cette absence même qui peut constituer une manière d'être juif, à travers « une mise en question, un flottement, une incertitude<sup>23</sup> ». Mais il ne réussit pas à souscrire au programme du vers de Musset qu'il plaçait en tête de *L'Arbre* : « Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi<sup>24</sup> ». Il compense néanmoins cette incapacité en s'inventant une filiation littéraire qui lui assure la place qu'il n'a pas pu occuper auprès des disparus.

Qu'en est-il des investigations contemporaines ? Si Marcel Cohen écrit *Sur la scène intérieure* en 2013, il est cependant né en 1937 et fait partie de la même génération que Perec. C'est pourquoi son œuvre semble parfois se tenir à cheval sur les deux âges de l'enquête, celui qui se s'inaugure autour de Perec et celui qui survient dans les années 2000. Aussi *Sur la scène intérieure* entretient-il une relation contournée avec la place de l'écrivain par rapport aux disparus. L'interrogation sur son propre destin paraît presque absente du récit de Marcel Cohen et le lecteur ne cesse de se demander comment il a survécu. C'est uniquement vers la fin du texte que le narrateur explique que la bonne de son grand-père l'a sauvé d'une rafle et

---

<sup>21</sup> Georges Perec, *Ellis Island*, op. cit., p. 897.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 896.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 895.

<sup>24</sup> Le vers appartient au poème « L'esprit pur » dans *Les Destinées* (1864).

caché en Bretagne<sup>25</sup>. Sa survie n'est évoquée qu'au détour du portrait du grand-père comme si elle ne pouvait pas être implantée au centre du texte.

Reste que, si l'écriture contemporaine est encore pensée comme un aveu d'impuissance face à l'irrémissible disparition, elle n'en franchit pas moins un pas de plus en nourrissant l'espoir de redonner une vie, même en miettes, aux disparus, ce qui était encore inconcevable chez Perec. Marianne Rubinstein en fait un impératif à la fois éthique et esthétique : « Plus que les circonstances de leur mort, c'est la vie que l'on cherche<sup>26</sup> ». Mendelsohn a de son côté cette révélation : « j'ai compris que j'étais à la recherche de la mauvaise histoire – l'histoire de la façon dont ils étaient morts, plutôt que celle dont ils avaient vécu<sup>27</sup>. » Comme s'il répondait au projet de *L'Arbre* de Perec en discernant une des raisons de son échec, il ajoute qu'il a entrepris son enquête pour « inscrire une date sur un arbre généalogique<sup>28</sup> » mais qu'il a fait fausse route car, échouant à le reconstituer, il a néanmoins réussi à saisir « ce qui ne peut être inscrit sur un arbre généalogique : comment ils avaient vécu<sup>29</sup> ». Marcel Cohen, au début de *Sur la scène intérieure*, affirme lui aussi :

« Aux monstruosité passées, il n'était pas possible d'ajouter l'injustice de laisser croire que ces matériaux étaient trop minces, la personnalité des disparus trop floue et, pour utiliser une expression qui fait mal mais permettra de me faire comprendre, trop peu "originale" pour justifier un livre<sup>30</sup>. »

Jablonka précise de son côté : « n'envisager que leur fin, c'est prendre le point de vue des bourreaux<sup>31</sup> ».

Tous identifient donc et surtout défient ce sur quoi Perec avait buté, ce qui avait interrompu l'enquête dans *W* : l'indépassable réalité des camps qui, chez lui, invalidait tout espoir, toute tentative de s'approcher des disparus. Il s'agit de se soustraire, bien que cela soit d'une extrême difficulté, au regard de Méduse du nazisme et de la mort, pour retrouver, sous les décombres, tout ce qui fait signe vers la vie.

C'est donc bien la question de la place dans l'arbre généalogique, avec lequel tous écrivent derrière eux, qui est désormais ouvertement mise au cœur de l'enquête. Marianne Rubinstein l'explique : « J'écris parce que j'ai un problème de place. Certes. Mais ce livre-là, pourquoi je l'écris ? Pourquoi a-t-il renversé toutes les priorités ? (...) Pour qu'ils aient leur

---

<sup>25</sup> Marcel Cohen, *Sur la scène intérieure*, op. cit., p. 108-113.

<sup>26</sup> Marianne Rubinstein, *C'est maintenant du passé*, op. cit., p. 150.

<sup>27</sup> Daniel Mendelsohn *Les Disparus*, op. cit., p. 193.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 547.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 548.

<sup>30</sup> Marcel Cohen, *Sur la scène intérieure*, op. cit., p. 8.

<sup>31</sup> Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, op. cit., p. 370.

place. Et que le vide qu'ils ont laissé en moi et sur lequel le regard appuie sans cesse (...) se remplit<sup>32</sup>. » Pour tous, il s'agit de mettre à profit le projet inachevé de *L'Arbre* : donner une place aux disparus et trouver sa place. Lydia Flem partage une préoccupation du même ordre :

« Notre histoire ne s'écrit pas sur une feuille blanche ; dès notre conception, nous nous trouvons saisis dans une autre histoire, celle de nos parents, de nos grands-parents, même si nous naissons longtemps après leur mort. Dans la suite des générations, notre place est désignée<sup>33</sup>. »

Et c'est souvent l'enquête elle-même qui en arrive à produire ce lien, à situer le descendant en regard des disparus, à lui faire prendre conscience de sa judéité, comme *L'Arbre* l'avait partiellement fait pour Perec. La conclusion d'*Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* est tout entière dédiée à une méditation sur cette possibilité. Jablonka affirme que « leur mort coule dans mes veines, non comme un poison, mais comme ma vie même<sup>34</sup> ». Ces mots, dont la proximité est si grande avec ceux de Perec dans *W*, renversent pourtant la perspective en faisant de cette mort un lien vif et fécond. L'enquêteur n'en tait pas pour autant ce qui le sépare de ses grands-parents, à la manière dont Perec le faisait pour ses parents dans *Ellis Island* : « Mon franco-judaïsme assimilé contre leur judéo-bolchévisme flamboyant. Nous n'avons aucune langue en commun<sup>35</sup>. » Mais ces discordances se résolvent parce que « ce livre exprime ma fidélité au judaïsme, moi qui ne parle pas yiddish et qui me contrefiche de fêter Pessah. C'est le seul judaïsme dans lequel je me reconnaisse, avec celui de la mémoire et de l'étude. » Comment définir une telle judéité ? Ce serait une judéité de la fidélité, de l'espoir et de la ténacité à s'attacher à ce qui est vivant, même chez les morts et fût-il caché dans les replis de l'anéantissement. « Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi » : tous pourraient donc reprendre à leur compte le vers de Musset pour achever la grande quête dans laquelle Perec s'était lancé. C'est en enquêtant sur les disparus, en affrontant les lacunes et les doutes, qu'ils ramènent à la vie leurs ancêtres, qu'ils les engendrent une nouvelle fois.

---

<sup>32</sup> Marianne Rubinstein, *C'est maintenant du passé*, op. cit., p. 26.

<sup>33</sup> Lydia Flem, *Lettres d'amour en héritage*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2006, p. 64.

<sup>34</sup> Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, op. cit., p. 368.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 369.

