

« DES VIES QUI N'ONT PAS EU LIEU » ENTRETIEN AVEC MARCEL COHEN

Avec Sur la scène intérieure, vous publiez en 2013 une enquête sur votre famille et la disparition de plusieurs de ses membres au cours de la Shoah. Ce livre s'inscrit à la fois dans la continuité de vos textes précédents, notamment en constituant le quatrième volet de la série Faits, et en rupture, en ce qu'il délaisse l'esthétique impersonnelle qui est souvent à l'œuvre dans vos textes. Comment percevez-vous cette double dimension, tant de prolongement que de rupture ?

M. C. : Je n'aurais jamais écrit ce livre sans la trilogie des *Faits* faute de savoir comment m'y prendre. Ce dont je me souviens à propos de ma famille, et sous une forme ou sous une autre, est ce qui reste d'un naufrage. On a coutume de dire qu'en littérature, la forme c'est le fond. Or aucune forme ne convenait s'agissant de faits aussi disparates, aussi ténus. Ce livre est plutôt ce que Denis Roche appelait un « dépôt de savoir ». Quant à la rupture que vous signalez, il s'agit plutôt d'un changement d'optique. On passe d'un plan général à un très gros plan mais il y a, je crois, la même volonté d'écrire le moins possible, et d'aussi loin que possible de moi-même. Cependant, on ne peut pas être tout à fait absent quand on est le seul témoin. Pas plus, d'ailleurs, que le photographe n'est absent quelle que soit la profondeur de champ et ce qu'il cadre dans son viseur. On peut seulement tenter d'être aussi prosaïque que possible.

D'autre part, vous parlez d'enquête, mais je n'ai jamais voulu « enquêter » au-delà du cercle familial et des amis proches. Quant à la transmission, elle était close depuis longtemps. Je n'aurais rien appris en cherchant au-delà et en décrivant, par exemple, l'école primaire qu'avait fréquenté ma mère petite fille dans un faubourg d'Istanbul. Cela aurait équivalu, et c'est sans doute différent pour d'autres, à une écriture purement ornementale. J'ai de ma mère des souvenirs autrement plus consistants. Il y a autre chose : enquêter, au sens où vous l'entendez, aurait conduit à un récit en bonne et due forme. C'était retomber dans ce dont je voulais me dégager. Un tel récit serait revenu à introduire une chronologie, de la cohérence, de la logique, et donc de l'intelligence dans un drame qui n'est que chaos, folie, lâcheté et monstruosité. Je pense aux derniers mots de *La Folie du jour* de Maurice Blanchot : « Un récit ? Non, pas de récit, plus jamais. »

Qu'entendez-vous par « la transmission était close » ?

M. C. : J'ai vécu quelques années, à Paris, avec mes grands-parents maternels venus s'installer en France à la suite de leurs enfants. Personne n'était plus qualifié pour me parler de ma mère. Or ils en étaient incapables. Dès que je les questionnais, ils éclataient en sanglot. « Je t'en prie, n'insiste pas ! », me disait ma grand-mère. Je ne me sentais pas le droit de torturer une femme qui, outre ma mère, avait aussi perdu son plus jeune fils à Auschwitz. Mais il me semblait que j'avais tout de même le droit de savoir qui était ma mère. Or, ce qui crevait les yeux c'était ceci : ma mère était restée la fille de ses parents sans être tout à fait devenue la mère de son fils. Je me sentais deux fois orphelin. Mon grand-père était plus imprévisible encore. Dès qu'il entendait prononcer le nom de ma mère, il sortait son mouchoir, le collait sur sa bouche et quittait la pièce.

Il en était de même dans ma famille paternelle. Les deux frères Cohen qui avaient survécu avaient perdu le même jour leurs parents, deux frères, une belle-sœur, une petite nièce et une tante. Chez eux, les portraits de leurs parents et de leurs frères disparus attiraient immédiatement l'attention sur le buffet. Mais il était presque impossible de les interroger. Leur visage se crispait et ils détournaient la conversation. Une cousine germaine a vu son père pris de tremblements incontrôlables et se mettre à sangloter comme un enfant, le jour où elle s'est crue autorisée à le brusquer un peu pour apprendre davantage sur nos grands-parents. Elle s'est demandé s'il ne fallait pas faire venir un médecin pour administrer un calmant à son père. On pense que les douleurs s'atténuent avec le temps mais, s'agissant de la Shoah, c'est le contraire : elles se creusent parce que les connaissances s'accumulent au fil des années, toujours plus précises, toujours plus ravageuses, plus insoutenables. Les témoins font penser aux poupées russes qu'évoque Bruno Bettelheim à ce propos : on peut ouvrir une poupée, deux, trois peut-être, mais au-delà, les intéressés ne maîtrisent plus leurs réactions.

En d'autres termes, plus je m'approchais de l'épicentre et moins j'apprenais. Et si je m'en éloignais de deux choses l'une : soit les personnes qui avaient connu mes parents n'osaient pas m'en parler pour ne pas « me faire de peine » (c'est l'expression qui revenait souvent), soit ils me racontaient des anecdotes que j'avais déjà entendues vingt fois. D'autre part, lorsque des êtres meurent jeunes, les souvenirs ne sont pas inépuisables. Et quand j'étais enfant, j'ai connu des proches qui se mettaient à pleurer dès qu'ils m'apercevaient : j'étais « le portrait tout craché » de mon père, ou de ma mère. Il est tout à fait symptomatique, par exemple, qu'il m'ait fallu attendre la soixantaine pour découvrir, incidemment, dans la bouche d'une cousine éloignée, que ma petite sœur, âgée de quelques mois en 1943, était brune avec des yeux bleus.

Sur la scène intérieure est par ailleurs un texte qui survient tardivement dans votre œuvre, débutée en 1969. Savez pourquoi il vous a fallu attendre si longtemps pour vous y lancer ?

M. C. : Je voulais me laisser une chance d'exister en tant qu'écrivain, et pas seulement en tant que fils et petit-fils de déportés. Il me semblait, plus ou moins confusément, que j'avais une obligation de cet ordre à l'égard de ma famille disparue. C'est peut-être très prétentieux, mais c'est ainsi que je ressentais les choses. Par ailleurs, toute forme d'attendrissement à mon égard de la part du lecteur m'aurait semblée absolument insupportable quand j'ai commencé à écrire.

Ma famille avait choisi de venir vivre en France et c'était pour elle la réalisation d'un grand rêve. Elle avait un amour immodéré pour la France, pour sa culture, ses écrivains, ses monuments, son histoire. Jeune fille, ma grand-mère maternelle, dans le faubourg d'Istanbul où elle était née, brodait des coussins à l'effigie de Dreyfus et de Zola. Elle connaissait par cœur les fables de La Fontaine et des tirades de Racine apprises chez les sœurs de Notre-Dame de Sion. C'était, pour une fille, la meilleure école d'Istanbul. Mon grand-père, lui, connaissait sur le bout des doigts le plan du métro parisien, bien avant de venir vivre dans la capitale. Tout cela appelait de ma part, me semblait-il, d'autres livres que des souvenirs. Bref, *Sur la scène intérieure* ne pouvait pas être un livre de jeunesse.

D'autre part, et comme nous le disions, il me fallait une forme et je ne l'avais pas. C'est le hasard qui m'a convaincu de ne plus chercher quelque chose d'aussi problématique et d'aussi vain. C'est simple : il n'y a pas de récit possible lorsqu'il s'agit de décombres.

Les livres publiés dans la collection « L'un et l'autre » que dirigeait J. -B. Pontalis, et dans laquelle parut ce livre, étaient tous des commandes. Pontalis était aussi l'un de mes lecteurs chez Gallimard depuis des années. Il avait publié des textes de moi dans la *Nouvelle revue de psychanalyse*. Or, il me demanda un jour si je n'avais pas un sujet qui pourrait

convenir à sa collection. J'ai évoqué l'idée, lointaine et problématique, d'écrire sur ma famille. Cette demande de sa part, je l'ai immédiatement comprise ainsi : « un livre qui, bien entendu, s'inscrirait dans la continuité de votre trilogie *Faits* ». Parce qu'il avait eu Georges Perec pour patient, je savais que Pontalis comprenait mieux que quiconque le pourquoi d'une forme aussi décousue.

Lorsqu'il lut le manuscrit, Pontalis ne se souvint même pas que le titre était de lui et non de moi. J'ai dû le lui faire remarquer. Il y a, en effet, un texte sur le rabat de la quatrième de couverture, expliquant l'esprit de la collection. Pontalis note que celle-ci est ouverte à des écrivains qui ont envie d'écrire sur des personnalités connues ou inconnues, ayant « occupé avec éclat le devant de la scène » ou qui, au contraire, ne sont présentes « que sur notre scène intérieure ». L'expression « scène intérieure » n'étonne pas sous la plume d'un psychanalyste et elle acheva de me convaincre qu'il était stupide d'avoir cherché si longtemps une forme que j'avais déjà. C'est le propre d'un grand psychanalyste que de débloquer en quelques minutes, sans un mot, et presque à son insu, une situation aussi complexe. À propos de cet emprunt Pontalis avait ajouté en riant : « Je ne vous réclamerai pas de droits d'auteur. »

Est-ce que la publication de certaines enquêtes, comme Dora Bruder de Modiano ou Les Disparus de Mendelsohn, a joué un rôle dans votre propre décision d'écrire ?

M. C. : Si ç'avait été le cas, cela m'aurait conforté dans l'idée de prendre le contrepied de ces livres. J'ai beaucoup d'admiration pour leurs auteurs mais je suis très éloigné de leur démarche, et pour plusieurs raisons. La première est celle-ci : Modiano et Mendelsohn enquêtent, dans un geste de piété, sur des personnes qu'ils n'ont pas connues. Adopter leur démarche c'était regarder et décrire ma famille avec les yeux d'un étranger. Personnellement, j'avais déjà tout ce que cherchent de manière si pathétique Modiano et Mendelsohn. Les disparus de ma famille ont une histoire, même parcellaire, un parfum, un visage, un son de voix, des costumes dont je me souviens très bien. Ils utilisent de la gomina et de l'eau de Cologne. Des détails aussi précis coupent toute envie d'enquêter sur des lieux, des dates, des circonstances. Et je connais par coeur l'histoire des immigrants juifs qui ont travaillé dur pour refaire leur vie à Paris. Mon père a commencé par vendre des bas et des chaussettes dans un parapluie près de l'Opéra, puis dans une sortie de secours de cinéma. Si je m'étais attaché à ce type de matériaux, ou si je les avais développés pour structurer mon livre, celui-ci aurait dû s'intituler « sur la scène extérieure ».

Inutile de préciser que je connais aussi les moindres détails de leur séjour à Drancy, de leur voyage vers Auschwitz, et jusqu'à l'heure de leur arrivée. Il existe sur ces sujets des bibliothèques entières, notamment grâce à Serge Klarsfeld. En revanche, l'eau de Cologne de mon père est quelque chose qui balise le vide d'une façon extrêmement précise. J'ai été très affecté le jour où la firme qui la fabrique a modifié l'étiquette et remplacé le métal du bouchon par du plastique. Le vide se creusait un peu plus et j'ai ressenti ces modifications comme une petite atteinte personnelle.

On peut repérer dans Sur la scène intérieure des éléments qui rappellent l'œuvre de Perec, comme l'alternance de l'italique et du romain, ou l'attention au quotidien. Vous appartenez d'ailleurs à la même génération que lui et vous avez tous deux été des enfants cachés pendant la guerre. Mais Perec, lui, n'est pas parvenu à achever l'enquête qu'il avait amorcée au sujet de sa famille dans L'Arbre. Est-ce que cet écrivain, et plus exactement ses difficultés à effectuer une enquête sur la Shoah, ont joué un rôle dans votre écriture ? Est-ce que vous pensez que la publication tardive de Sur la scène intérieure vous a permis de dépasser les difficultés qui avaient empêché Perec d'enquêter ?

M. C. : Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec utilise le romain pour ses souvenirs personnels et l'italique pour le pays imaginaire qu'il décrit. J'utilise le romain pour ce que j'ai appris dans le cercle familial (et qui est aussi une petite fiction puisqu'il s'agit d'informations rapportées) et l'italique pour mes souvenirs d'enfant. À l'évidence il y a, chez tous deux, un souci commun dont je ne prends tout à fait conscience que grâce à vous. Puisque nous sommes en quête du réel, peut-être convient-il de baliser et de protéger le peu que nous savons contre tout ce qui viendrait le contaminer. Je suis frappé par l'extrême précision de Perec quand il évoque, par exemple, la tenue vestimentaire de sa mère sur une photo, aux lacets de chaussures et au bouton près ! Et qu'il s'interroge sur la longueur de la capote de son père. Je suis frappé aussi par l'extravagance et la méticulosité de la fiction imprimée en italique.

Perec prétend qu'il se tient à l'intersection de ces deux types de récit. Je me tiens, pour ma part, à l'intersection de ce dont je me souviens et de ce qui m'a été rapporté, c'est-à-dire dans une sorte de flottement où la littérature n'a pas sa place et où les détails, apparemment sans importance, servent d'ancrage. Sans doute est-il difficile d'imaginer, pour quiconque a eu une enfance dite « normale », ce que peut représenter l'odeur retrouvée de la Gomina qu'utilisait un père. C'est la preuve qu'il s'agissait bien d'un souvenir et pas du tout d'un fantasme. On y gagne quelque chose qui ressemble à un peu plus d'aplomb.

En ce qui me concerne, ce dont je suis parfaitement conscient en utilisant l'italique c'est de ceci : je ne voulais pas (si tant est que ce soit possible) que l'écrivain que je suis devenu s'empare des souvenirs de l'enfant que j'ai été. C'était tomber dans une littérature facile et un brin malhonnête. La littérature me semble être le lieu où les choses parviennent à la conscience et se clarifient parce qu'elles ont été triées, nettoyées, pesées, mises en forme. Ce n'est pas du tout le lieu où on les enrobe de sentiments et de belles phrases. « Une parole enfin vraie d'homme à homme », dit Kafka dans une lettre à Max Brod et à propos de l'art en général.

Vous parlez des difficultés de Perec à « enquêter » sur ses parents. Est-ce que je suis plus avancé, ou moins avancé que lui ? Je suis incapable de vous répondre. S'agissant de ses parents Perec évoque un « ressassement sans issue » et un « souvenir mort à l'écriture ». Je suis incapable d'être plus exact.

J'ai cependant une impression persistante et qui n'est pas du tout contradictoire : en écrivant le moins possible, en préservant une part de vide autour des disparus, en n'enquêtant pas au-delà du cercle familial, en ne me noyant pas dans des recherches qui n'apportent que des certitudes chimériques, et tout en fournissant, bien sûr, des preuves tangibles de leur existence passée, quelque chose d'indécis subsiste autour des disparus. Il me semble que cette indécision a quelque chose à voir avec « l'aura ». Autant que des morts, autant que l'horreur de leur destin, nous évoquons en effet des vies qui n'ont pas eu lieu. Cette « aura » est tout ce qui reste aux disparus : ils sont autant de promesses non tenues qui nous affectent tous. Nous ne pouvons pas croire sérieusement que le monde serait le même s'ils avaient vécu. Et c'est peut-être à la faveur de ce flou que nous pouvons les approcher. Notons que le verbe « approcher » se conjugue à la forme active comme à la forme pronominale.

Il y a peut-être autre chose. Cela m'avait beaucoup frappé en lisant le livre de Michel Borwicz, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie*. Borwicz se demande comment comprendre « le silence insolite des convois macabres qui allaient à la mort » et celui des Juifs qui attendaient patiemment d'être fusillés au bord des fosses communes en Ukraine. Pour lui, ce silence témoigne non pas d'une inertie, mais au contraire d'une très grande concentration psychique et d'un incommunicable mépris : face aux bourreaux, « les effets moraux » étaient dépassés, note-il. En d'autres termes, semblaient dire les condamnés : nous ne vous ferons pas même don de nos cris. Borwicz explique, par exemple, combien les

derniers messages des otages que l'on s'apprêtait à fusiller en Pologne agaçaient les Allemands. Ils prirent l'habitude de poser sur la bouche des condamnés des pansements enduits de plâtre. « C'est à nous d'entendre l'éloquence de ces bouches plâtrées », concluait Borwicz.

Vous avez choisi de publier en annexe des photographies des différents objets que vous évoquez dans Sur la scène intérieure. Cependant vous décrivez ces objets de façon extrêmement précise et détaillée, comme si le lecteur n'avait pas la possibilité de regarder les photographies. Comment expliquez-vous ce choix ? Et pourquoi avoir publié les photographies à la fin du livre et non en regard de l'évocation des objets dans le texte ?

M. C. : Les photos reproduites en fin de volume, sous la rubrique « Documents », viennent étayer le sous-titre *Faits*. Dans la trilogie des *Faits*, comme dans les deux volumes de *Détails*, on trouve en effet des références précises en fin de volume pour bien montrer qu'il n'y a pas là l'ombre d'une fiction. L'auteur que je suis, n'est jamais, comme nous le disions, qu'un photographe sans appareil. À défaut de références dans *Sur la scène intérieure*, les objets jouent un peu ce rôle de preuve. Si l'on regarde à la loupe la photo du violon de mon père, par exemple, on découvre que les cordes brisées sont en boyau. Aujourd'hui, les violons (sauf chez les *baroqueux*) sont montés avec des cordes métalliques. Et le petit chien en toile cirée est de toute évidence un travail artisanal.

Il y a autre chose qui, je crois, confère à ces objets un sens très différent de celui qu'ils ont dans les ouvrages littéraires utilisant la photo, généralement dans le cours du récit : je craignais que ces objets ne perdent leur histoire, qu'ils deviennent illisibles comme tout ce qui s'amoncelle dans les brocantes. C'est pourquoi, après la publication du livre, je les ai offerts au Mémorial de la Shoah où ils conserveront un minimum de sens, ne serait-ce que par leur présence dans ce lieu. Mais ils n'auraient pas eu leur place au Mémorial s'ils n'avaient pas acquis un minimum de sens dans le livre. Le livre leur confère une légitimité.

Est-ce que les souvenirs que vous évoquez dans Sur la scène intérieure étaient déjà tous disponibles au moment où vous avez commencé votre travail, ou est-ce que certains d'entre eux ont resurgi en cours de route ? En d'autres termes, est-ce que l'entreprise de Sur la scène intérieure constitue la transcription de vos souvenirs, ou est-ce que sa mise en œuvre a modifié et enrichi votre mémoire familiale ?

M. C. : Je n'ai rencontré aucune difficulté à écrire ce livre. La matière est venue naturellement, à la place qui est la sienne dans le livre. J'avais un peu l'impression qu'il était déjà écrit, qu'il suffisait de le mettre au net. Le livre terminé, je n'ai rien trouvé non plus qui aurait mérité d'y entrer. À l'exception de deux objets que mon père avait enveloppés dans du papier journal en 1943, en même temps qu'un service de table en porcelaine de Limoges. Il avait disposé le tout dans une caisse en bois qui se trouve aujourd'hui dans ma cave. Je regrette que ces deux objets ne figurent pas parmi les documents.

Il s'agit d'un cendrier en verre montrant un tireur à l'arc et d'une pendulette de cheminée à piles. Elle indique encore l'heure à laquelle mon père a immobilisé le balancier pour l'envelopper dans du papier journal. Bien entendu, je n'ai jamais utilisé ces assiettes et l'histoire de cette caisse reste très mystérieuse puisque tous les biens de mes parents ont été spoliés à l'exception de celle-ci. Sans doute mon père avait-il déposé la caisse chez ses parents, à une autre adresse, parce que la concierge lui inspirait toute confiance.

Quant à la pendulette, je sais très bien pourquoi je ne l'ai jamais sortie de la caisse : le design est si daté qu'il ne fait aucun doute que mes parents s'en seraient débarrassés. Sans

doute dans les années 1970, peut-être même avant, lorsque le style *Art déco* est tombé en désuétude. C'est un objet un peu pauvre, disons bon marché, et qui n'avait aucune chance de bien vieillir. Je ne voulais pas, en prolongeant chez moi l'existence de la pendulette sur une étagère, redonner vie à quelque chose que mes parents n'auraient plus supporté chez eux depuis très longtemps s'ils avaient vécu. Sur notre « scène intérieure », les objets ont aussi une histoire secrète.

Dans Sur la scène intérieure, vous évoquez votre proche famille, les personnes qui ont joué un rôle crucial dans votre vie, avant leur disparition. Cependant, vous parlez aussi d'une cousine de vos grands-parents, dont vous n'avez aucun souvenir hormis celui, incertain, du froufrouement de ses jupes, et dont la photographie, ainsi que vous le précisez, n'est probablement pas la sienne mais celle de sa sœur. Pourquoi l'avoir incluse ? Est-ce que sa présence dans votre livre permet d'interpréter différemment l'ambition de ce dernier ?

M. C. : Le livre va tout naturellement *decrecendo*, des personnes qui m'ont laissé le plus de souvenirs jusqu'à cette grand-tante qui ne m'en laisse aucun, hors le bruit de ses jupes dans le long couloir sombre de l'appartement de mes grands-parents. Il aurait été très injuste qu'elle ne figurât pas dans le livre. On peut voir là une métaphore, mais elle est involontaire. Il me semble plus raisonnable d'y voir une présence tout à fait prosaïque : une femme dont il ne reste, vraiment, que le souvenir d'un froissement de jupes et un visage improbable.

Les souvenirs qui vous restent de votre vie auprès de votre mère ne sont pas tous heureux, qu'il s'agisse de son agacement lorsque vous ne vous trouviez pas du bon côté et qu'il lui fallait se déplacer pour vous donner la main tout en continuant à cacher son étoile, ou de la séance de la douche froide et des pleurs qui s'ensuivirent. Est-ce que le fait que, pour écrire Sur la scène intérieure, vous ayez adopté un regard adulte et réinterprété ces souvenirs à l'aide d'éléments qui n'étaient pas en votre possession à l'époque (le danger des sorties, ou l'extrême jeunesse et l'extrême inexpérience de votre mère qui la laissaient démunie face à son enfant) vous a procuré un certain apaisement ?

M. C. : Je ne pense pas pouvoir parler d'apaisement. Et c'est sans doute une expérience amère que fait tout écrivain : on espère beaucoup des livres mais, ceux-ci achevés, on s'aperçoit qu'ils ont laissé les choses en l'état.

Quant aux souvenirs qui concernent ma mère, c'est exact, ils ont parfois un caractère homérique. Ma mère fut une enfant gâtée par ses parents, qui ne lui ont jamais rien refusé, bien qu'ils aient eu cinq autres enfants. Elle a été extrêmement gâtée par mon père, ses beaux-parents, ses beaux-frères, ses amis et amies qui tous l'ont adorée. Et j'étais moi-même un enfant épouvantablement gâté par les mêmes personnes. Rien n'était trop beau pour moi, en dépit des restrictions dues à la guerre, et ma mère me considérait un peu comme une poupée avec laquelle elle aimait jouer. Deux enfants gâtés, cela fait des étincelles.

Mais vous avez raison, il y a aussi une forme d'apaisement et elle est très singulière. J'habitais avec mes parents à deux pas de la place Clichy et de la brasserie Wepler. Celle-ci avait été réquisitionnée par la Wehrmacht pour servir de foyer à la troupe. Il y avait toujours beaucoup de soldats à la terrasse du Wepler. Pour traverser la place Clichy, nous emprunions donc le trottoir opposé : soit ma mère portait l'étoile jaune, et elle ne voulait pas s'attirer les insultes des soldats, soit elle ne la portait pas, et elle ne voulait pas susciter les sifflements admiratifs de dizaines d'hommes désœuvrés. Pour cette raison, et jusqu'à une date relativement récente, je ne mettais jamais les pieds au Wepler. Sans en avoir conscience, j'ai toujours continué aussi à emprunter le trottoir opposé.

Or *Sur la scène intérieure* a obtenu le prix Wepler en 2013. Je suis donc entré dans cette brasserie pour la seconde fois de ma vie, je crois bien, à propos d'un livre s'ouvrant sur une photo de ma mère. On m'a expliqué que le jury avait hésité à me décerner le prix parce qu'il n'était pas certain que j'accepterais de venir le recevoir dans un lieu pour moi aussi particulier.