



HAL
open science

Introduction

Mireille Hilsum

► **To cite this version:**

Mireille Hilsum. Introduction. Comment devient-on écrivain ? Sartre, Aragon, Perec et Modiano , 2012. hal-01789059

HAL Id: hal-01789059

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-01789059>

Submitted on 9 May 2018

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.

Comment devient-on écrivain ?

De Sartre à Aragon,

Perec et Modiano

MIREILLE HILSUM

INTRODUCTION

« *Ce que je sais le mieux, c'est mon commencement* »

Racine, *Les Plaideurs*

Telle est l'épigraphe de *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit* qu'Aragon publia en 1969. Sartre aurait pu la placer en exergue des *Mots*, paru en 1964. Perec ni de Modiano n'écrivirent de livre comparable, où affirmer, fût-ce parodiquement, connaître leurs commencements. Le rapprochement peut paraître d'autant plus singulier que ce livre est consacré à l'exploration de ce partage, de la fracture qui sépare radicalement les premiers, nés avant la première guerre mondiale, de ceux qui sont nés aux alentours de la seconde. Peu avant comme Perec en 1936, sur sa fin comme Modiano en 1945. Aragon était né en 1897, Sartre en 1905. Aragon comme Sartre sont des enfants de la Grande Guerre, dont la faute revient aux pères : pour l'un comme pour l'autre, grandir c'est rompre. Perec et Modiano sont des héritiers problématiques de l'extermination. Chez les aînés, l'Histoire n'a pas brisé la possibilité de se raconter. Au contraire, pendant comme au sortir de la guerre froide, elle semble leur imposer d'en revenir à leurs débuts, dans la vie comme dans l'écriture, à leur classe d'origine, à leurs ruptures avec elle. Perec et Modiano apparaissent ces années-là sur la scène littéraire. Perec publie *Les Choses* en 1965, Modiano *La Place de l'étoile* en 1968. Un peu moins de dix ans plus tard, en 1975, il aborde, moins obliquement, l'autobiographie mais l'ouvre par ces mots bien connus : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance ». Se raconter ne va plus de soi. Le tenter sur le mode alerte et joyeux des *Mots* encore moins. Quant aux débuts dans l'écriture, Perec n'y consacra aucun livre spécifique.

Avec Modiano, les choses changent encore. Loin d'être inaccessible, « l'auto-» nourrit l'écriture depuis *La Place de l'étoile*. C'est de lui, de son père, voire de sa mère, qu'il s'agit d'emblée dans l'œuvre de Modiano. Mais indirectement, par ce que l'on appelle trop commodément l'autofiction. L'enfance, puis l'adolescence affleurent partout, mais précisément : elles affleurent, effleurent une œuvre qui ne propose aucun récit de soi continu, encore moins une forme quelconque de récit de vocation. En 2005, Modiano parvenu à l'âge

d'écrire ses *Mots*, publie *Un pedigree* dont le récit s'arrête au moment de la publication du premier livre. Il ne s'agit pourtant pas de raconter comment « Patrick devint écrivain ». L'Histoire a rompu les fils sans lesquels il ne peut y avoir d'enfance de l'art, c'est du moins l'hypothèse qu'explore ce livre.

Comment devient-on écrivain ? C'était la question même de Sartre, dans *Les Mots* comme dans les grandes biographies qui ont précédé la publication des *Mots*. Comment suis-je devenu un écrivain réaliste ? C'est la question d'Aragon, à partir des années soixante. Elles n'ont plus d'équivalent chez Perec ni Modiano. Quoique Perec se réfère volontiers à Proust ou encore à Leiris, il ne revient sur ses débuts dans la vie et dans l'écriture que dans *W ou le souvenir d'enfance* ; il semble alors remonter, par bribes, de la genèse d'un livre singulier, *W*, à des souvenirs plus anciens. La même liaison entre histoires individuelle et collective est au cœur du livre de Modiano, *Dora Bruder*, qu'on peut lire à la fois comme le livre de la déportation des juifs parisiens et comme l'histoire de la genèse de *Dora Bruder* même. Mais c'est également là que Modiano revient sur la genèse de son premier roman, *La Place de l'étoile*. Le lien entre histoire collective et histoire de soi-romancier semble de nouveau tisser au cœur même du livre un réseau fragile, où se dire quand même, par pièces.

En 1969, une autre rupture est à l'œuvre dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*. *Les Mots* étaient encore un livre de guerre froide, *Les incipit* sont écrits après l'écrasement du Printemps de Prague, ce « Biafra de l'esprit »¹. L'invasion de la Tchécoslovaquie marque dans l'œuvre d'Aragon une rupture plus visible — c'est du moins ce que nous montrerons — que 1956 ne l'avait fait. Et pourtant le livre peut *se lire* comme une longue dénégation ou encore comme une proclamation de fidélité. Alors que *Les Mots* racontent joyeusement, féroce, l'histoire d'une vocation manquée, analysent la névrose dont se libérer au terme du livre, alors que Sartre proclame son célèbre « J'ai changé », Aragon semble répondre : moi pas. « [...] Je n'ai jamais écrit mes romans, *je les ai lus* »². L'enfance est (peut-être) loin, aux dernières pages des *Mots*. Pour Aragon, au contraire, rien n'a vraiment changé depuis l'enfance. Ce qui était vrai à six ans (écrire, c'est se lire), le reste pour le surréaliste et pour le réaliste. Mélancolique, ce livre “d'après” dénie, si l'on en reste aux mots, le rôle de l'Histoire, voire dénie qu'il y ait une histoire de l'œuvre.

¹ Aragon, « Ce roman que je tiens pour une œuvre majeure », préface pour l'édition originale de *La Plaisanterie* de Milan Kundera, Gallimard, 1968, repris en folio, p. 13.

² *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, « Les sentiers de la création », Skira, 1969 ; repris en 1974 dans le dernier volume des *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, (abrégées *ORC*), Laffont, 1964-1974, 42 volumes. Édition de référence, abrégée *Les incipit*, « Champs » Flammarion, p. 43. Nous signalerons en note ou dans le cours du texte les illustrations qui manquent dans cette édition de poche.

Mais si l'on remonte encore un instant le cours du temps, on peut au contraire être frappé par ce qui a rapproché les deux écrivains, en dépit de tout ce qui les a opposés et de ce qui les oppose toujours pour les lecteurs que nous sommes aujourd'hui. La nécessité de faire le point s'impose à Sartre, pendant la drôle de guerre, à Aragon pendant l'Occupation. Pourtant ni l'un ni l'autre ne manifestent de goût pour l'autobiographie, parce qu'elle est censée viser un individu singulier, l'histoire de sa formation. Ils ne viendront au récit d'enfance que dans les années soixante. Pas de récit d'enfance plus tôt, ni chez Aragon ni chez Sartre. Dans *Pour expliquer ce que j'étais* — qu'Aragon rédige après la mort de sa mère en 1942 et qui ne sera publié qu'en 1989 après sa propre mort³ — il s'agit de faire l'autobiographie d'un « nous », enfants de la bourgeoisie en rupture de ban, enfants du siècle confrontés à l'histoire, en proie, au sortir de la première guerre, au rimbaldisme, analysé comme ce qui tint lieu d'idéologie, pour la première génération des surréalistes.

Dans les *Carnets de la drôle de guerre*⁴, il s'agit également de faire le point sur celui qu'on fut, qu'on n'est plus.

J'ai horreur des carnets intimes et je pensais qu'un homme n'est pas fait pour se voir, qu'il doit toujours fixer son regard devant lui. Je n'ai pas changé. Simplement il me semble qu'on peut, à l'occasion de quelque grande circonstance, et quand on est en train de changer de vie, comme le serpent qui mue, regarder cette peau morte, cette image cassante de serpent qu'on laisse derrière soi, et faire le point.⁵

Commencer une vie nouvelle, engagée pour l'un comme pour l'autre, impose ce retour sur soi. Chez Sartre, l'autoportrait entraîne autoanalyse et autocritique⁶ ; il s'agit de peindre une génération, autant que de confesser une erreur et de s'en détacher⁷. Tout cela est également vrai de *Pour expliquer ce que j'étais*. Quoique autocritiques, *Les Carnets* ni *Pour expliquer ce que j'étais* ne sont des récits de vocation. Le René Girard de la *Conversion romanesque* caractérisait jadis le récit de vocation par sa double perspective : celle du héros aveuglé, corrigée *in fine* par celle du narrateur en passe de devenir romancier et qui retrace lucidement, d'au-delà de la conversion, l'histoire de celui qu'il fut. *Le Temps retrouvé* est le récit du « passage » qui manque dans *Pour expliquer ce que j'étais*, comme dans les *Carnets*. Aragon

³ *Pour expliquer ce que j'étais*, « NRF », Gallimard, 1989. Pour la datation de la rédaction, voir la préface, « Dits et non-dits d'un manuscrit », Michel Apel-Muller, p. 9-11.

⁴ *Carnets de la drôle de guerre*, « NRF », Gallimard, 1983.

⁵ *Ibid.*, novembre 1939-mars 1940, 19 décembre 1939, p. 351-352.

⁶ Michel Contat, « Introduction : une autobiographie politique ? », *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots*, (abrégé *Pourquoi et comment*), « Perspectives critique », 1997, Presses Universitaires de France, p. 6.

⁷ Geneviève Idt, *Les Mots de Sartre, une autocritique en « bel écrit »*, « Lettres sup », Belin, 2001, p. 73.

et Sartre y viendront à la fin des années cinquante et au début des années soixante, mais le récit de vocation ne désignera pas la même chose chez l'un et l'autre.

Commençons par Sartre qui y vint le premier. C'est le compagnon de route des communistes, qui retrace, en 1961, dans « Merleau-Ponty vivant »⁸, son itinéraire politique. Il raconte, à la suite de l'affaire Henri Martin et de la « farce des pigeons voyageurs », comment « les derniers liens furent brisés, ma vision [...] transformée : un anticommuniste est un chien je ne sors pas de là, je n'en sortirai plus jamais. On me trouvera bien naïf et, par le fait, j'en avais vu d'autres sans m'émouvoir. Mais, après dix ans de ruminations, j'avais atteint le point de rupture et n'avais besoin que d'une chiquenaude. En langage d'Église, ce fut une conversion. Merleau s'était, lui aussi, converti : en 1950. » Conversion politique donc. La fin des *Mots* est déjà là : « Je croyais, je savais, j'étais désabusé [...] ». Il y a bien désormais un avant et un après (la conversion à l'histoire et à la politique). Le premier temps sera, dans *Les Mots*, constamment éclairé, par le second.

Le terme de conversion est *a contrario* récusé par Aragon ; il lui préfère le mot de « passage », qui insiste, chez lui, sur la durée, voire la dureté, du cheminement qui le mena du surréalisme au réalisme. D'autres expressions, le vers de Rimbaud, « je sais aujourd'hui saluer la beauté », ou la « réécriture au bien » empruntée à Ducasse, insistent sur l'autonomie de la littérature et interdisent de penser le « passage », fût-ce parodiquement, sur le modèle de la conversion chrétienne. Et plus encore de le ramener à une adhésion. Cependant les années soixante marquent *de facto* le recours au récit de conversion, conçu, à l'inverse de Sartre, dans une dimension strictement singulière. Dès *J'abats mon jeu*, publié en 1959, le récit s'esquisse. Le rôle d'Elsa n'est encore qu'anecdotique, non parce qu'il serait de moindre importance (« À cette époque, personne — exceptée Elsa — ne m'a aidé »⁹) mais parce qu'il n'est pas encore promu au rang de modèle, par qui « tout » a commencé : ce moment appartient en propre aux premières préfaces rédigées pour la *Collection des Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*. L'« Avant-Lire » (préface du tome 2, consacré aux œuvres surréalistes) comme « C'est là que tout a commencé » (préface du tome 7, consacré aux *Cloches de Bâle*), sont publiés en 1964. La première raconte les errements de la période surréaliste et s'achève par ces mots : « Enfin vinrent les temps de toi. »¹⁰ De même, la préface des *Cloches de Bâle*

⁸ « Merleau-Ponty vivant », *Les Temps Modernes*, numéro spécial, octobre 1961 ; repris, avec L'« Avant-propos » rédigé pour la réédition d'*Aden Arabie*, sous le titre « Portraits » dans *Situations, IV*, « NRF », Gallimard, 1964, p. 189-287.

⁹ « L'auteur parle de son livre », *J'abats mon jeu*, EFR, 1959, p. 92.

¹⁰ *ORC*, tome 2, p. 40. Repris dans les *Œuvres romanesques complètes* (abrégées *OC*), sous la direction de Daniel Bougnoux, « Bibliothèque de la Pléiade », « NRF », Gallimard, tome 1, 1997, p. 269. Nous y reviendrons

est tout entière tendue vers l'aval, le temps de la « sortie de la forêt ». Le point de vue rétrospectif est sans cesse souligné, il l'emporte sur celui du personnage, l'auteur ancien des textes préfacés. Le « Cahier noir » par exemple, qui fut publié en 1926, est relu, en 1964 encore, sur le mode de la promesse. « Cette nouvelle, puisque c'est devenu cela, est celle de l'attente de toi. Aujourd'hui je ne peux plus la lire autrement. »¹¹ La « conversion » au réalisme n'est plus pensée ni contée sur le modèle de *Pour expliquer ce que j'étais*. Encore moins sur le modèle sartrien de l'universel singulier¹². Aragon ne prétend pas davantage à l'universalité dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*. Rien de plus exclusivement singulier, malgré le sous-titre, que ces « sentiers de la création ». Aragon ne s'analyse plus en enfant de la bourgeoisie, aliéné et révolté, mais en romancier en herbe, depuis l'enfance. Habité par deux passions : celle de l'imagination (ses livres sont des secrets à inventer par l'incipit) et celle de la contradiction perpétuelle, d'un livre par l'autre. C'en est fini du modèle de la conversion en même temps que du rôle d'Elsa.

On ne peut pour Perec et Modiano retracer une telle histoire. Ils ne sont ni l'un ni l'autre des enfants de la bourgeoisie en rupture de ban. Pour le jeune Perec de la Ligne générale, la redéfinition des liens entre la littérature et le réel passe par la critique des aînés (l'échec du roman engagé) ou des contemporains (le nouveau roman), non par une quelconque forme de conversion à l'Histoire ou à la politique¹³. Il n'existe ni n'existera une œuvre d'avant, que tout opposerait à une œuvre d'après une quelconque forme de conversion. Pour Perec — ce sera vrai de Modiano —, l'essentiel n'est pas de rompre avec un passé, une classe, une idéologie, ni même une conception ancienne de la littérature mais de renouer en amont, en arrière d'eux-mêmes et de leur propre enfance. La lente remontée vers l'autobiographie (*W ou le souvenir d'enfance*) puis vers l'autobiographie probable (*Ellis island*¹⁴) en témoigne. L'œuvre, on le sait bien, est marquée par la perte, l'absence de père et de repères. Pas de conversion à une langue non juive, à une culture autre¹⁵. L'Histoire s'est

souvent, tant la relecture de l'œuvre proposée dans *Les incipit* me semble « corriger » celle des *Œuvres croisées*. Nous donnerons les références des pré- et postfaces dans les deux éditions (*ORC* et *OC*).

¹¹ « Contes de quarante années », *ORC*, tome 4, p. 14 ; *OC*, tome 2, 2000, p. 1264. De même, après avoir retracé métaphoriquement la genèse en lui du réalisme, Aragon clôt ainsi le récit de l'enfance de son écriture : « La conscience m'en est venue peut-être assez tard, mais d'où je suis c'est ainsi que tout a pris couleur », *ibid.*, tome 2, p. 14 ; *OC*, tome 1, p. 256.

¹² Voir Jean-François Louette, « Ecrire l'universel singulier », *Pourquoi et comment*, *op. cit.*, p. 390-415.

¹³ « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *Partisans* n°8, janvier-février 1963 ; repris dans *L.G. une aventure des années soixante*, Claude Burgelin édit., « La Librairie du XX^e siècle », Seuil, 1992, p. 87-114.

¹⁴ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* (abrégé *W*), Denoël, 1975. Et *Récits d'Ellis island*, réalisation : Robert Bober, texte de G. Perec, 1979 ; le texte de Perec seul est repris chez P.O.L. en 1995.

¹⁵ Régine Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop la langue en moins*, éd. Kimé, 2003.

chargée de la rupture, l'œuvre se charge de la réparation des liens entre « moi et tous les miens »¹⁶.

Mais contrairement à Modiano, Perec est un relecteur attentif à l'économie de son œuvre. Comme le montrent les volumes posthumes, il n'a cessé de « faire le point » avec son premier éditeur, Maurice Nadeau, dès 1969, moins pour « changer de peau » cependant que pour organiser son œuvre, labourer chacun de ses quatre « champs »¹⁷. La « lettre à Maurice Nadeau » est marquée par un double mouvement rétrospectif et prospectif, qui appelle la comparaison avec la *Recherche du temps perdu* et *La Règle du jeu*. Il s'agit pour Perec de « savoir un peu mieux où j'en suis et de développer mes projets selon un axe d'ensemble où la quasi-totalité de mes productions passées n'est qu'une suite d'échelons permettant d'aborder, enfin, quelque chose d'un peu plus ambitieux [...]»¹⁸. Mais « le Livre », le « projet de quelque envergure », qui n'a pas été imaginé d'emblée, ne vectorise pas un temps de l'œuvre, d'ailleurs conçu sans charnière ni tournant. Il ne figure pas non plus un horizon (indépassable dans *Le Temps retrouvé*) qui informerait (comme dans *Les Mots*) l'analyse de la perspective ancienne (celle de l'enfant comme celle de l'auteur d'avant 1940).

Modiano est le seul des auteurs, choisis pour interroger les lignes de fractures du xx^e siècle, à ne pas pratiquer la relecture. S'il n'échappe pas complètement au monde médiatique, aux interviews où tenter de se commenter comme de se raconter, il s'explique davantage à chaud qu'à froid. Lorsqu'elles sont publiées, dans la presse ou sur internet, ses interviews ne sont pas reprises par lui en recueil, contrairement à Pierre Michon par exemple, esquissant (mais son œuvre le fait aussi dès *Vies minuscules*) un récit de vocation, qui, chez Modiano, manque à l'œuvre comme à la relecture de l'œuvre. Il ne se préface ni n'imagine l'architecture de son œuvre, comme le fait Perec. Et quand un coffret¹⁹ vise à donner de son œuvre et de sa réception critique, une vision globale, il est illustré d'une *Radioscopie* avec Jacques Chancel qui fait entendre la voix du jeune auteur, celui qui, en 1972, avait publié *La Place de l'étoile*, *La Ronde de nuit* et *Les Boulevards de ceinture*. Nulle part, Modiano n'esquisse de bilan. Il ne commente pas davantage la réécriture de romans qui ont connu deux éditions différentes, singulièrement *La Place de l'étoile* et *Dora Bruder*.

L'œuvre n'est jamais, chez Modiano, l'objet d'un discours global, encore moins d'une périodisation. L'hommage rendu à Serge Klarsfeld, dans *Libération*, le mercredi 2 novembre

¹⁶ *W*, op. cit., p. 36.

¹⁷ « Notes sur ce que je cherche », *Penser/classer*, « La Librairie du XXI^e siècle », Seuil, 2003, p. 9-10.

¹⁸ « Lettre à Maurice Nadeau », *Je suis né*, « La librairie du XX^e siècle », Seuil, 1990, p. 57.

¹⁹ Nadia Butaud, *Patrick Modiano*, un livre-CD, Textuel, 2008.

1994, constitue à cet égard une exception que nous analyserons comme telle : Modiano y prend Perec comme modèle, tandis qu'il esquisse une relecture, autocritique, de son œuvre propre. Pour la première fois, il y a un avant (dont avoir honte à l'issue de la lecture du *Mémorial de la déportation des juifs de France*, paru en 1978) et un après, dont on trouvera peut-être la trace dans *Dora Bruder* mais non dans *Un pedigree*. Écrit par un Modiano âgé de soixante ans, *Un pedigree* est tout entier situé avant « l'avènement » de l'écriture, sans en être informé. C'est *Les Mots* sans la conversion ou *Le Temps perdu* sans *Le Temps retrouvé*.

Le livre de Sartre fut pour moi un point de départ. Étudier la dissolution de la question sartrienne (Comment devient-on écrivain ?) m'a amenée à revenir sur une nouvelle d'Aragon, « Le Mentir-vrai », publiée en 1964. Parodique et ironique, elle est plus proche du livre de Sartre que *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*. Elle met en scène un enfant de onze ans, romancier en herbe, qui passe à la poésie, après le ratage de sa communion. Pas plus chez Sartre que chez Aragon, le récit ne vise une quelconque forme d'authenticité. Leur projet n'est pas de faire entendre la voix de l'enfant qu'ils furent. Dans les deux cas, une autobiographie politique se lit en filigrane, sous la fable, nous le verrons dans le premier chapitre : « Enfances ».

Le second chapitre, « les mots et les images dans *Les incipit* », est consacré à l'analyse de leur relation conflictuelle dans *Je n'ai jamais appris à écrire*. C'est cette fois par l'image que passe l'autobiographie politique. L'écart est irréductible désormais entre Sartre et Aragon, écrivains. Le second écrit *Les incipit*, quand le premier se remet en question comme « intellectuel classique ». La question portée par *Les Mots* a cessé d'intéresser Sartre²⁰. D'une certaine manière, il passe lui aussi à l'image. Mais dans le film, *Sartre par lui-même*, il s'agit désormais de savoir comment un intellectuel en vient à la politique²¹. La question politique me semble portée, chez Aragon, par les seules images d'un livre qui est peut-être lui aussi une forme d'adieu, crypté, à la littérature, à la sienne propre, celle qui s'est inauguré sous le nom d'Elsa dans les *Œuvres croisées*. La légende du collage de Max Ernst, qui occupe, une double page, à la suite du faux titre, l'indique d'entrée de jeu : « Ce livre, commencé en 1968, année où tout enseignement fut mis en doute, a été achevé en 1969, quand les hommes, pour la

²⁰ « [...] ce problème [comment devient-on écrivain] m'intéresse moins. Ce qui m'intéresse c'est plutôt l'autobiographie telle qu'on la présente dans ce film, c'est-à-dire le trajet d'un intellectuel qui est né en 1905, jusqu'en 72 actuellement. Mais le trajet d'un intellectuel. » *Écrits de jeunesse*, édition établie par Michel Contat, Michel Rybalka, Gallimard, « NRF », 1990, p. 300.

²¹ Pour l'étude des formes que Sartre rêve de donner au récit de cette seconde conversion et les formes qu'*in fine* il lui donne, voir Philippe Lejeune, *Je est un autre*, « Sartre et l'autobiographie parlée », Seuil, 1980, p. 161-202.

première fois, ont marché sur la lune selon l'enseignement de Cyrano de Bergerac »²². Ce que semblent promettre les mots est contredit par le système des images, inventé pour ce livre. Nous verrons, dans le chapitre 2, comment s'établit le partage entre les mots et les images, quelle axiologie mais aussi quelle censure — principalement du politique — il recèle.

La seconde partie délaisse la question de l'autobiographie et envisage *Les incipit* comme un livre de deuil, construit autour de la mort de Breton, comme *Henri Matisse, roman* le sera autour de la mort du peintre. Le chapitre 3 — « cryptage et décroisement » — s'ouvre sur l'analyse du chiffre ou de la lettre, qui encode le nom de Breton, tout au long des *Incipit*, des premières parties, consacrées à la relecture de l'œuvre propre, aux deux dernières où Aragon se tourne vers les œuvres de peintres (Braque, Matisse) puis d'écrivains (Roussel, Beckett) dont les procédés lui semblent proches de ceux qu'il a lui-même cherché à décrire. Le chapitre 4, « l'art de la jalousie » doit son titre au jeu sur les deux sens du terme, qui apparaît dans le diptyque que forment les légendes et les dessins d'un Matisse — « Calypso » — et d'un Picasso — « Persienne » —. Trahison, jalousie sont au principe d'un livre qui me semble réécrire *La Mise à mort* au masculin.

Du livre tout en B au livre tout en V, ce sont d'abord les différences qui frappent entre le livre d'Aragon et celui de Perec auquel est consacrée la troisième partie. *W ou le souvenir d'enfance* fut un livre d'« épreuves » pour Perec : il l'est aussi pour chacun de ses lecteurs, et un livre de deuil : Cyrla, la mère de Perec, fut déportée à Auschwitz, en 1943. Mais s'il retrace en partie la genèse de son livre, Perec ne donne pas à voir les dessins qu'il fit pour Françoise Dolto. *W ou le souvenir d'enfance* est le résultat d'un autre montage que celui choisi par Aragon : montage tout de mots, entre deux séries, l'une fictionnelle, écrite en premier, et publiée dans *La Quinzaine littéraire* en 1969 et 1970, et l'autre autobiographique, écrite pour le livre lui-même que Perec n'achève qu'en 1975²³. C'est ce montage que Perec commente au début de la fameuse 4^e de couverture :

Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés ; il pourrait presque sembler qu'ils n'ont rien de commun, mais ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection.

²² Dessin et légende non repris en Champs-Flammarion.

²³ Voir Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, P.O.L. 1991.

C'est à la difficile articulation de deux séries que le lecteur est convié, par la quatrième de couverture dans le cas de *W ou le souvenir d'enfance*, par les incipit visuels dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*. Le chapitre 5 — « B.A.-BA, sutures et réversibilités » — en étudie les modalités et transformations au fil du livre. *W*-le livre naît lorsque Perec a trouvé une loi formelle (la transformation du synonyme en antonyme) qui est l'équivalent de la loi de *W*, cité olympique et « univers concentrationnaire ». Le recours à un modèle formel, voire explicitement à l'œuvre de Roussel — à quoi se réfère également Aragon —, joue un rôle décisif : ce qui était vrai des *Incipit* l'est de nouveau, autrement, de *W*. Le chapitre 6, « Moi et tous les miens ? », interroge, à travers la discrète reprise de *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, la coordination entre les histoires, celle l'enfant et celle des siens. Puis, le travail de déliaison qui s'opère, au-delà des chapitres très éprouvants à écrire comme à lire, entre histoires intime et collective. Ce n'est qu'à l'issue de ces analyses que j'ai pu aborder, à mon tour, la question de la place de *Cyrla* dans le livre. *W* : « le livre de l'incompréhension ? », c'est la question que je me suis posée dans le chapitre 7.

Si la nécessité de l'engagement dans le camp communiste, aux côtés de l'URSS, se manifeste dans *Les Mots*, conçus en pleine guerre froide, si la désillusion se donne à voir, plus qu'à lire, dans *Les incipit*, conçus après l'effondrement du rêve soviétique, peut-être s'esquisse-t-il, de Perec à Modiano, une transformation tout aussi radicale. La conception de *W* se situe à la charnière des années soixante et soixante-dix, entre une mémoire qui fut majoritairement celle de la déportation politique et l'apparition d'une mémoire de l'extermination proprement juive. Peut-être le livre de Perec témoigne-t-il du refus de passer de l'une à l'autre, ou de distinguer l'une de l'autre. La question me semble se poser de nouveau dans *Dora Bruder*, abordée dans la dernière partie.

Tout a pourtant commencé « avec Klarsfeld » dans l'histoire de *Dora Bruder*. Sans lui, Modiano en serait « resté » à *Voyage de noces*, à une manière étroitement romanesque d'appréhender l'histoire de Dora, quand il ne savait encore presque rien d'elle. Le chapitre 8 est consacré à l'étude de la relation Modiano/Klarsfeld. Comme *Le Mémorial*, *Dora Bruder* appartient à cette « ère du témoin » dont Annette Wieviorka a retracé l'histoire²⁴. Le livre de Modiano, comme ceux de Klarsfeld, témoigne du désir de redonner noms et visages à ceux qui sont morts exterminés. Mais *Dora Bruder* est lui aussi, à sa manière propre, un livre double. Parce qu'il conjugue biographie (l'histoire des Bruder notamment) et autobiographie

²⁴ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Plon, 1998, p. 127-180. Voir plus spécialement les p. 177-178 qui situent le projet de Klarsfeld dans le contexte des « livres du souvenir ».

(celle des Modiano) mais peut-être plus profondément par ce qu'il charrie d'histoire singulière : *Bruder*, c'est aussi le frère, en allemand. L'ombre de Rudy, le cadet mort en 1957, brouille, dans le titre même du livre, un partage trop clair, entre deux histoires et deux mémoires : l'une qui concernerait une "communauté" et l'autre, le seul auteur de *Dora Bruder*.

Terminer par *Un pedigree*, dans le dernier chapitre de la quatrième partie, c'est rejoindre à la fois le plus récent des ouvrages retenus et celui qui réécrit le plus ostensiblement *Les Mots*, même s'il ne l'avoue pas. Sartre est omniprésent dans l'œuvre de Modiano, depuis *La Place de l'étoile*. Cela reste vrai d'*Un pedigree*. Mais le livre de Modiano est, dans la perspective qui est la mienne, à la fois l'envers des *Mots* et l'envers du « Mentir-vrai ». Retracer cette « vie d'avant moi » qui précéda l'écriture du premier livre, ce n'est plus analyser en quoi elle déterminerait une vocation de romancier qui n'est jamais affirmée ni même suggérée. Alors que *Je n'ai jamais appris à écrire*, *W* et *Dora Bruder* (malgré la simplicité apparente du titre) posent tous la question du rapport entre histoires de soi et des autres, s'interrogent, d'une manière ou d'une autre, sur le pourquoi et pour qui écrire, l'œuvre de Modiano semble, dans *Un pedigree*, déliée de l'enfance de l'auteur, de la vie des siens et même de celle de tous les hommes. A moins de lire, dans *Un pedigree*, l'envers de l'œuvre modianesque, quelque chose comme son négatif.