

Mesnard, Philippe

L'écriture testimoniale au-delà de la temporalité narrative

Études romanes de Brno. 2010, vol. 31, iss. 2, pp. [7]-16

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114869>

Access Date: 05. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PHILIPPE MESNARD

L'ÉCRITURE TESTIMONIALE AU-DELÀ DE LA TEMPORALITÉ NARRATIVE

Philippe Hamon, dans *Du descriptif*, considère qu'une description interpelle le savoir et l'imagination du lecteur tout autrement qu'une narration. Dans un texte déjà ancien, Gérard Genette présente la description comme une des frontières du récit. Il est vrai que la description s'appuie sur des données spatiales ou spatialise son objet et l'inscrit dans une taxinomie, alors que la narration temporalise et met en intrigue ce qu'elle raconte. On sait également que la description devient au XIX^e siècle et plus spécialement dans le roman réaliste un auxiliaire du récit (Genette, 1981 : 163). De même, dans le fantastique, la description participe à l'économie narrative permettant d'introduire le phénomène surnaturel après une rupture temporelle occasionnée par le changement de lieu. Paul Ricœur, de son côté, surtout dans *Temps et récit*, n'accorde guère d'importance à la description, portant toute son attention sur la capacité du récit à reconfigurer temporellement les enchaînements d'actions.

Mais que se passe-t-il lorsque l'expérience et la réalité qu'un écrivain se donne à retranscrire résistent à la temporalisation, et que le régime d'écriture qui leur serait le plus adéquat participe de la description, de l'inventaire, de l'énumération, du recensement, c'est-à-dire d'une mise en suspens de la temporalité au privilège de la spatialisation ?

Pour mener cette interrogation, je m'appuierai d'abord sur *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec et sur les différentes considérations qu'il a développées sur la littérature, puis j'évoquerai quelques autres auteurs dont l'écriture recourt à des logiques du même ordre.

W ou la trace de l'absence de trace

W ou le souvenir d'enfance est un remarquable exercice de composition. En voici les principes de base : 37 chapitres divisés en deux parties qui sont l'une comme l'autre rythmées par l'alternance fiction / autobiographie des chapitres. Le texte est régi par une double logique faisant que les deux récits, fictionnel (en

italique) et autobiographique (en romain), peuvent être lus de façon autonome ou complémentaire, chacun contenant la clé explicative de ce que l'autre conserve crypté.

Dans la première partie, les chapitres fictionnels ont pour narrateur-personnage un déserteur racontant à la première personne l'histoire suivante. Un inconnu, Otto Apfelstahl, après l'avoir discrètement contacté, lui confie une « mission » (*sic*) : retrouver un jeune enfant disparu dans des circonstances mystérieuses et dramatiques. Dramatiques, puisque le bateau sur lequel il se trouvait a été victime d'un naufrage dans lequel ont péri sa mère et les membres de l'équipage, tous dans d'atroces circonstances. L'enfant a disparu peu avant la catastrophe. Seuls, pour ainsi dire, son nom et son prénom subsistent puisqu'ils sont portés par le narrateur depuis qu'ils lui ont été donnés par l'organisation dont Otto Apfelstahl est membre.

Les chapitres autobiographiques exposent la recherche par l'auteur non de son enfance, mais de ce qui y fait défaut. La cause de ce manque tient à deux disparitions successives. Grièvement blessé, le père meurt par un enchaînement malchanceux de circonstances le jour même de l'armistice de la bataille de France, le 16 juin 1940. L'auteur n'en garde que quelques souvenirs, bribes, images mentales et photographiques sans syntaxe auxquels le récit tente de donner une cohérence. La mère, internée à Drancy le 23 janvier 1943, est déportée à Auschwitz le 11 février suivant. Elle y périt probablement gazée. De ces événements, le petit Perec est exclu, l'ultime limite des souvenirs qui lui restent est tracée par le moment où, pris en charge par un convoi de la Croix-Rouge, il quitte sa mère sur le quai de la gare de Lyon. Jusqu'en 1944 il demeure caché dans un internat du sud-est de la France et échappe ainsi à l'arrestation, à la déportation et à la mort.

La deuxième partie de *W ou le souvenir d'enfance* rassemble, du côté autobiographique, les éléments de cette vie en internat. Elle achemine le lecteur jusqu'au moment de la Libération dont le narrateur n'a « gardé aucune image » (Perec, 1975 : 181). Puis, ce dernier relate sa nouvelle installation à Paris, avec sa tante Esther. Les dernières lignes, ramenant le lecteur au temps de l'écriture du livre, 1973 et 1974, permettent à Perec de rappeler qu'à la terreur nazie d'autres ont succédé et que, au Chili, se sont les « fascistes de Pinochet » (*ibid.*, 220) qui ont pris le relais. Au préalable, il cite un long extrait de *L'Univers concentrationnaire* de David Rousset dans lequel il est question de certains camps de concentration nationaux-socialistes dits de « répression » où des simulacres criminels d'exercice sportif étaient pratiqués afin de venir à bout des détenus.

Cette conclusion, où l'auteur veut articuler avec son écriture, sa vie, l'histoire passée et l'histoire présente forme le point de convergence ultime (et impossible à la fois) entre la mort de la mère de Perec à Auschwitz et le mouvement qui motive l'écriture des treize chapitres fictionnels de la seconde partie. Ce point de convergence, attaché à la mort de sa mère, ne se lit pourtant pas dans *W ou le souvenir d'enfance*, mais dans un autre texte. Autrement dit, dans un dehors de *W ou le souvenir d'enfance*, un autre lieu textuel. C'est à la question de ce point de convergence que je vais m'intéresser maintenant avec un développement en

deux temps. L'un est consacré à l'écriture des treize chapitres fictionnels de la seconde partie, il s'agira alors des procédés sémantiques permettant à la description de dresser une scène de terreur. L'autre s'attachera à la façon dont le blanc et les codes typographiques révèlent, au sens photographique du verbe, la présence en creux de la mort de la mère de Perec dans le texte de *W ou le souvenir d'enfance*.

Terreur dans la description, terreur de la description

C'est la fiction de la deuxième partie, non plus comme narration, mais comme description qui compense les limites du pouvoir d'investigation d'une autobiographie qui reste, par définition, en deçà de ce dont le narrateur n'a pas fait l'expérience. De même, cette fiction descriptive relaie la fiction narrative de la première partie (elle n'en est donc plus l'auxiliaire) et marque par là même la limite au-delà de laquelle le *récit* n'est plus valable en tant que dispositif narratif conventionnel avec son intrigue mi-policière mi-aventurière (un homme sans attache et en marge de la loi, une organisation, la recherche d'un disparu...).

Un mouvement de vrille traverse cette seconde partie fictionnelle. Il entraîne peu à peu le lecteur vers la découverte de l'île de W et, ce faisant, de la terreur qui y règne. Le premier chapitre, le XII, en propose d'abord une description, ensuite, un recensement des différentes versions de l'histoire de la fondation de la communauté résidante. Puis, il s'agit de l'organisation sociale durant les douze chapitres suivants. Le renversement progressif de l'apparence quasi idyllique de cet olympe utopique se fait, touche par touche, par la présence d'indices d'une terreur dans un premier temps discrète et ensuite de plus en plus insistante et finalement dominante. Ainsi, par exemple, il est question de : «*sanction [...] capitale*» (98); «*sélections*» (101), «*ceinture électrifiée*» (165). Le sportif devient «*rachitique [...] ou d'une maigreur extrême*» (116), à l'image des déportés aux bords de l'épuisement et atteints de cachexie. On apprend que l'athlète peut être «*purement et simplement privé de repas du soir*» (121).

À partir du chapitre XVIII, des pages 119 à 124, le rythme des occurrences de terreur s'accélère. Il gagne l'ensemble du texte pour devenir le texte même. «*Les Athlètes sont donc, de façon permanente, soumis à un régime de carence*» (123). C'est dans ce chapitre qu'apparaissent la notion de *struggle for life* et son origine américaine qui déplace l'horizon de référence de l'enfer concentrationnaire vers l'enfer capitaliste. Après cela, il est fait allusion aux jeux du cirque «*si un seul spectateur se lève et le désigne, appelant sur lui la punition réservée aux lâches, alors il sera mis à mort*» (146). L'île concentrationnaire apparaît ainsi comme un espace synchrétique qui rassemble différentes formes historiques de terreur : jeu du cirque, camp de concentration, exploitation capitaliste.

Au chapitre XX, il est dit que «*[l]'abandon des noms propres appartenait à la logique W*» et que les athlètes portaient sur leur dos «*un large triangle d'étoffe blanche, cousu la pointe en bas*» (130), citation explicite du triangle de différen-

tes couleurs que portaient les déportés dans les camps nazis. Le chapitre se clôt sur l'évocation ironique d'un «*entraîneur particulier*» nommé «*Oberschrittmacher*» (Étymologiquement : le «*faiseur de pas en chef*», avec un probable jeu de mots sur *Herzschrillmacher* : stimulateur cardiaque).

Après être passé par la description de l'engendrement par viol et l'initiation des enfants à la violence en guise d'éducation décivilisante¹, le renversement des apparences conduit à une dernière liste : «*Celui qui pénétrera un jour dans la Forteresse*» y trouvera, après avoir traversé de longs couloirs vides : «*des tas de dents en or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de mauvaise qualité...*» (218) – citation explicite des restes trouvés dans les camps et dont *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais et Jean Cayrol a projeté les images.

Bien qu'il construise la fable de *W*, Perec relate ce monde de terreur sans recourir à la facilité technique, narrative, de la fable. Il s'agit d'une fable non narrative. Pour cela, il entrecroise deux isotopies génériques, l'une du sport olympique, quantitativement dominante, l'autre de la terreur concentrationnaire qui s'avère dominer qualitativement la première en se révélant être la vérité de la face cachée du *W* olympique et héroïque. Il constitue un univers sémantique animé d'un mouvement propre qui se déploie dans un espace mais qui n'est pas celui, temporalisé, d'une narration.

Le dispositif narratif n'est pas apte à rendre compte d'un espace de terreur concentrationnaire où le rythme de la violence est celui de l'ennui et de la monotonie, où nul héros ne vient donner sens à la mort qui, à la fois, surgit à chaque instant et n'en finit jamais d'arriver, où l'action unilatérale est synonyme de mort sans gloire, de *Selektion* ou d'exécutions sommaires : la *belle mort* romantique est morte à Auschwitz disait Jean Améry.

La description, comme régime d'écriture générique comprenant l'inventaire, la liste, le recensement, l'énumération, est une pratique que Perec a explorée en profondeur. Il n'est pas un de ses textes qui n'en soit marqué. Outre les passages autobiographique dans *W* qui comportent également des énumérations, on en trouve déjà dans *Les Choses* (1965), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1972), *Je me souviens...* (1978). Dans *Penser / Classer*, Perec distingue deux tentations énumératives contradictoires : l'«*exhaustif et l'inachevé*», «*TOUT recenser*» ou «*oublier tout de même quelque chose*», «*clôturer définitivement la question*» ou «*la laisser ouverte*» (Perec, 1985 : 167). L'apparent paradoxe qui consiste à accepter à la fois les deux finalités du Tout et de l'oubli s'avère ici un mode dialectique de découverte du monde.

Cette mise en suspens de la temporalité narrative par un régime d'écriture taxinomique serait à penser de différentes façons. D'abord, elle serait comme la mimésis (expérimentale) d'une réalité fonctionnelle et immanente, dépourvue de transcendance, d'un espace où le temps est figé par la violence. Ensuite, elle per-

¹ C'est ce même roman de désapprentissage (*Bildungsroman* à l'envers) que met en scène Agota Kristof dans *Le Grand cahier* (1986) avec les deux frères.

mettrait de mettre à distance les émotions – avec pour visée non de les neutraliser mais que n’y soient pas immergés ni l’auteur (en premier), ni le lecteur (Perec retient ici tout l’enseignement de sa lecture de *L’Espèce humaine* de Robert Antelme [Perec, 1992 : 87-115]) ; d’ailleurs, cette mise à l’écart concerne également les mécanismes d’identification contigus au registre émotionnel. Enfin, on peut considérer qu’il y a là un rejet de la fabula et de la croyance qu’elle implique (une suspension de la croyance). Sur ce point certainement Perec rencontre Foucault lorsque ce dernier développe la question de l’hétérotopie (Foucault, 1966 : 7-16 et 2001 : 1571-1581) – abandonnant malheureusement cette piste – et qu’il en fait une critique de l’utopie et de la fabula.

D’ailleurs, si *W ou le souvenir d’enfance* ne suscite aucune identification de la part du lecteur, il ne lui laisse pas plus espérer de fin consolatoire (une des fonctions de l’utopie et, en général, de la fable). Le livre se clôt, nous l’avons dit, sur une citation de *L’Univers concentrationnaire* à propos de camps de répression, plus durs encore que les camps de concentration.

L’écho du blanc

C’est justement la manière de finir qui est en cause dans *W ou le souvenir d’enfance*. Si elle est un problème récurrent pour les auteurs modernes, elle prend ici une tournure exemplaire avec Perec et s’actualise de façon toute particulière avec sa propre histoire. Nous revenons par là même à ce point de convergence évoquée plus haut qui fait de ce texte, sous la pression de la description, une fiction cryptive. L’extrait de *L’Univers concentrationnaire* cité à la fin de *W ou le souvenir d’enfance* traite des camps (Rousset, 1965 : 54-55) où la torture par des simulacres sportifs remplace le travail des camps dits «normaux». Mais cela, dira-t-on, n’a guère de rapport avec les gazages et la mort de la mère. Attardons-nous sur le passage.

Aller le lire dans le chapitre du livre de Rousset d’où il est extrait permet de suivre non plus l’écriture de Perec, mais la trace de sa lecture. Quand un auteur cite, c’est aussi à sa lecture et à ses choix de lecture que l’on a accès. Pourquoi tel passage plus qu’un autre a retenu son attention ? Il se trouve que l’extrait cité précède de peu une évocation des camps «de Juifs et de Polonais». Cette mention se trouve en bas de la même page et Perec n’a pas pu l’ignorer. «Birkenau, la plus grande cité de mort» (*ibid.* : 56) écrit Rousset à la page suivante, avant le passage descriptif, quelques lignes plus bas, sur l’ouverture des chambres à gaz. À la différence de la version longue et détaillée des *Jours de notre mort*, c’est une évocation concise, en quatre lignes que l’on peut lire. Elle n’a pas pu échapper à Perec. Et c’est ainsi que sa mère a vraisemblablement été assassinée.

En donnant à lire les lignes sur les camps de répression, c’est la mort de sa mère qu’il cite par défaut. On n’avait pas encore parlé de cette opération, plutôt rare en littérature – mais que Perec pratique déjà dans *La Disparition* –, qui équivaut à un nouveau type de blanc, ou plutôt de silence, dans le texte. Ici, la citation

décrit le cercle de l'impossibilité de dire, en rejetant la mise à mort dans le hors champ du texte et la laissant en suspend. Ce qu'aucun mot, aucune phrase ne parvient à dire, Perec, en «marranisant» la langue, l'exprime comme le cryptage d'un douloureux secret.

Mais ce n'est pas tout. Perec, en plaçant cette ellipse invisible qui concerne la disparition de sa mère pour ne pas vraiment conclure son texte, fait écho à la fin de la première partie qui se termine également sur l'ellipse, cette fois remarquable typographiquement par le signe «(...)» du chapitre biographique que l'on aurait attendu.

Je rappelle donc que *W ou le souvenir d'enfance* est composé d'une alternance de chapitres autobiographiques et fictionnels. Un sur deux, donc. Pas tout à fait, 37 est impair. L'équilibre entre la première partie, composée de onze chapitres se terminant sur un fictionnel, et la deuxième, commençant également par un fictionnel et composée de vingt-cinq chapitres, n'est pas respecté.

Le déséquilibre tient moins au nombre de chapitres de chaque partie, onze d'abord et vingt-cinq ensuite, qu'à l'absence, à la fin de la première partie, du chapitre autobiographique que l'on est censé trouver, ou plutôt attendre. Il n'est pas là, sauf à considérer que cette page blanche avec en son milieu le signe : «(...)», suivant le dernier chapitre (fictionnel donc) de la première partie, a une valeur autobiographique. Sauf à considérer que cette page (presque) blanche désigne l'emplacement autobiographique d'un chapitre absent, ou bien elle signifie que ce chapitre est présent par son absence même et que cette absence fait signe au lecteur. S'il en est ainsi, l'équilibre de l'alternance est préservé et l'on peut admettre que l'autobiographie n'a pas toujours besoin de mots pour s'écrire, qu'elle peut tout à fait s'écrire entre les mots, ou hors des mots en passant par d'autres signes qui sont silencieux sans être véritablement muets.

Ainsi, «(...)» signifie, sans le dire, qu'il y a du non comptabilisable dans cette vie, du manque auquel cette vie est appendue, dont les mots ne peuvent rendre compte – mais qui ne doit pas pour autant être maintenu hors du langage. Car il en va de la survie du sujet d'intégrer l'absence et ses hantises dans un langage qui se prête particulièrement à cet accueil : le langage littéraire, l'expression artistique.

Pour conclure ?

Symétriquement, les fins de chacune des deux parties du texte sont donc des ellipses, la première encore marquée typographiquement, la seconde renvoyant à l'espace d'un autre texte, une crypte illisible à la lettre. Elles se répondent et forment une sorte de lieu de résonance du texte écrit, de même que l'alternance fiction – autobiographie reposait sur un jeu de complémentarité et de contiguïté du sens que chacune ne pouvait que partiellement développer. Ce récit n'est donc pas seulement structuré par cette alternance, mais par les espaces qui s'y dégagent en faisant signe par des blancs qu'accueille le langage en s'espaçant lui-même pour y laisser le silence de la disparition faire signe. Déplaçant les propos de

Perec concernant l'inventaire, la dialectique de l'épuisement et de l'exhaustivité devient alors celle de la mélancolie et du deuil (d'ailleurs, en y réfléchissant, on pourrait certainement apparenter la mélancolie à l'épuisement et le deuil à l'exhaustivité, le caractère discursif du deuil se manifestant par cette volonté de toujours convaincre ses sujets qu'il lui est possible de s'accomplir pleinement).

Wou le souvenir d'enfance de Perec réalise cette mise en tension dialectique (une dialectique qui n'aboutit à aucune résolution, aucune synthèse ni fin – sinon laissée ouverte par l'ellipse) et une des façons de se confronter à la question : comment témoigner de l'impossibilité d'avoir été là, puisque y avoir été aurait signifié la mort pour ce petit garçon qui aurait alors accompagné sa mère jusqu'au bout ?

Le seul lieu restant est bien le texte. On a franchi un degré supplémentaire au-delà de l'histoire de Simonide de Céos, quelque 500 ans avant J.-C. Je rappelle que le poète avait pu, dit-on, par un hasard divin, sortir de la demeure où il était invité pour célébrer la gloire d'un athlète à temps pour ne pas être enseveli sous l'effondrement causé par un tremblement de terre aussi soudain que meurtrier. Seul survivant, il avait pu de mémoire reconstituer le lieu et surtout désigner l'emplacement des victimes pour que l'on pût les identifier.

« Tout de la mémoire et de son art est enfermé là. La mémoire qui marche dans le temps est d'abord affaire de lieu. Avoir eu lieu, c'est avoir un lieu », écrit Gérard Wajcman (1998 : 15) à propos de Simonide, en songeant aux témoins que convoquent Claude Lanzmann dans *Shoah* sur les lieux mêmes de l'extermination. Or, ce à quoi se confronte Perec, c'est précisément la question de la reconstitution du lieu sans y avoir été, alors que des victimes, il ne reste même plus les corps.

Comment transcrire une expérience qui vous hante ? Non que vous l'avez vécue, mais précisément parce que vous ne l'avez pas vécue, non pour attester d'un lieu dont vous seriez sorti en tant que rescapé ou simple observateur, mais justement parce que, n'ayant pas été sur les lieux, il ne peut *rien* vous en rester. Rien, sinon une mise en défaut de vous-même par le prisme de laquelle s'effectue la visite les lieux en question. Rien, sinon le langage qui, écrit, est le seul recours pour reconstituer ce qui dans le réel persistant du passé s'est inscrit par défaut.

Si l'on est bien ici dans la problématique de ceux qui n'ont pas été présents sur les lieux de l'événement, parce qu'ils ont été cachés, ou parce qu'ils sont nés après, on est aussi – et c'est ce sur quoi j'ai voulu mettre l'accent – dans la problématique d'un langage qui permettrait ce type de reconstitution dont l'assise et, pour ainsi dire, le sol sont initialement dérobés au sujet. Il s'agit bien ici d'un langage qui ne cherchera pas à tout dire (à tout imaginer) de ce que le sujet ne sait pas faute de l'avoir vécu, il s'agit d'un langage qui puisse accueillir l'absence, le vide, le silence comme irrémédiable, pour ne pas les laisser au dehors. La conséquence ici est importante puisqu'il s'agit d'ouvrir le témoignage de telles façons qu'il se soit plus limité à ceux qui ont vécu l'événement. Cela entraîne une redéfinition du savoir mémorielle, auquel on n'opposerait pas systématiquement l'oubli, puisqu'il serait un savoir paraliptique, un savoir troué, un savoir modeste face au réel auquel il prétend...

Pourtant, il est une autre conséquence que ce nouveau rapport testimonial entraîne. C'est une critique du récit au sens de fable narrative visant à délivrer de la réalité une version complète et circonscrite, c'est-à-dire maîtrisée. Cela nous fait revenir aux inventaires de Perec pour présenter quelques autres cas d'auteurs.

En effet, on rencontre d'autres mémorables énumérations, comparables à celles que livre Perec, faisant faire au lecteur l'expérience d'une rupture narrative et l'invitant à poursuivre le rapport testimonial par d'autres moyens. Le cas de Patrick Modiano auquel on pourrait penser demande à être nuancé. Certes, l'auteur introduit de temps en temps des inventaires, des énumérations, des listes et, généralement, un fort ancrage topologique ; cependant, il semblerait que celui-ci permette à l'auteur de co-construire avec les indicateurs temporels une logique narrative qui joue sur sa connotation nostalgique, sans remettre en question l'hégémonie narrative du récit. Cependant, on peut se demander si la fréquence de citations d'archives et de lettres dans *Dora Bruder* (1997), interrompant le récit d'enquête tout en l'alimentant, ne signifie pas aussi les limites mêmes du récit à vouloir traiter des questions de mémoire.

L'usage des énumérations autrement que comme simple auxiliaire du récit est bien plus évident dans *La Jolie Madame Seidenman* (1988) d'Andrzej Szczypiorski, qui relate par tableaux la vie à Varsovie sous la terreur nazie, en incluant de régulières mises en miroir avec le régime prosoviétique. La plus longue énumération concerne le vieux juge Romnizcki : « Il lui restait aussi la mémoire. C'était le plus beau cadeau de Dieu, et il défendait obstinément ce don contre toute tentative de l'en priver. Il se souvenait de tout. Jusqu'aux moindres détails » (2004 : 101-103). Et sur trois pages, suit une longue énumération du monde de la Pologne meurtrie.

C'est chez l'auteur serbe Danilo Kiš et plus spécialement dans *Le Sablier* (1982) que l'énumération descriptive rivalise avec celle de Perec. *Le Sablier* est un bel exemple de roman polyphonique. Il contient 67 fragments numérotés et divisés en quatre parties : « Tableaux de voyages », « Carnets d'un fou », « Instruction » et « Audience du témoin ». Leur succession est irrégulière augmentant ainsi l'effet instable et fuyant du récit dont l'organisation est déterminée par la lettre d'Édouard Sam à sa sœur Olga, intitulée « Lettre ou table des matières », qui est placée à la fin de l'ouvrage.

De par son type de complexité, ce roman rappellerait plus *Le Sang du ciel* (1961) de Piotr Rawicz, qui l'a préfacé, que *W ou le souvenir d'enfance*. Une autre différence tient à la tonalité lyrique de ces deux premiers qui est étrangère à Perec. En revanche, les paragraphes entiers d'énumération descriptive sont très perecciens. Leur densité et leur récurrence produisent l'impression d'une véritable matière lexicale à travers la compacité de laquelle le récit se fraye un trajet dès la première page du prologue qui reste encore une description conventionnelle. Rapidement, on rencontre de longues (et improbables) énumérations : « Le varech et les détritiques qui flottaient jusque-là presque sans bouger à la surface de l'eau se mettent tout à coup en mouvement, balancés et rejetés de droite à gauche et

de gauche à droite : écorce de melon ; tomate ; trognon de pomme noirei » (Kiš, 1982 : 31). Il en va ainsi à longueur de page².

À quoi s'ajoutent des citations de textes administratifs, par exemple, le « procès verbal » (*ibid.* : 111) et de nombreuses citations intertextuelles ou intratextuelles, ou bien encore des marques paratextuelles, comme le fait de signaler, entre parenthèses, au début du « Carnets d'un fou (III) », chapitre 36, qu'il s'agit d'un « (Brouillon.) ». Tout concourt ici à un affaiblissement de l'ancrage référentiel historique (la guerre, les persécutions et les massacres antisémites) alors que pourtant les descriptions devraient y contribuer. Là encore, plus que du réalisme, c'est de la mise en question du récit comme forme hégémonique qu'il s'agit. De même qu'avec Perec, il y a chez Kiš une recherche formelle non pour trouver une adéquation au réel, mais pour circonscrire la perte et le défaut de cette perte qui sont venus se loger dans le langage.

Mon dernier exemple nous fait revenir à une survivante d'Auschwitz, ce qui tend à fortement relativiser une périodisation générationnelle au profit d'un rapport à l'expérience et de partis pris esthétiques spécifiques. Penser en termes de génération et d'un découpage périodisant ne suffirait pas à rendre compte de l'émergence ni de contenus thématiques, ni de formes d'expression. Édith Bruck, juive née en Hongrie, a été déportée avec sa mère en été 1944. En 1995, elle écrit *L'Attrice*, livre consacré à une vieille actrice rescapée des camps de concentration. Pour essayer de faire son retour, cette dernière accepte de jouer dans un film tourné à Auschwitz. Elle est tellement submergée par ses propres souvenirs qu'elle devient folle. Les dix dernières pages du livre consistent en une longue liste de camps de concentration, qui finit par une suite inarticulée de sons :

Obersdorf, Ommen, Oranienburg I-II, Aue-Sachsen, Eindhoven, Feldmoching, Frankfurt, Freiburg, Osterode I-II, Peggau, Karlshagen, Käsemark, Edewechterdamm, Drögen I-II, Arolsen, Arnheim, Fall[e]rsleben, Briesen, Brieg, Brunnlitz, Ellendorf, Allersdorf, Faulbrück, Falstad, Harzungen, Grenzdorf, Groden, Haslach I-II, Gröditz, Gross-Hesepe, Gleiwitz, Aschersleben, Alfred I Sachsen, Belzig, Birkhahn, Freising, Friedolting, Gebhardsdorf, Gelslingen, Gellenau, Neustrelitz, Nordhause/Sachsen Anhalt, Niemeck, Rabenstein, Quesendorf, Rolstalt, Königstein, Laoküla, Langendiebach, Malken, Mariahütte, Malchow, Alt...dorf..., Beer...fel...de, Bi...m..., ba... u...mel..., Enns, Fi...fi...sch...ho...ho...rn, Fü...fü... r...sen... stein, Heili... gen... be... be... il... il... il..., Kla...gen...furt, Leonberg, Mit... t... we... we...ida, Neu... neu... burg...bgr... burg, Rot... roth.en... bu...bu...rg, brg...burg, Ros... ros... ros...tock... tock...tock..., Son...n... sonn... e... e... berg, Tra... tra... tru...tu...u...Oh...,Oh...,A... Bi... Ba...Wi... Wi... Wi... Za... Ha... ha...A... Zi...Zi...Zi, Ze... Ze... Ze... Za...Za...A... A... A... A... A... H... H...

(Bruck, 1995 : 165-166)

Il ne pouvait s'agir de conclure sur un récit ni de laisser à une forme narrative la possibilité de conclure un texte qui relate autant l'expérience de la déportation

² Nous avons noté une vingtaine de séquences descriptives, pour ne retenir que les plus importants, couvrant parfois deux pages consécutives (Kiš, 1982 : 35-36 ; 38-39 ; 42 ; 42-43 ; 82 ; 83 ; 84 ; 88 ; 89 ; 96 ; 108-109 ; 110 ; 129 ; 130 ; 153 ; 234).

que celle de l'éloignement et de la perte de cette mémoire. Le sentiment vertigineux de la perte d'une expérience qui a été celle de la destructibilité de l'humanité dans l'homme rend caduque des formes trop conventionnelles et historiques de temporalités narratives et ferait se rejoindre, répondant au nouvel impératif de la transmission de ce qui a eu *lieu*, les rescapés, ceux qui ont survécu parce qu'ils ont été cachés et ceux qui sont nés après.

Bibliographie

- BRUCK, Édith. *L'Attrice*. Venise: Marsilio, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel. Des espaces autres [1967]. In *Id., Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001, p. 1571-1581.
- GENETTE Gérard. Frontières du récit [1966]. In *L'Analyse structurale du récit, Communication 8*. Paris: Seuil, «Points», 1981.
- PEREC, Georges. Robert Antelme ou la vérité de la littérature [1962]. In *Id., L. G. Une aventure des années soixante*. Paris: Seuil, 1992, p. 87-115.
- PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Gallimard, 1975.
- PEREC, Georges. *Penser/Classer*. Paris: Hachette Littérature, 1985.
- ROUSSET, David. *L'Univers concentrationnaire* [1946]. Paris: Hachette Littératures, 1965.
- SZCZYPIORSKI, Andrzej. *La Jolie Madame Seidenman* [1988]. Trad. Gérard CONIO. Paris: Liana Levi, 2004.
- KIŠ, Danilo. *Le Sablier* [1972]. Trad. Pascale DELPECH. Paris: Gallimard, 1982.
- WAJCMAN, Gérard. *L'Objet du siècle*. Lagrasse: Verdier, 1998.

Abstract and key words

We analyze what it happens when a writer want to transcribe an experience and a reality which resist against the temporal dimension of the narration. We examine, with *W ou le souvenir d'enfance* of Georges Perec, the aesthetic and ethic choices of the author, in particular the capabilities of the language to produce descriptions, inventory and enumeration instead of narration and plot. We note there is suspension of the narrative temporality. The question of the space is highlighted. In that sense, there is experimental writing, directly linked with historical experiences, in particular the Holocaust, which call in question the narrative capabilities of the tales.

Autobiography; description; fiction; Holocaust; narration