

**Comment parler de l'indicible? –
La représentation littéraire de l'Holocauste**

Jelige: Simon

Comment parler de l'indicible? – La représentation littéraire de l'Holocauste

L'Holocauste et son souvenir préoccupent l'esprit européen depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, non seulement en tant qu'événement historique, mais également en tant qu'événement déclencheur d'une nouvelle période de la pensée humaine. Une grande partie de la littérature après la guerre se charge de comprendre et de faire comprendre celui qui est souvent nommé l'indicible et qui paraît toujours insaisissable. Les questions primordiales portent sur la possibilité de transmettre l'Holocauste lui-même et son héritage et, au niveau littéraire, sur les tactiques principales qui nous aident à donner un sens à cet enjeu entre mémoire et oubli.

D'où le titre qui paraît comme lieu commun mais qui fait référence au paradoxe central de la littérature de l'Holocauste, notamment qu'on le nomme indicible, et pourtant on en parle. Quand même, le titre est aussi pertinent puisqu'on cherche toujours une manière définitive pour franchir les limites posées par cette rupture. En travaillant avec trois textes très éloignés, cette dissertation veut montrer que malgré les contrastes temporelles et génériques, le traitement du sujet et les processus sont très similaires (d'où, en fait, la variété des textes). *Ceux qui avaient choisi* est une pièce de théâtre écrite en 1967 (mais inédite jusqu'à 2011 !) par Charlotte Delbo, qui n'était pas juive mais qui a quand même été déportée à Auschwitz à cause de ses activités au sein de la résistance communiste française. *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, peut-être le plus connu des trois œuvres, ce roman autobiographique a été écrit en 1975 par le fils des victimes juives. Finalement, le roman le plus récent est *Un Secret*, publié en 2004 et écrit par Philippe Grimbert, un enfant élevé en ne sachant rien de son passé juif.

Par conséquent, le but de cette dissertation est de montrer quels sont les repères théoriques et pratiques de l'Holocauste et comment les auteurs différents se débrouillent avec l'expérience de tout cela. Nous voulons également démontrer pourquoi et comment la fragmentation et l'esthétisation de l'oubli et de la mémoire ; et le silence et le manque sont des questions centrales ; et comment les auteurs essaient de (re)devenir agents de leur propre vie. L'analyse sera faite dans un cadre éthique, en s'appuyant sur la philosophie éthique d'Emmanuel Lévinas. A la fin de la dissertation, nous souhaitons montrer comment, d'un point de vue éthique, les représentations de l'Holocauste nous renvoient à une conclusion plutôt sombre de la part de l'auteur, mais potentiellement positive de la part du lecteur.

1. L'Holocauste dans la pensée européenne – Les cadres théoriques

1.1 L'Holocauste dans la mémoire collective et individuelle

La nouvelle période déclenchée par l'Holocauste a été interprétée différemment dans la culture et pensée européennes mais il s'agit sans doute d'un des événements cruciaux du XX^e siècle. Il est non seulement important de voir l'Holocauste comme l'un de grands bouleversements du XX^e siècle mais il est également important d'étudier où il se trouve dans la mémoire collective et dans la mémoire individuelle, éventuellement pour démontrer son intérêt dans notre âge. C'est pour cette raison que ce premier chapitre se consacre à une présentation théorique et historique de l'Holocauste.

Peut-être l'un des théoriciens le plus important qui a enquêté sur les changements de notre époque est Jean-François Lyotard. Dans son *Rapport sur le savoir*, il parle d'un glissement, le résultat à la fois de la reconstruction d'Europe dans les années 1950 et des évolutions technologiques.¹ Il dit également que « Le vrai savoir [...] est toujours [...] incorporé au méta-récit d'un sujet qui en assure la légitimité. »² mais que dans cette transformation « [le] savoir ne reste pas intacte »³. En conséquence, par la fragmentation du savoir (l'arrivée des récits individuels), on perd une partie essentielle et assurante de notre vie, ce qu'on avait possédé avant des événements déclencheurs. Puisque c'est seulement un méta-récit qui peut garantir la légitimité de non seulement notre savoir mais de lui-même également, dans l'époque postmoderne, cette légitimité semble être perdue et on entre dans une période d'incrédulité envers tout qui vise à totaliser.⁴ Quand même, dans un esprit Wittgensteinien, Lyotard propose également que l'unité ne peut être restituée « que dans un jeu de langage »⁵, ce qui ainsi devient la méthode de la (ré)légitimation, d'où le fait qu'une grande partie de la littérature d'après-guerre (y compris la littérature de l'Holocauste) est préoccupée avec les différentes manières langagières d'expression.

En plaçant l'Holocauste parmi des événements les plus marquants du XX^e siècle et de l'époque postmoderne, il faut également tenir compte de son importance dans la mémoire

¹ LYOTARD, Jean-François, *Les problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées*, Paris, Collection Dossiers, 1979, p. 5. Il s'agit d'une édition universitaire, l'édition officielle porte le titre *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*.

² *Ibid.*, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 6. Cf., *Une Connaissance inutile*, le deuxième tome d'*Auschwitz et après* de Charlotte DELBO dans lequel elle parle d'une nouvelle connaissance apprise dans les camps nazis mais qui, en fait, ne conduit à rien.

⁴ Néanmoins, il y a des critiques, comme GRIERSON, qui souligne plusieurs fois que même si elles paraissent la préoccupation de nombreux théoriciens, la légitimité et la vérité ne sont pas les questions primordiales des récits de témoignage. (pp. 2-3)

⁵ LYOTARD, p. 47.

collective. Prenant le terme de Pierre Nora, on peut assurément dire que non seulement Auschwitz, souvent lieu éponyme de l'Holocauste, mais également l'événement entier est un véritable *lieu de mémoire*. A tel point que selon le dicton fameux d'Adorno, écrire la poésie après Auschwitz est barbare. Plus tard, Kertész modifie cette phrase en disant « [...] qu'après Auschwitz on ne peut plus écrire la poésie que sur Auschwitz. »⁶ Cela correspond au concept du devoir de la mémoire, une nécessité morale et interminable de parler de ce qui reste incompréhensible et impénétrable pour la parole, un concept qui a été souligné sans arrêt depuis le dévoilement des horreurs des camps nazis. Assmann renforce également que se souvenir est une obligation de chaque société, de plus, leur intérêt puisque le passé ne peut pas disparaître sans aucune trace, on a besoin d'un lien avec lui.⁷

Quand même, les cultures différentes se débrouillent avec l'Holocauste des manières très variées. Selon la distinction d'Assmann, ce qu'il emprunte d'ailleurs de Lévi-Strauss, il existe des cultures chaudes et froides.⁸ Ce dernier désigne des cultures qui montrent une résistance curieuse envers tous les changements, tandis que les cultures chaudes manifestent un désir profond pour ces mêmes changements. Il faut souligner que « froide » ici ne désigne pas quelque chose de négative, seulement une diversité dans le sens historique. Les cultures froides n'ont pas oublié des choses que les cultures chaudes gardent toujours dans leur souvenir, mais plutôt, elles se souviennent d'autres choses ou d'une façon différente.

Pareillement, l'un des thèmes centraux de la littérature de témoignage est les différents types de mémoire et le choix finale entre mémoire et oubli. Pour saisir la complexité de ce thème, il faut élaborer surtout sur la notion de la mémoire et en quelle mesure elle est capable de représenter l'Holocauste, c'est-à-dire l'indicible lui-même. Charlotte Delbo avertit ses lecteurs et critiques de ne pas confronter son récit structuré avec sa *mémoire profonde*.⁹ Elle distingue cette mémoire de la mémoire ordinaire qui est responsable de ses récits linéaires et de sa capacité de donner un texte compréhensible au lecteur. Par contre, dans sa mémoire

⁶ KERTESZ, Imre, *L'Holocauste comme culture*, trad. par Natalia ZAREMBA-HUZSAI et Charles ZAREMBA, Mayenne, Actes Sud, 2009. p. 54. La préoccupation de KERTESZ avec l'unique représentation de l'Holocauste comme littérature est encore une fois accentuée parce qu'il dit plus tard dans son livre que « le camp de concentration est imaginable exclusivement comme texte littéraire, non comme réalité. » (p. 152) Peut-être, dans ce cas-là, on peut reformuler ces paroles en disant que la fictionnalité est indispensable pour comprendre et faire comprendre les horreurs vécus par des auteurs.

⁷ ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, trad. par HIDAS, Zoltán, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2004. p. 30–32.

⁸ *Ibid.*, pp. 68–69.

⁹ CULBERTSON, Roberta, « Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-Establishing the Self », *New Literary History*, vol 26, no 1, Narratives of Literature, the Arts, and Memory, 1995 (hiver), p. 170.

profonde, l'Holocauste reste insaisissable et fragmentaire, surtout impossible à représenter à une audience qui ne l'a pas vécue.¹⁰

A part de la distinction instinctive de Delbo, il existent d'autres conceptions de la nature de la mémoire. La terminologie ricœurienne différencie parmi la *mémoire empêchée*¹¹ que l'on peut regarder comme mémoire blessée, voire malade ; la *mémoire manipulée* et finalement la *mémoire obligée*. Ce deuxième terme a un rapport très proche avec la fragilité de l'identité et sa dépendance sur l'Autrui. La mémoire devient manipulée non seulement dans une perspective temporelle mais également dans ses rencontres avec l'inquiétante étrangeté de l'Autre.¹² Cela évoque la distinction de Charlotte Delbo : quand on se sent forcé de raconter nos mémoires à un Autre, ce récit va forcément devenir manipulé selon les différences entre notre mémoire profonde et la mémoire qui est transmissible à un Autre.

Le troisième concept (la mémoire obligée) nous renvoie à l'idée du devoir de mémoire qui « [...] est le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi. »¹³ C'est en effet ici que demeure le paradoxe de la mémoire et de l'oubli, évoqué dans le titre : si on se sent obligé de se souvenir, comment est-il possible que notre souvenir reste empêché ? Dans *Les abus de la mémoire*, Todorov nous rappelle que « [...] la mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli. Les deux termes qui forment contraste sont l'*effacement* (l'oubli) et la *conservation* ; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux. »¹⁴ Par conséquent, il semble que la notion de la mémoire porte un paradoxe en elle-même, ce qui devient un double paradoxe quand on essaie de représenter les mémoires de l'indicible.

Dans cet aperçu de l'importance de l'Holocauste dans la culture et pensée européennes, nous avons tenté de montrer que malgré de nombreux textes littéraires et scientifiques qui se vouent à non seulement placer mais à interpréter cet événement, un bon nombre de questions restent ouvertes. Par conséquent, on a sans cesse besoin de nouveaux commentaires pour donner sens à l'Holocauste d'un point de vue individuel et collectif également. Nous avons trouvé qu'une interprétation éthique peut effectivement servir comme pilier d'une analyse qui vise à décrire les processus et les possibilités de la compréhension de l'Holocauste.

¹⁰ Cf., *Maus* d'Art SPIEGELMAN. Ici, le protagoniste (Vladek), un rescapé d'Auschwitz donne aux lecteurs un récit fortement fragmentaire, d'une part à cause de son anglais fautif mais d'autre part à cause de sa propre incapacité de saisir l'Holocauste dans sa totalité.

¹¹ RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 83.

¹² *Ibid.*, pp. 98–99.

¹³ *Ibid.*, p. 108.

¹⁴ TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 14.

1.2 L'interprétation Lévinasienne

Emmanuel Lévinas, philosophe français d'origine lituanienne, dont la famille a été victime de l'Holocauste a consacré presque toute son œuvre aux manières du rapprochement d'Autrui. Il est l'un des représentants le plus connu de ce qu'on nomme la critique éthique, ayant établi plusieurs systèmes de notre relation avec l'Autrui. Cette dissertation s'appuie sur son livre *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, paru en 1974, en mettant l'accent sur sa distinction entre le Dit et le Dire.

Même s'il paraît énormément difficile de saisir ces notions (surtout le Dire), on peut quand même établir quelques points de départ à partir de la relation entre ces deux concepts. Tout d'abord, il faut souligner qu'il ne s'agit pas d'une dialectique du Bien et du Mal ou d'une dualité symétrique, en conséquence, on ne doit pas envisager le Dire et le Dit comme une dichotomie de deux concepts opposés.¹⁵ Un élément clé dans la compréhension de ces deux idées est le langage où les deux résident finalement, en n'oubliant pas que le Dit n'est jamais l'équivalent parfait du langage lui-même mais aussi que le Dire ne représente pas non plus une sortie du langage.¹⁶

Ce langage, qui porte la possibilité du rapprochement d'Autrui est également la source de tous les changements. Ce n'est pas sans raison que Lévinas et beaucoup d'autres penseurs s'appuient sur cette notion mais il faut quand même accentuer que dans ce cadre et dans cette présente dissertation également, le mot « langage » est utilisé dans le sens plus large, y comprenant toutes formes de communication et toutes formes du rapport avec l'altérité de l'Autre.

Lévinas lui-même dit que « le Dit [...] se lève dans le Dire »¹⁷ mais il établit également que « Le Dit n'est pas simplement signe ou expression d'un sens : il proclame et consacre ceci en tant que cela. »¹⁸ Avec cette définition, il met l'accent sur la force créatrice du Dire en ne sapant pas l'importance du Dit, qui a quand même peut-être une nature plus inerte. Kenyeres accentue également que sans le Dit, le Dire ne pourrait pas exister non plus.¹⁹ Cependant,

¹⁵ KENYERES, Zoltán, « Kérdések az etikumról és az esztétikumról », *Korok, pályák, művek*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, p. 38. Néanmoins, dans un système Derridéen où on trouve des oppositions binaires et où on favorise toujours un concept des deux, on peut assurément dire que le terme favorisé ici est le Dire.

¹⁶ *Ibid.*, p. 38. Cela correspond à une autre observation de KENYERES : comme Derrida le soutient également, même si Lévinas souhaite sortir du *logos* de la pensée occidentale, il ne peut pas le faire puisqu'il n'existe pas ni d'autre système, ni d'autre langage.

¹⁷ LEVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Martinus Nijhoff, 1978. p. 78.

¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹⁹ KENYERES, p. 36.

quand Lévinas écrit que ce n'est que le Dit qui peut être transmis par le langage, il affirme encore une fois que l'expression linguistique est toujours une sorte de trahison en ce qui concerne le vrai sens, le sens prévu par le moi envers l'Autrui. Cela également présuppose que le langage statique n'est pas le seul moyen de transmettre le message. De plus, il écrit que « Le langage ne se réduit pas ainsi à un système de signes doublant les êtres et les relations [...] qui s'imposerait si le mot était Nom. Le langage serait plutôt excroissance du verbe. »²⁰ L'opposition nom-verbe (ce qui n'est pas d'ailleurs une opposition parfaite !) peut être interprétée comme une opposition entre le Dit et le Dire, ce qui nous renvoie encore une fois à une opposition entre statique et dynamique, c'est-à-dire une opposition entre ce qui a déjà été dit et ce qui réside dans la force de la parole et garde cette force même après la mort des mots.

En donnant l'importance au verbe au lieu du nom, Lévinas affirme que c'est la dynamicité du langage qui est en fait liée au Dire. Même si le concept du Dire est difficile de saisir, Kenyeres atteste également que c'est le Dire qui incarne la possibilité d'accepter l'Autrui et l'impossibilité de nier son altérité.²¹ En vue de cela, on peut affirmer que le Dire est cette partie du langage et de la communication qui peut remporter un vrai changement. Lévinas montre que « Dire c'est approcher le prochain »²² et que « le Dire découvre »²³, ce qui renvoie à l'interprétation visée dans cette dissertation, notamment que le Dire peut et doit être expliqué comme un *geste* envers l'Autrui.

C'est dans ce cadre éthique et langagier que nous analyseront les trois œuvres mentionnées dans l'introduction. Le but est de voir comment et dans quelle mesure ces trois œuvres peuvent transgresser la nature statique du Dit et se bouger vers la nature plutôt dynamique du Dire. Et, plus important encore, la question de la représentation et de la compréhension : en s'appuyant sur le système de Lévinas, peut-on aider à la réception et la vraie acceptance de l'expérience de l'Holocauste ? A l'aide de l'analyse individuelle des œuvres, cette dissertation tentera de décrire l'évolution et les changements nécessaires de la compréhension de l'Holocauste.

²⁰ LÉVINAS, p. 61.

²¹ KENYERES, p. 36. Il faut noter également que comme chez la plupart des critiques éthiques, il s'agit d'une philosophie prescriptive au lieu d'une philosophie descriptive. Par conséquent, on peut parler d'un *besoin* ou d'une *nécessité morale* d'approcher l'Autrui plutôt qu'un choix facultatif.

²² LÉVINAS, p. 81.

²³ *Ibid.*, p. 83.

2. Trois époques de la littérature de l'Holocauste

2.1 Performativité et agence

Charlotte Delbo appartient à la première époque de la littérature de l'Holocauste non seulement d'un sens historique mais d'un sens personnel également : elle est la seule des trois auteurs qui ne fait pas partie de la génération d'après, elle a réellement vécu et survécu les horreurs d'Auschwitz.²⁴ Dans sa pièce de théâtre, *Ceux qui avaient choisi*, elle adopte un point de vue rétrospectif, c'est-à-dire, elle présente de petits morceaux de mémoire qu'elle possède toujours de l'Holocauste. Un motif très important ici est sa réticence d'en parler qui va revenir plusieurs fois dans le cas de Perec et dans celui de Grimbart également.

Les deux protagonistes de la pièce représentent les deux côtés de la guerre et c'est en partie à cause de cela que leurs stratégies de se souvenir et d'oublier sont différentes. Il s'agit d'une rencontre accidentelle de Françoise, survivante d'Auschwitz et Werner, un Allemand qui est beaucoup tourmenté par son sentiment de culpabilité et son propre retrait pendant la guerre. La pièce donne une perspective double en présentant le côté de la victime et ses difficultés en évoquant ses mémoires, mais en même temps elle montre le côté adverse également : comment est-il possible d'accepter au niveau individuel la responsabilité et la culpabilité collectives des allemands ?

Werner a passé des années de la guerre et les horreurs des camps nazis dans un détachement personnel et professionnel qui a été soit « involontaire » soit « réfléchi ».²⁵ Si son détachement était conscient, on peut parler d'une manipulation délibérée de la mémoire non pas par les autorités mais par un individu qui ne se sentait pas assez fort pour faire face aux événements. Néanmoins, la dimension temporelle de cet effacement reste assez limitée : même si Werner n'affrontait pas l'indicible parallèlement aux événements, il se sent obligé de les considérer après la guerre. Les différents types de mémoire s'entremêlent dans la pensée de Werner : d'une part, il sent une obligation profonde pour se souvenir et rappeler ce qui est arrivé à Auschwitz, d'autre part, sa manipulation précédente l'empêche. Similairement, la

²⁴ Pour l'audience hongroise, l'œuvre de Charlotte Delbo a été faite connue par Anna MARCZISOVSZKY qui y consacre sa thèse doctorat. Dans l'un de ses articles, elle parle entre autres d'un effet de fragmentation au niveau textuel et générique, ce qui fait référence encore une fois à Lyotard. (« „És az a csodálatos, hogy állva maradunk...” Charlotte Delbo *Aucun de nous ne reviendra* című könyvének elemzése », *Maamakim Holokauszt-tanulmányok : Holokauszt a világirodalomban*, 1. szám, 2005. szeptember, pp. 32–49.)

²⁵ DELBO, Charlotte, *Ceux qui avaient choisi*, Paris, Les provinciales, 2011, p. 62. Cette distinction invoque la fameuse notion dans *A la recherche du temps perdu*, la mémoire involontaire. Tout comme dans le cas de la motivation de Werner, on ne sait jamais quelles sont les facteurs derrière les petits resurgissements de la mémoire du narrateur.

forme d'interaction entre Françoise et Werner, un dialogue théâtral, centré sur ces deux personnages excluant tous les éléments marginaux incite et en même temps empêche Françoise de parler du passé.

Quant à la différence de la mémoire profonde et la mémoire ordinaire, il semble que le genre de théâtre est particulièrement adéquat pour représenter cette distinction subtile. Le deuxième tableau de l'acte premier est en effet une scène méta-théâtrale, ce qui rend la présentation de la dernière rencontre avec son mari, Paul, plus facile. Dans cette scène, Françoise prend le rôle non seulement de l'auteur mais aussi celui de la directrice. Elle montre une épisode importante et tragique de sa vie d'un point de vue extérieur. Elle représente ce tableau d'une façon linéaire et structurée parce que cette sorte d'adaptation est plus facile et plus compréhensible pour l'audience. Par contre, ce qui se trouve dans sa mémoire profonde reste insaisissable et impossible à dire.

Selon l'analyse de Sidonie Smith, une théoricienne américaine l'autobiographie n'est pas un récit narratif complet mais plutôt une performance du sujet autobiographique, a fortiori parce que le sujet autobiographique n'est jamais complet avant l'acte de narration. Il le devient précisément pendant cet acte.²⁶ Ainsi, il n'y a pas de pacte autobiographique qui précéderait la narration, l'identité non seulement narrative mais personnelle est plutôt créée pendant le processus de la performance. Cette performativité peut servir comme une stratégie pour échapper à la douleur ou pour se détacher de cette même douleur. Il est évident dans la citation suivante qu'il y a non seulement une narrateur-directrice très autoréflexive mais aussi un mélange des temps : elle fait référence au futur en utilisant le passé, ce qui rend toute la scène encore plus dépendante de son propre détachement :

PAUL.- Tu serais bientôt libre de toute manière, la victoire est proche.

FRANÇOISE. –Pouvait-il seulement imaginer qu'il me faudrait encore passer par Auschwitz et Ravensbrück, attendre trois ans pour voir la victoire ? On croyait alors que les femmes n'avaient rien à craindre pour leur vie, on ne savait pas ce qu'était la déportation. Que Paul ne l'ait pas su m'a consolée souvent ensuite, quand j'étais au camp.²⁷

²⁶ SMITH, Sidonie, « Performativity, Autobiographical Practice, Resistance », in *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, ed. Sidonie SMITH et Julia WATSON, University of Wisconsin Press, 1998. p. 108.

²⁷ DELBO, p. 41.

Une autre caractéristique curieuse est que ce petit monologue de Françoise est présenté comme un morceau d'une narration romancière et non pas comme un dialogue théâtral. Cela et le fait que Françoise devient la directrice de cette scène signale également une stratégie pour (re)prendre direction sur sa vie. Cependant, parler de l'Holocauste reste toujours une tâche pénible qui implique véritablement une interaction entre la mémoire et l'oubli. Ce qui est finalement présenté comme texte littéraire est en fait un compromis entre effacement et conservation ; un compromis qui est acceptable à l'audience mais qui n'a pas forcément la profondeur de la vérité. Tout comme la mémoire et l'oubli, le bonheur et le malheur sont également inséparables :

FRANÇOISE. – Personne ne remplace personne.

WERNER. – Ne pouvez-vous oublier ?

FRANÇOISE. – Oublier le bonheur, non.

WERNER. – Le malheur.

FRANÇOISE. – Non plus. Ils sont attachés l'un à l'autre. On ne peut pas oublier tout un morceau de sa vie. On serait très malheureux si on le pouvait. Ce serait s'abolir, s'anéantir. Ce serait comme si on oubliait son nom.²⁸

C'est peut-être ici d'où vient l'obligation de se souvenir : en oubliant les horreurs des camps de concentration, les rescapés oublieraient leur identité qui a été profondément transformée par tout ce qu'ils ont vécu pendant l'Holocauste. En réponse à cette situation paradoxale, Françoise a reconstruit « un équilibre »²⁹, non seulement identitaire mais aussi mémoriale, c'est-à-dire un équilibre entre effacement et conservation. Quant à son récit, cela implique qu'il existe une sorte d'harmonie entre l'histoire vécue et l'histoire présentée, tout en sachant que les possibilités de montrer et de transmettre sont également limitées.

Les littératures de témoignage essaient néanmoins de rapprocher ces deux concepts, notamment parce qu'elles partagent un sentiment très profond du devoir de se souvenir et de dire l'indicible. La lacune entre les conceptions différentes de mémoire renvoie à une problématique ontologique et générique : quand on parle des possibilités littéraires de la représentation de l'Holocauste, il faut réfléchir non seulement sur notre position par rapport aux événements (c'est-à-dire nos mémoires) mais aussi sur le choix du type de notre récit.

²⁸ *Ibid.*, p. 68.

²⁹ *Ibid.*, p. 69.

Le type d'écriture choisi par Delbo est particulièrement adéquat pour montrer le plus grand problème qui reste, notamment qu'avant et après cette scène Werner et Françoise évitent de parler directement des horreurs de l'Holocauste pour des raisons différentes. Werner a profondément honte de ne pas avoir agi pendant la guerre et Françoise est traumatisée par ce qu'elle a vécu. Si on reprend le système de Lévinas, on peut voir que tandis que Werner ne *veut* pas transgresser le Dit, Françoise ne *peut* pas le transgresser parce que son audience (ici, Werner) n'est pas prête à l'aider. Elle l'essaie pourtant dans la scène avec Paul discutée au-dessus mais il semble que Werner ne la comprend pas :

FRANÇOISE. – Pourquoi vous ai-je raconté cela ? Je ne l'ai jamais dit à personne. Je ne l'avais encore dit à personne, depuis vingt...depuis vingt ans. Vingt ans maintenant, déjà... Oh...

WERNER. (*doucement*) – Pour me punir. Pour vous venger.

FRANÇOISE. – Non. Parce qu'on raconte ses secrets aux inconnus, c'est plus facile. Me venger... hélas !

WERNER. – Vous pouvez vous venger sur moi. J'en serais encore heureux.³⁰

Il est très intéressant de voir la première réaction de Werner qui est une sorte d'auto-blâme projeté sur Françoise mais manifesté sous une forme de violence et châtiment volontier, voire désiré, ce qu'elle ne souhaite pas du tout. Cela montre très bien qu'à la fin, Werner reste largement incapable de comprendre Françoise puisque qu'il est toujours préoccupé avec son propre misère concernant l'Holocauste. Leur conversation atteint son sommet quand elle adresse ces mots effrénés à Werner : « Faut-il que je vous demande pardon à mon tour ? [...] D'être revenue ? »³¹, ce qui signale déjà qu'il n'y jamais eu de vrai rapprochement entre ces deux personnages et qu'ils n'ont pas réussi à transgresser le texte statique de la pièce.

En conséquence, on peut tirer la conclusion que dans *Ceux qui avaient choisi*, on n'entre pas dans le Dire et on n'arrive pas à ce que nous avons désigné comme « un vrai geste » envers l'Autrui. Cela est encore plus renforcé par la façon dont Werner parle de sa femme, Hilde, qui a péri pendant la guerre, tout comme le mari de Françoise : « Mais je ne sais pas parler d'elle. Elle m'échappe. Son souvenir est proche et pourtant il me semble qu'elle n'est

³⁰ *Ibid.*, p. 47.

³¹ *Ibid.*, p. 53.

que cela, un souvenir. [...] Je me demande si je l'ai connue ou si je l'ai imaginée. »³² Cette esthétisation de la femme morte suggère le manque de l'impératif intérieur de s'ouvrir envers l'Autrui, ce qui empêche davantage l'entrée dans le Dire.

2.2 L'esthétique du manque

Georges Perec, qui appartient déjà à ce qu'on nomme la génération d'après, est né en 1936 dans une famille juive récemment immigrée de la Pologne en France. Perec a été rendu orphelin par la guerre, ce qui déjà marque le premier manque important de sa vie. De la même façon, son roman autobiographique, *W ou le souvenir d'enfance*, paru en 1975 est plein d'énigmes du passé qui apparaissent soit comme des épisodes elliptiques de l'enfance de l'auteur, soit comme des intervalles mystérieux décrivant le pays dystopique de W. *W* est composé de deux récits qui paraissent à première vue bien séparés, l'un racontant sa vie et l'autre racontant les coutumes d'une île isolée, qui s'appelle W où la vie est centrée autour d'un idéal Olympique de la compétition athlétique sans cesse. Les deux récits suivent l'un et l'autre dans les chapitres alternants, ce qui est clairement désigné par des typographies différentes.

Le manque de non seulement de ses parents (en particulier, sa mère) mais également de son héritage juif jouent, par conséquent, un rôle très important dans la construction de ce roman. Les épisodes elliptiques constituent éventuellement une esthétique entière du manque, exprimée précisément par l'écriture.³³ Tout comme dans le cas de Charlotte Delbo, ce motif reste sur la question d'agence : en écrivant, Perec essaie de regagner au moins une partie de son agence qu'il ne possède pas au début de l'histoire : « je fus témoin, et non acteur. Je ne suis pas le héros de mon histoire. »³⁴ Quand même, il faut garder toujours en esprit l'enjeu entre les lacunes (les vraies absences) et les ellipses (les omissions exprès) créées par Perec lui-même.

L'ellipse d'auteur se manifeste tout d'abord par des techniques typographiques. Tandis que les parties autobiographiques sont imprimées en fontes normales, les parties qui discutent W sont imprimées en italiques, ce qui désigne dès le début une différence vive. De la même façon, les noms et les lieux propres sont souvent exprimés seulement avec la lettre initiale et

³² *Ibid.*, p. 49.

³³ BÉNABOU, Marcel, « From Jewishness to the Aesthetics of Lack » trad. par Brian J. Reilly, *Yale French Studies*, vol 105, Pereckonings: Reading Georges Perec, 2004, p. 27.

³⁴ PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël. 1975, p. 14.

trois points. Cette ellipse initiale commence tout au début avec la dédicace, qui est tout simplement « pour E ». On ne peut pas être sûr si cette lettre solitaire fait référence à Esther, la tante de Perec, qui l'a élevé après la mort de ses parents, ou s'il s'agit d'une dédicace intertextuelle, qui fait référence à l'un des romans précédents de Perec.³⁵ Ce roman, *La Disparition*, publié en 1969, est un roman qui a été écrit sans l'usage de la lettre « e », la voyelle la plus fréquente dans la langue française. Tels jeux avec des contraintes, dans ce cas-là des manques, sont en fait très caractéristiques chez le groupe *Oulipo* (*Ouvroir de littérature potentielle*), une assemblée des écrivains français, surtout intéressés par des exercices linguistiques qui contraignent l'écriture mais qui cèdent des résultats exemplaires en même temps. Pour Perec, dépasser ces contraintes était une manière de lutter contre les trous de sa mémoire et les trous de l'Histoire également : en créant des ellipses dans son autobiographie, il assume une agence qu'il n'a jamais possédée dans sa vie à cause du manque de ses parents et d'un manque identitaire qu'il définit comme un manque de Judéité.

Lejeune souligne également comment les appareils typographiques attire l'attention sur une rupture très violente entre les deux récits³⁶ : l'un qui raconte la vie de Perec et qui est fortement fragmentaire et l'autre qui parle de W et qui paraît très cohérent. De plus, il semble que Perec essaie de regagner contrôle sur cette lacune inconquérable par des jeux de mots également :

Le nom de ma famille est Peretz. Il se trouve dans la Bible. En hébreu, cela veut dire « trou », en russe « poivre », en hongrois (à Budapest plus précisément), c'est ainsi que l'on désigne ce que nous appelons « Bretzel » (« Bretzel » n'est d'ailleurs rien d'autre qu'un diminutif (Beretzele) de Beretz, et Beretz, comme Baruk ou Barek, est forgé sur la même racine que Peretz – en arabe, sinon en hébreu, B et P sont une seule et même lettre).³⁷

En faisant une analyse profonde de son propre nom, Perec découvre qu'il est non seulement lié à cette idée du manque d'une manière troublante mais il découvre également qu'il n'existe pas une identité singulière et unifiée derrière son nom de famille. Il semble, par conséquent, que la représentation elliptique de sa vie masque les vraies lacunes (le manque de souvenirs d'enfance et le manque d'identité juive) et les ellipses d'auteur ne sont que de

³⁵ SIRVENT, Michel, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007. p. 135.

³⁶ LEJEUNE, Philippe, *La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991. p. 63.

³⁷ PEREC, p. 56.

manières pour atténuer ce manque douloureux. Par analogie, le contrôle que Perec semble à exercer sur sa propre autobiographie n'est en fait qu'une ruse pour le lecteur pour le faire croire qu'il s'agit des ellipses, quand, en fait, il s'agit des trous.

Cependant, il n'est pas tout à fait évident d'appeler *W* une autobiographie simple car il y a un bon nombre de limitations concernant le genre de cette œuvre. Lejeune souligne encore une fois que par opposition aux autobiographies traditionnelles, Perec ne s'efforce pas d'éliminer toutes les épisodes incertaines de sa vie, de plus, il n'essaie pas de convaincre ses lecteurs de la vérité de son récit non plus.³⁸ Par contre, il adopte un point de vue critique envers sa propre mémoire, s'interrogeant sans cesse sur la validité de sa propre écriture. C'est pour cette raison que Lejeune appelle *W* une autobiographie critique.³⁹

De plus, l'observation de Paul de Man concernant la nature de l'autobiographie est très adéquate ici également. Il soutient que « l'intérêt d'autobiographie n'est pas, donc, de révéler une connaissance fiable de soi [...] mais de démontrer d'une façon frappante que la totalisation et la clôture sont impossibles » et de montrer que les écrivains d'autobiographie sont « obsédés par un besoin de se bouger de la cognition à la résolution. ».⁴⁰ De la même façon, les premiers lignes de l'œuvre déjà établit un sentiment du manque, ce qui rend tout le roman épisodique et fragmentaire.

Perec commence la partie autobiographique de son roman avec ces mots : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance »⁴¹ et continue en créant un lien entre l'Histoire et son histoire personnelle :

Cette absence m'a longtemps rassuré : sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles sinon précisément de mon histoire, de mon histoire vécue, de mon histoire réelle [...] une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps. A treize ans, j'inventai, racontai et dessinaï une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait « W » et qu'elle était d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins *une* histoire de mon enfance.⁴²

³⁸ LEJEUNE, p. 74.

³⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁰ DE MAN, Paul, « Autobiography as Defacement », *MLN*, vol 94, no 5, Comparative Literature, 1979, p. 922.

⁴¹ PEREC, p. 17.

⁴² *Ibid.*, p. 17. C'est la même absence dont Lyotard parle en tant que désintégration des méta-récits.

Puisque l'auteur a été marqué profondément par l'Holocauste, ce traumatisme collectif, son roman appartient à une tradition plus grande, ce qui cherche l'identité en quelque sens perdue définitivement dans les camps de concentration. Il n'est pas étonnant que dans la citation au-dessus, l'Histoire constitue un substitut non seulement sémantique mais réel dans l'histoire personnelle de l'auteur. C'est quand son enfance est entièrement remplacée par la guerre et les camps que l'équation devient complète.

Cependant, cette lacune n'est pas restreinte au niveau collectif : le récit prend une tournure plus personnelle quand Perec écrit « Ma mère n'a pas de tombe. »⁴³ Cette phrase simple et courte est dominée par le manque profond de la mère, ce qui paraît le manque le plus important dans la vie de l'auteur. Le père est mort pendant la guerre quand Perec était encore assez jeune mais la mère est probablement morte dans l'un des camps de concentration et ce n'était qu'en 1958, qu'elle a été finalement déclarée morte. Cette phrase courte, donc, masque le manque par excellence, non seulement par sa brièveté mais par celle qui est derrière ces six mots.

Ce mouvement vers le personnel signale déjà qu'il ne s'agit pas simplement d'une technique au niveau du langage et du genre, mais plutôt d'une absence tout à fait réelle dans la vie personnelle de l'auteur. Cela soutient notre thèse mentionnée au-dessus, notamment que les ellipses autoriales sont en fait des masques très élaborés de vraies lacunes. Toutes ces épisodes et la fragmentation générique de *W* montrent une véritable esthétique du manque, ce qui est à la fois très auto-réflexif mais en quelques mesures, solipsiste également.

C'est précisément ce solipsisme et forte esthétisation qui va empêcher la transgression vers le Dire. *W ou le souvenir d'enfance* met l'accent sur un enjeu très consciemment et élaborément construit entre mémoire et oubli, tout comme dans la pièce de Charlotte Delbo. Il semble que cette préoccupation avec le langage inhibe le vrai rapprochement de l'Autrui : même s'il s'agit principalement du langage, que Lévinas nomme l'outil essentiel de ce rapprochement, les enjeux langagiers de Perec n'existent qu'au niveau du langage, c'est-à-dire au niveau figé, voire statique. Puisque le langage n'est utilisé que comme tactique ou comme jeu, il reste dans le domaine du Dit. Cependant, cela ne doit pas être interprété comme quelque chose de négative, mais du point de vue de l'ouverture vers l'Autrui, la limitation du langage peut signaler l'impossibilité de faire le geste nécessaire envers l'Autre, donc l'impossibilité d'entrer dans le Dire.

⁴³ *Ibid.*, p. 62.

2.3 Auto-guérison par l'écriture

Il semble, donc, qu'en vue de la tradition riche et prolifique de la littérature de l'Holocauste, ou bien la littérature de la génération d'après, trois motifs manifestent comme motifs primordiaux de ce type de littérature. L'*agence* comme nous avons vu dans le cas de Delbo et de Perec est établi comme élément manquant dans la vie des auteurs ; le *silence* ou l'impossibilité de parler est en fait une séquelle de ce manque, ce qui nous permet de dire que l'*absence* en tant que figure poétique et dans ce cas-là, personnelle, est finalement le thème gouvernant de ces œuvres.

Nous avons également établi que dans les œuvres de Perec et de Delbo, il y a davantage un élément qui manque et dont l'absence empêche l'entrée dans le Dire, ce qui rendrait possible la vraie compréhension de l'expérience constituée par l'Holocauste. Par contre, *Un Secret* de Philippe Grimbert, étant un roman très autoréflexif, possède cet élément. Ce livre raconte le passé caché de la famille de l'auteur : jusqu'à son adolescence, l'auteur-narrateur n'a que des histoires fragmentaires tirées de ses parents. Il ne sait rien de son héritage juif, et par conséquent, il doit faire face à la tâche pénible de reconstituer sa propre histoire (avec minuscule) et utiliser ce livre comme une sorte d'auto-guérison. D'autant plus, puisque Grimbert est psychanalyste, ce qui lui permet de construire son livre d'une façon très consciente et efficace.

Le geste nécessaire pour transgresser le Dit dont nous avons parlé à propos de Lévinas se produit quand l'auteur construit un passé dans lequel il n'est plus le protagoniste. Il invente une nouvelle histoire personnelle, en réécrivant son histoire vraie dans laquelle il aurait une sorte d'agence, précisément parce qu'il s'agit de sa propre histoire. C'est à l'aide d'une vieille amie de la famille, Louise, qu'il découvre la vérité derrière l'histoire créée par ses parents. On se rend compte que les parents du protagoniste, Maxime et Tania, étaient en fait belle-sœur et beau-frère avant la guerre, et c'est à cause de la mort de leurs époux qu'ils se sont mariés. De plus, Maxime avait un fils (la genèse du narrateur en quelque sorte) avec sa première femme qui est également perdu pendant la guerre. Ainsi, on trouve, au centre du roman, un paradoxe morale qui semble inconciliable : c'est en fait grâce à l'Holocauste et la mort de la (vraie) femme et le (vrai) fils de son père que l'auteur existe.

Ce moment de vérité ultime met en question la validité de l'histoire personnelle de l'auteur et c'est en fait le problème que le protagoniste essaie de résoudre de plusieurs façons, tout d'abord par le geste de conférer l'agence à quelqu'un d'autre : il invente un frère qui

incarne tout ce que le narrateur n'est pas. Ce geste fait référence au paradoxe central du roman qui se manifeste même dans les premiers mots: « Fils unique, j'ai longtemps eu un frère. »⁴⁴ Et cela, puisque le jeune auteur est plein d'incertitude par rapport à son corps (fils d'athlètes, il est maigre et faible) et par cela, à son existence également. Cette conférence d'agence s'accomplit dans le geste ultime d'effacement quand il dit que « Je m'étais créé un frère derrière lequel j'allais m'effacer, un frère qui allait peser sur moi, de tout son poids. »⁴⁵

Tout comme dans le cas de Delbo et dans celui de Perec, ce geste peut être interprété comme une stratégie pour compenser le manque que le protagoniste ressent depuis le début de sa vie. Dans cela, *Un Secret* est très similaire au *W* de Perec, la seule mais essentielle différence étant que tandis que dans le dernier, il s'agit d'une stratégie, le roman de Grimbert montre un vrai geste d'effacement. On voit ce même geste dans le changement de nom, ce qui fait référence encore une fois au roman de Perec :

Un « m » pour un « n », un « t » pour un « g », deux infimes modifications. Mais « aime » avait recouvert « haine », dépossédé du « j'ai » j'obéissais désormais à l'impératif du « tais ». Butant sans cesse contre le mur douloureux dont s'étaient entourés mes parents, je les aimais trop pour tenter d'en franchir les limites, pour écarter les lèvres de cette plaie. J'étais décidé à ne rien savoir.⁴⁶

La préoccupation avec la signification du nom de famille est importante pour deux raisons : tout d'abord, cela donne un sens d'identité (ce qui est absent ici dès le début) ; de plus, il donne un sens d'appartenance. Mais la découverte de l'origine du nom de la famille Grimbert n'aide pas le protagoniste puisque au lieu d'une identité manquante, le protagoniste découvre une identité manipulée.

Le jeu de mots avec « aime » et « haine » ressemble encore une fois à la stratégie de Perec mais il est utilisé ici pour préfigurer une contraste profonde entre la notion de propriété et la notion de silence qui semblent s'opposer dans ce cas-là. Il y a une frontière à dépasser entre aimer et haïr qui se manifeste entre le désir de posséder et l'impératif de se taire. Ce silence est un autre motif primordial de la littérature de l'Holocauste, et ici apparaît comme un

⁴⁴ GRIMBERT, Philippe, *Un Secret*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2004, p. 11.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

geste d'amour filial, ou bien, encore plus qu'un geste puisqu'il s'agit d'un véritable impératif de se taire.⁴⁷

C'est précisément le silence d'abord des parents et puis le silence choisi du protagoniste qui règne sur la vie de la famille Grimbart. Ce silence est une manifestation non seulement de l'absence dans l'histoire de la famille mais dans l'Histoire également. Il semble, d'abord, que tout comme chez Perec, il s'agit d'un manque inconquérable, pas nécessairement à cause de l'énormité de cette absence mais peut-être à cause du refus total d'en parler.

Ce refus, ou plus précisément l'écrasement de ce refus, donne une dimension dynamique à l'univers du roman au sens où le rapport statique et silencieux parmi les membres de famille se transforme en un geste d'ouverture qui conduit vers un véritable dévoilement. Après avoir appris tous les détails de la mort de la femme et le fils de son père, le protagoniste décide de démasquer tout devant son père :

Surmontant ma crainte de le blesser je lui ai livré tout ce que j'avais appris [...] Je l'ai senti se raidir, serrer ses mains sur ses genoux. J'ai vu blanchir ses jointures mais, décidé à poursuivre, je lui ai donné le numéro du convoi, la date du départ de sa femme et de son fils pour Auschwitz, celle de leur mort. [...] et [j'ai] demandé à ma mère de nous rejoindre. Et j'ai tout répété, afin qu'elle sache, elle aussi. [...] je venais de délivrer mon père de son secret.⁴⁸

La dynamicité se montre dans le fait qu'au lieu de donner une transcription complète de sa découverte, le narrateur choisit de présenter le côté de ceux qui gardaient le secret. Ce n'est pas le déroulement exact de la déportation ou le destin définitif de ses proches mais l'anéantissement du silence qui domine cette scène. De plus, le désir profond de savoir et de faire savoir est égal à l'acte de délivrement, ce qui se complète finalement quand le narrateur décide de révéler tout.

Ce geste d'approcher l'Autrui avec l'intention de parler franchement et de délivrer un énorme secret surmonte le Dit puisqu'il surmonte les limitations du langage également. De plus, cet acte de Dire s'accomplit à la fin du roman, et reçoit une double tournure : « Des

⁴⁷ Cet impératif fait écho à la directive de la critique éthique (et avec cela, à la philosophie de Lévinas également) où on peut également trouver beaucoup plus qu'une description des manières du rapprochement d'Autrui : il y a toujours non seulement une analyse de ces manières mais aussi un fort impératif pour vraiment rapprocher l'Autrui.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 172–173.

années après que mon frère avait déserté ma chambre, [...] j'offrais enfin à Simon la sépulture à laquelle il n'avait jamais eu droit. [...] Ce livre serait sa tombe. »⁴⁹ Il s'agit encore une fois, donc, d'un geste de donner une histoire et un lieu de mémoire pour ceux qui n'en ont pas. C'est à la fois un geste de donner une voix à ceux qui n'en ont pas et à la fois un geste de s'ouvrir vers la compréhension de l'expérience de l'Autre tout en admettant qu'on ne peut pas entièrement comprendre. Ce geste devient très explicite quand le narrateur offre ce livre comme sépulture pour Simon, son frère. Quand même, la fugacité et même l'incertitude de ce geste est montrée par l'utilisation du conditionnel « serait », ce qui nous rapproche encore une fois à l'idée de Lévinas, selon laquelle ce n'est que dans le Dire qu'on peut véritablement rapprocher l'Autrui. En conséquence, il semble que par l'abandon de la quête pour les solutions décisives (comme l'agence définitif ou la préoccupation avec le manque) *Un Secret* peut être interprété comme un véritable geste en route pour connaître et comprendre l'Autre et son expérience.

Pour conclure, on peut dire que les trois œuvres discutées dans cette dissertation montrent une tentative similaire de saisir et de transmettre l'expérience de l'Holocauste pour ceux qui ne l'ont pas vécu, et dans une certaine mesure, elles utilisent les mêmes tactiques pour le représenter, voire montrer qu'une telle représentation est souvent impossible. Il semble que les trois auteurs s'occupent principalement de l'effort de (re)devenir agent de leurs propres vies après ce traumatisme historique et personnel en s'appuyant sur le motif du manque et du silence. Quand même, puisque les œuvres sont écrites des genres différents par des auteurs très éloignés de l'un et l'autre, on peut tirer des conclusions différentes : suivant un sorte de dialectique Hégélienne, il semble que tandis que Delbo et Perec restent largement incapables de faire comprendre leur expérience, l'éloignement historique de Grimberty et son geste de créer une histoire *pour* ceux qui n'en ont pas peut être interprété comme la synthèse de deux auteurs précédents, et par conséquent, un vrai geste de Dire, c'est-à-dire un commencement de la compréhension. Ainsi, d'un point de vue éthique, il semble qu'il reste impossible de saisir et de faire comprendre l'Holocauste par les auteurs-rescapés ; c'est plutôt de la part du lecteur qu'on peut tenter d'entrer dans le Dire ; et ce *geste* du lecteur (tel qu'est Grimberty lui-même) consiste d'une part à admettre les limites de compréhension.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 185.

Bibliographie

- ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, trad. par HIDAS, Zoltán, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2004.
- BÉNABOU, Marcel, « From Jewishness to the Aesthetics of Lack » trad. par Brian J. Reilly, *Yale French Studies*, vol 105, Pereckonings: Reading Georges Perec, 2004, pp. 20–35.
- CULBERTSON, Roberta, « Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-Establishing the Self » *New Literary History*, vol 26, no 1, Narratives of Literature, the Arts, and Memory, 1995 (hiver), pp. 169–195.
- DELBO, Charlotte, *Ceux qui avaient choisi*, Paris, Les provinciales, 2011
- DE MAN, Paul, « Autobiography as Defacement », *MLN*, vol 94, no 5, Comparative Literature, 1979, pp. 919–930.
- GRIERSON, Karla, « Pour une épistémologie du « témoignage » », Univ. Toulouse II, Colloque Univ. Paris III, *Littérature, Fiction, Témoignage, Vérité*, 14-15 mai 2004.
- GRIMBERT, Philippe, *Un Secret*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2004.
- KENYERES, Zoltán, « Kérdések az etikumról és az esztétikumról », *Korok, pályák, művek*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, pp. 22–41.
- KERTESZ, Imre, *L'Holocauste comme culture*, trad. par Natalia ZAREMBA-HUZSAI et Charles ZAREMBA, Mayenne, Actes Sud, 2009.
- LEJEUNE, Philippe, *La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991.
- LEVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Martinus Nijhoff, 1978.
- LYOTARD, Jean-François, *Les problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées*, Paris, Collection Dossiers, 1979.
- PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975
- RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- SIRVENT, Michel, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007.
- SMITH, Sidonie, « Performativity, Autobiographical Practice, Resistance », in *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, ed. Sidonie SMITH et Julia WATSON, University of Wisconsin Press, 1998. pp. 108–115.
- TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.