



**HAL**  
open science

## Ce que la judéité fait à la pensée de la littérature

Maxime Decout

► **To cite this version:**

Maxime Decout. Ce que la judéité fait à la pensée de la littérature. *L'esprit créateur*, 2019, 59, pp.42 - 55. hal-02487432

**HAL Id: hal-02487432**

**<https://amu.hal.science/hal-02487432>**

Submitted on 21 Feb 2020

**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.

# Ce que la judéité fait à la pensée de la littérature

Maxime Decout

LA JUDÉITÉ, QUI NE SE LAISSE PAS CIRCONSCRIRE par la plus-part des critères religieux, ethniques ou culturels traditionnellement utilisés pour définir les identités, entretient des liens complexes avec

la notion de race. Les écrivains français du début du XX<sup>e</sup> siècle, juifs ou anti-sémites, la pensaient comme l'une de ses formes. Mais le point commun le plus flagrant est certainement le sort qui lui est réservé dans la pensée française : comme la race, la judéité a été discréditée au nom de l'universalisme républicain, et ce alors même qu'elle ne suppose pas de critères biologiques contestables. Plus encore, elle semble être souvent délaissée en raison des contradictions internes du concept de « littérature juive » et du risque d'essentialisation qui lui est associé. Or les œuvres de Proust, Cohen, Perec, Gary, Modiano, décisives à plus d'un titre, tiennent aussi leur sens de cette judéité. Il convient donc de se demander ce que ces œuvres gagnent à être interprétées à travers ce prisme, à partir du moment où l'on a rendu explicite l'ensemble des difficultés précédentes. Car plusieurs éléments forts de ces textes, particulièrement innovants au cours du XX<sup>e</sup> siècle, méritent d'être reliés aux différentes judéités qui s'y disent pour en mesurer pleinement les enjeux. La judéité, si l'on n'en fait pas une entité globale et unifiée, est en effet un outil herméneutique indispensable pour saisir certains questionnements historiques, sociaux, religieux, philosophiques et éthiques, mais, plus surprenant et peut-être plus délicat, pour aborder la question de l'esthétique, tant d'un point de vue générique que formel, ainsi que celle de l'histoire littéraire. Toute étude d'une œuvre à la lumière de la judéité doit toutefois être consciente que les écrivains ne sont pas assignables à une identité par essence problématique, mais que la part qu'occupe la judéité dans leur œuvre n'est nullement accessoire. Deux écueils se dressent devant nous : d'une part le risque de réduire, par essentialisme, les auteurs à leur origine, et d'autre part la tentation d'ériger cette identité en clef de lecture unique de leurs œuvres.

## Une littérature juive ?

Il importe en premier lieu de savoir si l'on peut parler, sans prendre d'infinies précautions, d'une littérature juive française. Car l'idée est fragile, la notion restrictive. Comment pourrait-elle englober des écritures aussi diverses que celles de Cohen, Schwarz-Bart, Wiesel, Perec, Jabès, Cixous ? À moins qu'il faille la limiter à certains thèmes ou à certaines époques. Mais là encore l'hé-

térogénéité est de mise, d'autant mieux que ces écrivains n'ont, la plupart du temps, ni formé de regroupement ou de mouvement littéraire, ni entretenu entre eux quelque rapport que ce fût. Leurs esthétiques restent largement dissemblables. Qui oserait comparer l'écriture emportée, lyrique, excessive et burlesque d'un Cohen à celle, plus retenue, de Perec ou Modiano ?

Dès le départ, ce sont les mots qui sont problématiques : « écrivain juif », « littérature juive », de telles expressions ne sont-elles pas des étiquettes réductrices ? Assurément, définir une œuvre à l'aide d'une catégorie revient toujours à exercer sur elle une certaine violence. Mais c'est aussi une nécessité pour penser. Ne classe-t-on pas les écrivains par nation, langue, continent, culture ? Les œuvres en fonction de genres ou de tonalités ? Mais les anthologies littéraires ne contiennent aucune section dévolue à une hypothétique « littérature juive », alors qu'elles réservent une place spécifique à la négritude par exemple, autour de Senghor et Césaire. Albert Cohen y est mentionné comme un écrivain marginal, au même titre que Gary. Perec y est assis sur le banc des oulipiens. Wiesel et Primo Levi, lorsqu'ils sont présents, sont accompagnés d'Antelme, Rousset et Delbo. Il y a un certain inconfort à organiser ainsi notre littérature, qui pourrait témoigner d'une gêne que le chercheur, qui se propose cet objet d'étude, ne peut passer sous silence.

La question de l'existence d'une littérature juive, balayée par exemple d'un revers de main par Alain Finkielkraut<sup>1</sup>, n'est donc pas accessoire. C'est qu'elle met en jeu non seulement la manière dont ces écrivains situent leur œuvre dans le champ littéraire, mais aussi la façon dont nous les appréhendons. Elle concerne à la fois l'écrivain lui-même, le lecteur et le chercheur. Il faudrait donc peut-être, au lieu de conclure à l'inexistence d'un tel objet d'étude, accepter ses contradictions en en détaillant les raisons. D'un point de vue historique et social, on sait quel rôle a joué en France l'idéal républicain de l'assimilation et de la laïcité qui relègue l'individu dans la sphère privée pour ériger, au centre du domaine public, le citoyen<sup>2</sup>. Rien de tel aux États-Unis, ce qui explique partiellement l'engouement plus net pour une étude de l'identité juive dans la littérature, et, partant, pour adopter l'idée d'une littérature juive<sup>3</sup>. Et ce malgré les réticences ou les refus de certains écrivains comme Philip Roth, clamant haut et fort ne pas appartenir à une quelconque littérature juive<sup>4</sup>. De l'autre côté de l'Atlantique, l'universalisme français ne pouvait qu'influencer autrement l'organisation des domaines de recherche institutionnalisés. Il n'existe pas, dans les départements de littérature, de section consacrée à la littérature juive, au contraire des différentes littératures régionales. Et il n'est d'ailleurs que peu de chercheurs à s'être intéressés à cette question, à la différence du témoignage, de la Shoah ou de l'exil qui ont

bénéficié de travaux nombreux et importants. Si la littérature antisémite et celle du témoignage ont suscité de vastes réflexions, la question de l'expression littéraire de l'identité juive est demeurée plus sous-jacente et implicite.

Mais un autre obstacle à l'idée d'une littérature juive se dresse encore devant celui qui voudrait s'y aventurer : le fonctionnement du champ littéraire lui-même. Car c'est aussi la littérature qui fait de la résistance. L'une des grandes questions du XIX<sup>e</sup> siècle fut pourtant celle de la nationalité de la littérature. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Maurras, Drumont et Barrès revendiquent cette idée, mais mâtinée avec la notion de race par laquelle ils stigmatisent les artistes juifs. La race leur fournit un cadre épistémologique stable permettant de penser les origines des nations par rapport à des individus qu'on regroupe selon des critères à la fois biologiques et culturels. Tel est le support pour la nation et le nationalisme, reliant le peuple à son passé et à sa mémoire, particulièrement opérant dans un système de représentation politique et idéologique. En sortant de l'abstraction l'idée d'une unité nationale, la race justifie une série d'antagonismes et d'ostracismes, tout comme une certaine vision de la temporalité, l'objectif de la sauvegarde de la pureté raciale validant les haines et les exclusions.

La mythologie de l'écrivain enraciné chez Barrès, Maurras et Drumont sert alors à la dénonciation de l'art juif, déraciné et incapable de s'affirmer dans un terreau culturel propre. L'œuvre littéraire est promue au rang de signe d'une identité collective, d'une culture, d'une nation. Une esthétique y dépend, presque génétiquement, de l'esprit d'un peuple et d'une race. Dans *Les beaux draps*, Céline dira plus tard : « L'art ne connaît point de Patrie ! Quelle sottise ! Quel mensonge ! Quelle hérésie ! Quel dicton juif ! L'art n'est que Race et Patrie<sup>5</sup> ! » Or les écrivains, jusqu'aux écrivains d'origine juive comme Proust, Spire, Fleg et Cohen, s'accordent au début du siècle sur la notion de race, mais non sur ses conséquences<sup>6</sup>. Dans la « Déclaration » d'Albert Cohen qui ouvre *La revue juive*, l'écrivain précise que cette entreprise est « fondée par des hommes qui ont conscience d'appartenir à une race vivante dont l'œuvre spirituelle n'est pas encore achevée, qui a une tâche à remplir<sup>7</sup>. » C'est que le choix du concept de race autorise à penser un regroupement des individus au-delà des frontières nationales et du critère religieux. Et ce jusqu'à rêver d'une esthétique et d'un style qui permettent d'affirmer cette identité juive, comme le proclame Cohen : « nous aurons une esthétique, puisque nous sommes une race. Une race est une idée faite chair<sup>8</sup> ».

C'est que, à la différence des « Français de souche », enracinés de génération en génération dans un terroir et une langue, les Juifs ne peuvent se définir ni directement ni exclusivement par rapport à un territoire, une nation ou

un État. Ils sont amenés à penser une identité individuelle ou collective déterritorialisée, mais effective, pour laquelle la notion de race est précieuse. Et cela en cherchant à concilier une appartenance pleine à la France et une appartenance pleine à leur judéité. Jean-Richard Bloch le dit peut-être mieux que quiconque : « Je suis Juif, je suis Français, mais avec ces deux éléments je n'aspire qu'à fonder mon statut d'Européen, et plus encore, d'homme<sup>9</sup> ». Solal chez Cohen l'affirme aussi, lui qui « a le droit de faire ce qu'il veut, de parler hébreu, de se réciter du Ronsard, de crier qu'il est un monstre à deux têtes, un monstre à deux cœurs, qu'il est tout de la nation juive, tout de la nation française<sup>10</sup> ».

Il demeure malgré tout que ce qui pourrait tenir lieu de littérature juive est bien apparu en France au XIX<sup>e</sup> siècle sous les traits d'une littérature régionale<sup>11</sup>. Et il fut difficile, pour les écrivains d'origine juive, d'échapper à cette étiquette. D'autant mieux que de nombreux auteurs non juifs du début du XX<sup>e</sup> siècle, comme Lacretelle ou les Tharaud, ont confirmé cette association, qui est aussi une sectorisation, en se « spécialisant » dans le roman « juif » ou dans ce qu'on a appelé le « filon juif<sup>12</sup> ». Si la mode fut un temps porteuse, le régionalisme empêche très souvent au bout de compte d'être reconnu à une plus vaste échelle. Aussi comprend-on mieux pourquoi Irène Némirovsky a cherché, après son remarqué *David Golder*, à écrire aussi des romans qui ne contiennent pas de personnages juifs. « Je ne veux point être celui qu'on nommerait "le romancier juif"<sup>13</sup> », proteste de son côté Jean-Richard Bloch. N'être ni l'écrivain juif, ni l'écrivain des Juifs, et pourtant, ne jamais les délaïsser. Car il y a toujours à l'horizon, un risque : ne pas être reconnu en tant qu'« écrivain français », cette appellation que Modiano appelle de ses vœux dans *Livret de famille*.

Si la réponse semble donc partiellement évidente (il n'existe pas de véritable littérature juive), tenter de sérier les éléments qui gèrent cette impossibilité laisse entrevoir des complexités qui éclairent différemment le travail du chercheur et les œuvres. On y aperçoit plus visiblement comment les problèmes épistémologiques qui se posent au chercheur ne sont pas séparés des problèmes qui se posent à l'écrivain. Réfléchir sur ces difficultés dans les œuvres suggère au chercheur d'examiner ce qu'il en est pour sa part, tout comme ce même examen lui permet assurément de mieux circonscrire les enjeux de cette question du côté de la littérature. D'autant plus que, méditant sur ces contradictions, on apprécie plus exactement pourquoi les écrivains eux-mêmes ont parfois essayé de mettre en relation la judéité et l'écriture.

## Judéité et littérature

À ces difficultés liées à la place ambiguë de la judéité dans l'histoire littéraire française, s'en ajoute une autre tenant à la définition de la judéité qui, tout autant que le concept de race, demeure problématique. Qu'est-ce qu'être juif ? Interrogation redoublée par celles-ci : qu'est-ce que la judéité dans une œuvre littéraire ? que se passe-t-il quand littérature et judéité se rencontrent ? Des questions auxquelles nous ne pouvons donner une réponse univoque. En se tournant vers la définition de la judéité, il apparaît d'abord que celle-ci est variable, subjective, qu'elle dépend des rythmes, des époques, du vécu, de l'individualité de chacun. Qu'elle diffère le plus souvent du phénomène religieux auquel elle ne se superpose qu'assez rarement chez des écrivains la plupart du temps athées. C'est pourquoi la distinction établie par Albert Memmi est ici précieuse : ce dernier a choisi de nommer « judaïsme » l'ensemble des doctrines religieuses et des institutions juives, « judaïcité » l'ensemble des personnes juives, et « judéité » le fait et la manière d'être juif spécifiques à chaque individu ou groupe d'individus<sup>14</sup>. Nous entendrons donc le terme de « judéité » dans les œuvres en ce sens bien particulier, à savoir la manière de vivre, de ressentir et de représenter le fait d'être juif, tant chez les personnages que dans les prises de position des écrivains.

Il faut ainsi y prêter garde : la définition du Juif est soumise à d'incroyables discordances en fonction des points de vue adoptés, que ce soit celui du sociologue, de l'historien, du théologien ou du romancier. Et elle fluctue aussi selon les contextes socioculturels, le vécu individuel, les œuvres, les périodes d'écriture d'un auteur, et parfois même au sein d'un texte. Elle est une notion pour part subjective, mais qui s'appuie sur un fond définitionnel commun, qui est peut-être religieux, voire métaphysique (issu du judaïsme), historique, sociologique, etc. C'est pourquoi toute étude de la littérature selon cette perspective ne peut recourir à une définition préalable de la judéité et de ses enjeux, mais doit parvenir à cerner la manière spécifique dont elle s'exprime dans chaque œuvre pour la faire signifier. Il est impossible de fixer dans l'absolu *une* judéité ; on doit au contraire accueillir les désaccords et les divergences, issus de pensées historiques, philosophiques, psychanalytiques, sociologiques ou théologiques, comme une aide pour penser les fictions des judéités dans leur plasticité. Il faudrait presque en parler en recourant systématiquement à un pluriel, questionner les judéités d'une œuvre et d'un auteur, et non la judéité. Acceptant ces variations, on se met à l'écoute des conceptions individuelles et on se contraint à être plus attentif à la manière dont chaque écrivain peut aussi parfois déconstruire une certaine idée de la judéité, pour la rêver autrement, la réinventer selon ses fictions personnelles.

Ainsi Romain Gary s'est toujours dressé contre les déterminismes de tous ordres, et ne peut accepter de se voir imposer une judéité familiale ni s'engouffrer dans des combats communautaires. Longtemps, il évitera de mettre en scène trop explicitement cette question dans ses œuvres. Plus tard, il en vient à prendre le contre-pied d'une judéité qui serait transmise par la naissance, qui serait « une question de sang », pour la penser comme un choix libre et personnel<sup>15</sup>. La judéité, chez Gary, à partir du moment où elle apparaît dans ses textes, devient une option existentielle, qui pourrait être actualisée et mobilisée à volonté par un individu qui s'autodétermine librement à partir de ses données originelles. Mais elle n'échappe pas pour autant à la sphère du paradoxe puisqu'elle demeure, de l'aveu même de l'auteur dans *La nuit sera calme*, une « manière de [s]e faire chier<sup>16</sup> ». Car toujours les fers de l'appartenance menacent. D'où la solution que trouve l'écrivain en l'incarnant en Gengis Cohn, un *dibbuk*, dans *La danse de Gengis Cohn* puis *La tête coupable*, capable d'être à la fois lui-même et un autre, d'être juif sans y être condamné.

D'autant mieux que, dans une œuvre littéraire, la question prend une autre ampleur du fait de la polyphonie, de la contradiction, des changements de tous ordres. Des *Valeureux à Solal* chez Albert Cohen, du Solal du début de l'œuvre à celui de la fin, du Gary d'*Éducation européenne* à celui de *La danse de Gengis Cohn* et à Ajar, du Modiano de *La place de l'étoile* où la judéité de Schlemilovitch ne cesse de se transformer au silence de certains romans en passant par *Dora Bruder*, du Perec des *Choses* à celui de *La disparition*, *W* puis *Ellis Island* : la judéité est une entité polymorphe, malléable, fuyante, participant à l'évolution propre d'une œuvre et orientant des dynamiques singulières qu'il convient de restituer pour en mesurer les conséquences.

Il est alors évident que le premier champ de recherche qu'il est possible d'arpenter à l'aune des judéités est thématique. *La recherche*, avec ses deux personnages juifs antithétiques que sont Swann et Bloch, autorise par exemple à penser dans un cadre social et historique, qui correspond au moment de l'affaire Dreyfus, la relation avec la judéité et l'antisémitisme<sup>17</sup>. L'œuvre d'Albert Cohen, de son côté, fait de la judéité un questionnement éthique et métaphysique qui repose sur la Bible et la Loi juive, devenue une Loi d'anti-nature et d'humanisation. Celle-ci s'oppose à la loi de la nature, païenne, qui régenté les comportements animaux de la société occidentale. Or cette pensée diffuse un peu partout et oriente la sociologie romanesque que Cohen met en place tout comme sa perception de l'amour. Solal, dans ses passions, que ce soit avec Adrienne, Aude et Ariane, vit de véritables Passions où il valide son projet éthique et messianique. Il cherche à transformer chaque aventure amou-

reuse en un modèle exemplaire d'amour désintéressé du prochain pour le faire advenir en ce monde :

C'est la stupéfaction de mes nuits que les femmes, merveilles de la création, toujours vierges et toujours mères, venues d'un autre monde que les mâles, si supérieures aux mâles, que les femmes, annonce et prophétie de la sainte humanité de demain, humanité enfin humaine, que les femmes, mes adorables aux yeux baissés, grâce et génie de tendresse et lueur de Dieu, c'est mon épouvante qu'elles soient séduites par la force qui est pouvoir de tuer, c'est mon scandale de les voir déchoir par leur adoration des forts, mon scandale des nuits, et je ne comprends pas, et jamais je n'accepterai ! (Cohen, *Belle du Seigneur* 418)

La passion se voit ainsi investie d'une mission : servir d'intermédiaire afin d'accéder au domaine de l'éthique porté par la Loi juive<sup>18</sup>.

Reste que, face aux multiples visages de ces judéités et à leurs évolutions, nous sommes forcés d'octroyer une place centrale à l'Histoire, non pas uniquement comme thème, mais comme élément structurant de l'appréhension de la question identitaire. Il convient donc de rendre compte des déterminations sociohistoriques qui ont pesé sur les écrivains et les œuvres en délimitant des périodes pour mettre en lumière des spécificités individuelles ou esthétiques. Ce qui émerge d'abord est la disproportion manifeste dans les enjeux recouverts par l'identité juive entre les deux moitiés du XX<sup>e</sup> siècle. Dans une schématisation assumée, on peut affirmer que les deux parties du siècle s'articulent autour du rapport aux judéités. Avec la rupture sans précédent dans notre civilisation déclenchée par les camps, il apparaît que la société est passée d'une affirmation, qu'elle soit dépréciative ou valorisée, de cette judéité, à une réticence ou une éviction. Ce mouvement a joué non seulement au sein de la société, mais aussi de la littérature<sup>19</sup>.

La première moitié du siècle a en effet été le théâtre de revendications antisémites considérées comme légitimes socialement et intellectuellement, et de réponses où la judéité était proclamée pour redéfinir cette identité stigmatisée. C'est principalement le discours identitaire omniprésent dans la pensée de l'époque qui y contribue, provoquant un désir de se réapproprier le mot « juif » en retournant sa valeur insultante caractéristique des discours antisémites. Au « tu es juif » d'un Drumont ou d'un Barrès, répond, chez Spire, Fleg ou Cohen, un « je suis juif » insistant qui concourt à une nouvelle définition de la littérature, non seulement de ses formes, mais aussi de ses buts et de ses moyens en regard d'un universalisme français que l'affirmation identitaire doit conforter au lieu de le nier. La seconde moitié du siècle se caractérise en revanche par une réticence à se dire ou se penser juif en raison du traumatisme

des camps, de l'impossibilité de témoigner de ce qui avait outrepassé aussi bien le réel que les pouvoirs de la littérature, de la culpabilité d'avoir survécu, de l'impossibilité de croire, dans la société, à de tels témoignages, de l'idéal communiste qui rêvait d'une société sans particularismes, du silence partiel des antisémites accompagné par un refus d'une pensée identitaire et raciale.

Mais les choses se modifient progressivement. De la guerre d'Algérie à mai 68 en passant par la guerre des Six jours, le discours sur la judéité trouve un nouveau souffle et se renouvelle<sup>20</sup>. Alors que la société française prend plus nettement conscience de la question de la collaboration tout comme de la spécificité du génocide juif, les philosophes, comme Levinas, Blanchot, puis Derrida, mobilisent le Juif pour construire leur pensée. *La dispersion* de Doubrovsky, *La danse de Gengis Cohn* de Gary, *La disparition* de Perec, *La place de l'étoile* de Modiano : ces trois romans vertigineux des années 70 signent le retour de la judéité sur la scène littéraire, dans un délire identitaire qui empêche de souscrire aux simplifications hâtives et abusives, interrogeant la zone grise où la frontière entre la victime et le bourreau paraît s'estomper. Les nouvelles générations ont reçu en héritage une judéité qu'elles ne peuvent faire leur, en l'absence de transmission de traditions familiales ou religieuses. Ce sont désormais leurs luttes acharnées avec les stéréotypes, l'Histoire collective et leur histoire personnelle, qui refondent la portée et les enjeux du discours littéraire. Tout comme chez certains écrivains non juifs, dont Duras et Blanchot, qui cherchent aussi à s'approprier cette identité qui les fascine, mais qui leur est interdite<sup>21</sup>.

Dans ces œuvres, la judéité n'est pas qu'un simple thème accessoire, et oriente profondément leurs enjeux et parfois même leur dynamique romanesque. Plus encore : il semble que ces judéités puissent être perçues comme un élément déterminant ou éclairant en regard de certains choix esthétiques ou formels. C'est ce qu'on observe par exemple chez Perec. *La disparition* se caractérise par une adhésion très ferme de son intrigue policière, qui raconte la mise à mort successive d'individus d'une même famille, et le lipogramme qui retranche la lettre *e* dans l'ensemble du roman. Cette mise en scène d'une destruction gratuite et arbitraire de la filiation, chez des personnages maudits par le simple fait qu'ils sont nés et appartiennent à une même famille, correspond à une évocation oblique et métaphorique du génocide, appuyée par un certain nombre d'allusions aux camps. C'est ainsi que nous pouvons aussi interpréter le lipogramme et la suppression récurrente d'autres voyelles que le *e* dans le roman, en tant qu'image particulièrement complexe de la langue avocalique qu'est l'hébreu tout comme de la langue détruite, la langue de personne, qu'est le yiddish.

La judéité impose ainsi de tenir un équilibre difficile : faire signifier les formes propres à chaque texte à destination de la question identitaire et historique sans les y limiter ; lier l'étude des textes avec celle des formes qui leur confèrent leur existence et celle des appropriations qui en sont faites et qui les investissent de sens. Certaines caractéristiques d'écriture sont plus faciles à interpréter dans cette perspective : la réécriture biblique, en particulier chez Cohen, ne pose pas à cet égard de véritables problèmes méthodologiques. Mais les dispositifs formels, chez Gary notamment, ne relèvent pas toujours de façon aussi évidente de telles catégories. *La danse de Gengis Cohn* se caractérise par des jeux énonciatifs complexes qui confondent les voix de l'ancien SS Schatz et de sa victime, devenue son *dibbuk* dans l'après-guerre. Plus exactement, les perturbations du mode de narration sont croissantes dans le récit qui, abruptement, en vient à donner la parole à Schatz en première personne puis à revenir, sans aucune transition, à un récit narré par Cohn<sup>22</sup>. Le changement d'énonciateur n'est pas signalé et le lecteur ne peut le déduire qu'après un instant de trouble qui le force à confondre les deux personnages. Il ne sait plus toujours qui s'exprime et se demande si Schatz n'est pas aussi devenu le *dibbuk* de Cohn comme celui-ci le laisse entendre : « Je ne sais même plus si je pense ou si je suis pensé, si je souffre ou si je suis souffert, si je hante ou si je suis hanté. Bref, je me sens *possédé*. Vous vous rendez compte d'une situation, pour un *dibbuk* ? » (*Danse* 218) Cohn souligne d'ailleurs de lui-même comment cette question d'identité s'exprime au niveau de l'énonciation : « Ma situation est si délicate, si confuse aussi, qu'en disant "je" il m'est impossible de vous assurer que c'est bien moi qui parle. C'est ça l'ennui avec la conscience morale, le subconscient et certains états historiques intéressants. Ça peut être moi, ça peut être Schatzchen, ou même vous » (*Danse* 169). Le texte joue ainsi d'une réappropriation comique du cliché antisémite du Juif conçu comme l'ennemi de l'intérieur tant grâce au personnage du *dibbuk* que par ses procédés énonciatifs : « Je sais qu'il y a des moments où Schatz croit sincèrement qu'il n'a plus d'existence physique, que je l'ai complètement assimilé, et où il a la sensation d'être devenu complètement juif. » (*Danse* 81) Cohn réalise dans la conscience de Schatz le cauchemar nazi d'un peuple allemand abâtardi, voire totalement anéanti par le Juif. Mais il attribue finalement ce mélange avec les Juifs à Hitler lui-même :

Il m'arrive même d'être pris de panique et d'imaginer que Hitler a gagné, qu'il ne nous a pas seulement exterminés, mais qu'il nous a encore, d'une manière ignoble, unis l'un à l'autre, qu'il a mélangé nos psychismes. Qu'il a non seulement enjuivé les Allemands, mais encore laissé à jamais sa marque en nous, au point que les Allemands sont devenus les Juifs des Juifs. Les parasites psychiques, je ne souhaite pas ça à mes meilleurs amis. (*Danse* 68)

Le renversement est total : le mérite de la situation revient à Hitler en personne dont le projet d'élimination des Juifs pour purifier l'Allemagne débouche sur un mélange inextricable. Conséquence absurde, mais essentielle, en ce qu'elle révèle la nature aberrante et illogique de l'idéologie nazie. Il faut alors le noter : si Gary dramatise chez ses personnages les changements d'identité depuis longtemps<sup>23</sup>, au moins depuis *Lady L.* en 1958, c'est la première fois que ces métamorphoses prennent de telles proportions et passent par cette écriture où les voix se télescopent sans fin. Il est clair que, dans le parcours complexe de Gary face à l'identité juive, *La danse de Gengis Cohn* représente une étape essentielle. L'insaisissable *dibbuk* et la pluralité des voix autorisent le retour d'une mémoire juive partiellement retenue jusque-là dans l'œuvre, associée à une judéité éclatée, affirmée, mais pluralisée. Pour preuve, le roman ne se contente pas de confondre les voix de Cohn et de Schatz : il se conclut par une saisissante métalepse d'auteur où Gary apparaît dans le texte comme celui dont la conscience est hantée par les voix des deux personnages (*Danse* 350–53). Le choix du *dibbuk* et du désordre énonciatif est ce qui permet à Gary de penser une judéité qui ne soit pas une identité définitive, stable et exclusive.

De la même manière, les confusions énonciatives très notables dans les textes de Wiesel cristallisent l'éclatement des mémoires et la nécessité de la transmission d'une expérience dont le récit ne peut être réservé aux seuls témoins directs. Le rôle du fragment est de son côté assez signifiant quant à une écriture confrontée à une impossible totalisation et qui se tisse aux limites de l'indicible chez Jabès. Chez Albert Cohen, les souffrances historiques du peuple juif appellent une poétique de l'énumération :

Le peuple courageux le peuple à la nuque raide qui dans sa sainte bourgade a tenu tête à Rome des Césars et pendant sept années a fait trembler le plus puissant des empires ô mes héros les neuf cent soixante assiégés de Massada tous suicidés le premier jour de la Pâque de l'an 73 plutôt que de se rendre au vainqueur romain et d'en adorer les méprisables dieux [...] ô tous les miens du moyen âge qui ont choisi la mort plutôt que la conversion à Verdun-sur-Garonne à Carentan à Bray à Burgos à Barcelone à Tolède à Trente à Nuremberg à Worms à Francfort à Spire à Oppenheim à Mayence à travers l'Allemagne depuis les Alpes jusqu'à la mer du Nord. (Cohen, *Belle du Seigneur* 999–1001)<sup>24</sup>.

Vecteurs d'une mémoire collective, ces énumérations ne sont pas tout à fait indifférentes à l'esthétique du fragment, donnant à lire une continuité brisée. Consciemment ou non, cette écriture réactive une pratique ancienne, celle du *Memorbuch*, qui fait retour dans de nombreuses situations sociales après la guerre avec les *Yizker-bikher*<sup>25</sup>. Ces ouvrages de la mémoire des martyrs établissent la liste des défunts d'une communauté à partir de la première

croisade à Worms, Spire, Mayence, Bonn, Cologne. Autant de lieux de mémoire auxquels s'ajoute désormais la « géographie » concentrationnaire, celle qui, par exemple, clôt *Le dernier des justes* d'André Schwarz-Bart : « Et loué. Auschwitz. Soit. Maïdaneck. L'Éternel. Treblinka. Et loué. Buchenwald. Soit. Mauthausen. Belzec. Et loué. Sobibor. Soit. Chelmino. L'Éternel. Ponary. Et loué. Theresienstadt. Soit. Varsovie. L'Éternel. Vilno. Et loué. Skarzysko. Soit. Bergen-Belsen. L'Éternel. Janow. Et loué. Dora. Soit. Neuengamme. L'Éternel. Pustkow. Et loué...<sup>26</sup> » Au-delà d'un livre qui, traditionnellement, contient la martyrologie de la communauté, la mémoire enregistre les douleurs de tout un peuple dans une écriture de la litanie. C'est d'ailleurs cette forme singulière qu'on rencontre à plus petite échelle chez Modiano avec *Dora Bruder* où le registre du centre d'internement des Tourelles introduit une liste de victimes, livrée dans sa nudité, où le nom est accompagné du numéro matricule. Modiano a en effet réussi à identifier quelques femmes croisées par Dora parmi celles qui ont été transférées des Tourelles à Drancy<sup>27</sup>. De chacune, il raconte l'histoire telle qu'il a pu la reconstituer, dans une miniature qui met en abyme la démarche utilisée dans l'œuvre au sujet de Dora. Le texte se mue en tables commémoratives, à la manière d'un *Memorbuch* ou du *Mémorial de la déportation des Juifs de France* de Serge Klarsfeld avec qui Modiano a d'ailleurs correspondu au moment de son travail sur Dora.

Mais cette réflexion sur la forme et l'esthétique se doit évidemment de tenir compte des débats qui ont influencé durablement les écritures des judéités. Le plus manifeste d'entre eux est certainement celui sur le témoignage et sur l'interdit promulgué à l'encontre de la fiction, brandi dans l'après-guerre, et qui a participé à la virulente querelle du *Dernier des justes*<sup>28</sup>. Les uns et les autres ont été amenés à prendre position ou à réviser leurs certitudes, en particulier Wiesel qui a compris l'impossibilité d'exclure la fiction et de réserver l'exploration du traumatisme des camps aux seuls rescapés si l'on voulait que sa transmission se prolonge. Et beaucoup de choix esthétiques, comme celui, provocateur et paradoxal, de la dérision et de l'humour, avec *La danse de Gengis Cohn* de Gary ou *Le sang du ciel* de Rawicz, peuvent être lus à partir de là.

Si bien qu'il est possible de s'interroger sur la manière dont le champ littéraire a parfois permis l'expression de la judéité, mais aussi et surtout la façon dont il a pu l'empêcher. Comment la littérature a-t-elle elle-même participé au malaise sur l'expression de l'identité juive dans les œuvres ? La mort de l'auteur et le détachement de l'Histoire proclamés par le Nouveau Roman ont par exemple eu comme corollaire de marginaliser l'expression identitaire en littérature. En témoigne la lecture que Barthes effectue de Jean Cayrol ou de Rousset, en évacuant l'Histoire des camps pour n'en garder qu'un travail

formel anticipant le Nouveau Roman<sup>29</sup>. D'où l'incessant dialogue polémique qui s'est tissé entre les écrivains de la judéité et le Nouveau Roman, comme avec Perec ou Gary à l'encontre de Robbe-Grillet, en particulier dans *Pour Sganarelle*. Dans cet essai, Gary, qui n'a pas peur des amalgames provocants, proclame : « on commence par exclure le personnage dans le roman, et on finit par massacrer six millions de Juifs<sup>30</sup> ». L'écrivain s'insurge « contre tout génocide, quelle que soit la théorie au nom de laquelle il est pratiqué : raciale ou littéraire. » Robbe-Grillet, métonymie de tout le Nouveau Roman dans la pensée de Gary, est dénoncé, pour son dogmatisme certes, mais surtout pour son formalisme qui, se passant du personnage et de l'Histoire, exclut *de facto* toute possibilité de faire sa place au massacre de six millions de Juifs.

Le cas de *La disparition* de Perec, paru en 1969, est peut-être plus complexe. S'il est aisé de lire la forme singulière du lipogramme comme un exercice oulipien qui couronne l'appartenance de Perec à ce groupe dans lequel il est entré deux ans auparavant, celle-ci est toutefois, on l'a dit, indissociable d'une réflexion sur l'extermination. Elle est même le seul moyen pour exprimer l'indicible des camps. Plus encore : ce pourrait bien être en dissimulant la signification profonde du lipogramme que Perec suggère peu ou prou que ce serait ce formalisme qui, triomphant sur la scène littéraire à l'époque, oublie l'Histoire, la refuse et, par là même, engloutit la mémoire du génocide. *La disparition* laisse entendre que les préoccupations formelles trop exclusives, comme celles que le roman exhibe lui-même, empêchent autant le lecteur que l'écrivain d'aborder les grandes questions historiques. Constatons la récurrence du mot « tabou » dans *La disparition* sans nous limiter à sa valeur métatextuelle ou psychanalytique : nous verrons alors qu'elle trahit un silence beaucoup plus généralisé et qui appartient à toute une société et à sa littérature. Le crime est aussi celui dont les personnages finissent par prendre conscience : « nous avons construit, nous taisant, un Talion qui nous poursuit aujourd'hui ; nous avons tu la damnation, nous n'avons pas dit son nom, lors nous punit la Damnation dont nous ignorons tout<sup>31</sup> ». Taire le génocide, c'est autoriser la mort à se poursuivre sous une forme ou une autre. Le lipogramme est donc aussi une certaine image du formalisme littéraire qui, dans le post-scriptum du roman, est qualifié de « support doctrinal au goût du jour qui affirmait l'absolu primat du signifiant » (Perec 309). C'est lui qui éradique les *e*, c'est-à-dire *eux*, les Juifs, c'est lui qui, à sa lecture, fait mourir Ottavio, significativement au moment où il taxe Swann de nazi (Perec 295) ; ce pourrait donc aussi être lui, en tant que représentant du formalisme, qui fait disparaître la mémoire et l'identité juives. Le tour de force du roman est de nous faire comprendre que le lire comme un simple exercice de style, comme il

nous y invite, c'est oublier ses significations historiques et exclure du champ littéraire la mémoire des Juifs déportés. *La disparition* a ainsi besoin de se montrer au lecteur comme un pur travail formel, de laisser croire à sa gratuité, pour mieux nous faire mesurer la manière dont le formalisme a fait l'impasse sur la réalité historique des camps.

Au terme de ce rapide parcours, il apparaît donc plus nettement que la littérature française a bien été traversée par un double rapport de haine et de fascination face à l'identité juive, et que la critique littéraire elle-même rencontre un certain nombre de difficultés qui expliquent sa réticence partielle à l'envisager comme clef de lecture des œuvres. Il est ainsi essentiel de se demander ce qui, dans la conjonction du Juif et de l'écrivain, pose problème, ce qui suscite l'étonnement, la gêne ou l'anathème. Et ce chez les écrivains eux-mêmes. Il y a de la sorte, chez celui qui aborde la judéité, une prise de risque manifeste. Le moindre rapprochement d'un écrivain ou d'un penseur avec l'identité juive fait toujours débat. Parler de la judéité n'est jamais neutre. Et pourtant les écritures de la judéité constituent un foyer extrêmement sensible face aux mutations des enjeux éthiques et esthétiques de la littérature. Retracer une histoire des formes et des œuvres à l'aune de cette identité, autorise à modifier le regard qu'on porte usuellement sur notre littérature, à voir autrement les interactions secrètes et les dynamiques plurielles qui l'ont façonnée. C'est pourquoi cette judéité permet finalement d'envisager une autre histoire de la littérature française, souvent oubliée et négligée, une sorte de contre-histoire de notre littérature qui, par contrecoup, éclaire de manière neuve l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle.

*Université de Lille*

### *Notes*

1. Voir par exemple Alain Finkielkraut, « L'écrivain ne décline pas son identité », *Le magazine littéraire*, 474 (2008), 64–65.
2. Sur la relation de l'universalisme français aux Juifs, voir Maurice Samuels, *The Right to Difference : French Universalism and the Jews* (Chicago : University of Chicago Press, 2016).
3. Voir Rachel Ertel, *Le roman juif américain* (Paris : Payot, 1980) ; Susan Rubin Suleiman, *Crisis of Memory and the Second World War* (Cambridge : Harvard University Press, 2006) ; Steven F. Kruger, *The Spectral Jew* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2006) ; Maurice Samuels, *Inventing the Israelite: Jewish Fiction in Nineteenth-Century France* (Stanford : Stanford University Press, 2010) ; Sarah Hammerschlag, *The Figural Jew: Politics and Identity in Postwar French Thought* (Chicago : University of Chicago Press, 2010) ; ou encore *The Impossible Jew: Identity and the Reconstruction of Jewish American Literary History* (New York : New York University Press, 2015) de Benjamin Shreier qui cherche à repenser et déplacer le champ des *Jewish Studies* dans une visée plus large et plus critique. On notera aussi l'existence des revues *Studies in American Jewish Literature* et *Studies in Modern Jewish Literature*.

4. Voir Philip Roth, « Writing about Jews », *Commentary* (1963), <https://www.commentary-magazine.com/articles/writing-about-jews/>.
5. Louis-Ferdinand Céline, *Les beaux draps* (Paris : Nouvelles éditions françaises, 1941), 176–77.
6. Sur la reprise du lexique et de la pensée de la « race » par les Juifs, voir Michael R. Marrus, *Les Juifs de France à l'époque de l'affaire Dreyfus* (Paris : Calmann-Lévy, 1972), 40–42.
7. Albert Cohen, « Déclaration », *La Revue juive*, 1<sup>ère</sup> année, 3 (15 janvier 1925), 5. Sur la Renaissance juive, on pourra consulter le numéro d'*Archives Juives*, « Le “réveil juif” des années vingt », 39 (2006/1).
8. Albert Cohen, « Déclaration », 9.
9. *Deux hommes se rencontrent : Correspondance entre Jean-Richard Bloch et Romain Rolland (1910–1918)* (Paris : Albin Michel, 1964), 256.
10. Albert Cohen, *Belle du Seigneur* (1968) (Paris : Gallimard, 2001), 946.
11. Voir à ce sujet le livre de Maurice Samuels, *Inventing the Israelite*, ainsi que Nelly Wolf, *Proses du monde : Les enjeux sociaux des styles littéraires* (Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2014), partie 2, chap. 2.
12. Voir Michel Leymarie, « Les frères Tharaud : De l'ambiguïté du “filon juif” dans la littérature des années vingt », *Archives Juives*, 39 (2006/1), 89–109.
13. *Deux hommes se rencontrent*, 257.
14. Voir Albert Memmi, *Portrait d'un Juif* (1962) (Paris : Gallimard, 2003), 29.
15. Romain Gary, « Le judaïsme n'est pas une question de sang », entretien avec Richard Liscia, dans Jean-François Hangouët et Paul Audi, dir., *Cahier Romain Gary* (Paris : Éditions de L'Herne, 2005), 200.
16. Romain Gary, *La nuit sera calme* (1974) (Paris : Gallimard, 1976), 235.
17. Sur ce sujet, voir Henri Raczymow, *Le cygne de Proust* (Paris : Gallimard, 1989), ou Antoine Compagnon, « Le narrateur en procès », dans *Marcel Proust 2 : Nouvelles directions de la recherche proustienne*, Bernard Brun, dir. (Paris-Caen : Minard, 2000), 309–34.
18. Je me permets ici de renvoyer à mes propres travaux, *Albert Cohen : Les fictions de la judéité* (Paris : Classiques Garnier, 2011).
19. Pour plus de détails sur cette question, voir François Azouvi, *Le mythe du grand silence : Auschwitz, les Français, la mémoire* (Paris : Fayard, 2012).
20. Sur cette évolution, je me permets de renvoyer à mon étude, *Écrire la judéité : Enquête sur un malaise dans la littérature française* (Seysssel : Champ Vallon, 2015).
21. Nous ne pourrions pas ici revenir sur les enjeux de ce philo-sémittisme et de ses conséquences sur la littérature et la philosophie, où la judéité a souvent été largement essentialisée, au détriment d'une prise en compte des individualités et des éléments concrets qui s'y rattachent, en particulier autour de Jabès, Derrida ou Lyotard. Sur ces questions, voir Elizabeth J. Bellamy, *Affective Genealogies : Psychoanalysis, Postmodernism and the Jewish Question After Auschwitz* (Lincoln : University of Nebraska Press, 1997) ; Shmuel Trigano, dir., *Pardès*, « L'Énigme juive », 45 (2009) ; Sarah Hammerschlag, *The Figural Jew* ; Maxime Decout, *Écrire la judéité*, 168–76.
22. Romain Gary, *La danse de Gengis Cohn* (1967) (Paris : Gallimard, 1995), 80–81.
23. Sur la question du dédoublement dans l'œuvre de Gary, voir Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary* (Paris : PUF, 1990).
24. Voir aussi Albert Cohen, *Solal* (1930) (Paris : Gallimard, 1981), 382.
25. Sur ce sujet, on renverra à Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor : Histoire et mémoire juive*, Éric Vigne, trad. (Paris : Gallimard, 1991), 61–62, ainsi qu'à Itzhok Niborski et Annette Wiewiorka, *Les livres du souvenir : Mémoires juifs de Pologne* (Paris : Gallimard-Julliard, 1983).
26. André Schwarz-Bart, (1959) *Le dernier des justes* (Paris : Seuil, 1996), 425.
27. Patrick Modiano, *Dora Bruder* (Paris : Gallimard, 1997), 114–15, 118–22.
28. Voir Francine Kaufmann, « André Schwarz-Bart, le Juif de nulle part », *L'Arche*, 583 (décembre 2006), 84–89.
29. Roland Barthes, « Jean Cayrol et ses romans » (1952), *Œuvres complètes, I, 1942–1961* (Paris : Seuil, 2002), 141–62.
30. Romain Gary, *Pour Sganarelle* (1965) (Paris : Gallimard, 2003), 185.
31. Georges Perec, *La disparition* (Paris : Denoël, 1969), 216.