

Après le Désastre: le Héros Lazaréen chez Jean Cayrol et Patrick Modiano

Maia Beyler-Noily ¹

Dans *Je vivrai l'amour des autres*, trilogie publiée en 1947, Jean Cayrol, résistant et survivant de Mauthausen, raconte la vie d'Armand Parmentier, marginal déporté par accident et âme damnée de la grande ville. Dans un curieux roman policier publié en 1978, *Rue des boutiques obscures* (titre qui n'est pas sans rappeler *La boutique obscure: 124 rêves* de Georges Perec), Patrick Modiano, fils d'un père juif caché pendant l'Occupation, met en scène un certain "Guy Roland," détective amnésique aux multiples identités qui enquête sur un passé englouti par la guerre. Bien que ces deux récits tournent autour de deux victimes directes de la seconde guerre mondiale, ce devoir ne cherche pas à mettre sur le même plan deux désastres d'une nature différente, mais s'intéresse plutôt aux *façons* par lesquelles ils sont rapportés (Armand est ainsi déporté dans un camp de concentration, tandis que Roland est laissé pour mort dans la neige par des passeurs malhonnêtes et son épouse disparaît).

Trop souvent évoqué hors contexte, le romanesque lazaréen tel qu'il est formulé par Cayrol dans *Lazare parmi nous*, semble pourtant bien être en dialogue avec les questionnements contemporains sur la représentation du désastre et du traumatisme qui l'accompagne inévitablement. Pour mieux repositionner Cayrol et Modiano dans le débat auquel ils participent, il est ici nécessaire de commencer par définir la notion de traumatisme, et de retracer les diverses polémiques portant sur la représentation, qu'elle soit factuelle ou fictionnelle, d'un

¹ Department of French, University of California, Berkeley

Tiresias 4 (October 2010)

<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>

Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan

traumatisme en général et du traumatisme dit par excellence, celui de l'holocauste. Dans un second temps, cette étude se penche sur les symptômes d'un épisode traumatique chez les héros lazaréens de Cayrol et Modiano: l'absence à soi et au monde, le désir d'être par procuration comme unique possibilité d'existence, et la présence obsédante des objets. Dans un troisième temps, nous nous intéressons aux façons par lesquelles la narration traite le traumatisme du héros lazaréen, et, sans résoudre ce qui ne peut l'être, trouve un *motus vivendi* à son mal être. La figure du héros lazaréen, survivant qui ne sait plus mais qui voudrait tant vivre parmi les hommes, (et figure ne s'appliquant pas exclusivement aux rescapés des camps mais à tous ceux qui reviennent, littéralement ou métaphoriquement, d'entre les morts), est donc incarnée par Armand et par Guy. Cette figure nous sert ici de fil conducteur dans le labyrinthe des questions sur la crise de la représentation et le traitement difficile d'un traumatisme lié au désastre de la seconde guerre mondiale.

Freud définit le traumatisme comme un événement inassimilable au moment où il se déroule, et qui engendre donc chez l'individu un clivage du moi. Après une période d'incubation, et si réactivé, ce traumatisme refoulé et non "digéré" par la psyché a pour symptômes une répétition compulsive à un événement qui n'est qu'une réaction retardée à ce qui a été vécu, mais qui est resté étranger: "a *strange body*, that long after its entry, must continue to be regarded as an *agent* that is still at work."² Comme le rappelle Ruth Leys, générant une absence à soi à travers ce clivage intérieur, le traumatisme provoque donc automatiquement une crise de la représentation puisqu'il fait partie intégrante du système tout en restant hors de portée de mémoire: "trauma was defined as a situation of *dissociation* or *absence from the self* ...an experience that, because it appeared to shatter the victim's cognitive-

² Voir Breuer, Josef, Freud, Sigmund. *Studies on Hysteria*. Basic Books. 2000. (21)

perceptual capacities, made the traumatic scene *unavailable for a certain kind of recollection.*"³ Entré du dehors par effraction,⁴ ce corps étranger provoque ainsi un vide chez l'individu traumatisé, vide tournant paradoxalement non autour du souvenir clair de l'événement, mais autour du souvenir partiel, confus et incohérent de ce qui a été et demeure incompris. Depuis la seconde guerre mondiale et suivant ces définitions, l'holocauste est ainsi souvent appréhendé comme le traumatisme par excellence. Qui plus est, il est dorénavant considéré comme traumatisme non seulement pour ceux qui en furent directement les victimes, mais aussi pour tous ceux, qui, par médiation familiale ou même culturelle, y furent et y sont exposés (phénomène que Marianne Hirsch nomme la *postmemory*).⁵ Déjà placé sous le sceau de l'indicible dans les témoignages délibérément dépassionnés de survivants qui, ne sachant comment transcrire la violence de leur expérience en termes affectifs, se résignent à n'en donner que les données les plus concrètes, l'holocauste, et plus précisément encore, la Shoah,⁶ sont

³ Leys, Ruth. *Trauma, a genealogy*. The University of Chicago Press. 2000. (8-9)

⁴ Si Freud commence par définir le traumatisme comme un événement déclenché par l'extérieur, il le théorise plus tard comme un événement venant de l'intérieur, revirement aujourd'hui très critiqué. Sandor Ferenczi prendra ses distances d'avec la deuxième définition de Freud, et cherchera les causes d'un trauma dans le monde et non dans la seule psyché de l'individu.

⁵ "This form of remembrance need not be restricted to the family, or even to a group that shares an ethnic or national identity marking: though particular forms of identification, adoption, projection, it can be more broadly available." Hirsch, Marianne. "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory." *Yale Journal of Criticism*. 14, 1. 2001. (9-10) Dès 1949, dans *Lazare Parmi Nous*, Jean Cayrol exprime la même idée de "contamination" culturelle du traumatisme : "Et ceux qui n'ont connu que par ouï-dire les camps concentrationnaires commencent à avoir les tics majeurs de cet univers." (801)

⁶ Si les termes "holocauste" et "shoah" ont une généalogie et une connotation différentes, ils ont également une définition différente: le premier désigne la totalité des victimes de la barbarie nazie, tandis que le second ne comprend que les victimes juives d'un génocide basé sur l'appartenance ethnique.

également, depuis le fameux aphorisme d'Adorno⁷, placés en dehors d'une représentation artistique considérée comme "blasphématoire," position qui rend ainsi toute mise en roman du sujet éminemment problématique. Si tout traumatisme individuel est déjà difficile à articuler, un traumatisme collectif, comme l'holocauste, semble se situer en dehors de tout schème représentationnel. Enfin, l'holocauste soulève bien évidemment aussi un problème d'ordre éthique, celui d'une "dicibilité" qui risquerait de le banaliser, ou bien d'amener, de relativisme en relativisme, à l'identification avec le bourreau.

Les enjeux de ce problème de la représentation prennent toute leur ampleur au cinéma (medium qui eût une relation fusionnelle avec le régime nazi et qui a beaucoup à se faire pardonner). Claude Lanzmann, le réalisateur de *Shoah*, critique ainsi sévèrement l'un de ses rares prédécesseurs à avoir transposé ce sujet à l'écran, Alain Resnais, le réalisateur de *Nuit et Brouillard* (court métrage dont le script fut d'ailleurs rédigé en grande partie par Jean Cayrol). En premier lieu, Lanzmann reproche à Resnais d'avoir minimisé jusqu'à presque l'escamoter la spécificité juive de l'univers concentrationnaire; en deuxième lieu, il l'accuse d'avoir perpétué le mythe résistancialiste (en dépeignant la souffrance de la France entière sous l'Occupation, et non surtout celle d'une minorité bien circonscrite); en dernier lieu, il s'indigne que Resnais l'ait utilisé à des fins politiques et non comme une fin en soi (condamnant la politique coloniale française, et non cherchant à rendre un visage aux victimes des camps). Au-delà de ses critiques justifiées touchant aux retouches patriotiques de Resnais, qui illustrent les souffrances françaises et passent "pudiquement" sous silence le génocide juif, Lanzmann semble également désapprouver en bloc toute tentative visant à "comprendre" la Shoah, puisqu'elle doit selon lui rester à tout prix inassimilable et indicible, c'est-à-dire de l'ordre du traumatisme, sous peine de relativiser l'horreur et de sympathiser avec le bourreau:

⁷ Voir l'incontournable: "writing poetry after Auschwitz is barbaric."

"c'est la transmission qui est le savoir même : pas de *pourquoi*, mais pas non plus de réponse au pourquoi du refus du pourquoi sous peine de se réinscrire dans l'*obscénité* à l'instant énoncé."⁸ Shoshana Felman concoure et décrit la Shoah en termes de fragmentations de l'expérience sensorielle et donc existentielle, et comme en dehors de tout savoir possible puisqu'elle provoque un "*éclatement du témoignage oculaire*; (c'est) un événement, donc, sans témoin, non sur un plan empirique, mais cognitif et perceptif, à la fois parce qu'il interdit de voir et parce qu'il *nie la possibilité d'une communauté de regards*."⁹ De plus, selon Felman, la Shoah pose un dilemme irréductible sur le plan éthique, puisque si l'on ne doit pas essayer de la comprendre, on se doit pourtant absolument de dire ce qui ne peut vraiment se dire:

Comme une mémoire que personne ne peut posséder et dont le procès de recouvrement et de recollection est sans cesse écartelé entre l'attraction, la presse et la volonté des mots autres, autonome ; *de la mélodie qui a son propre tempo, son exigence à se répéter mais qui ne sait pas ce qu'elle répète*.¹⁰

Ce refus de la représentation de Lanzmann, soutenue par Felman, est interprété par Dominick LaCapra comme l'expression d'une mélancolie hystérique qui enferme les témoins directs, et ici les spectateurs, (puisque *Shoah* cherche à "passer" le traumatisme sans fournir aucun cadre interprétatif), dans des souffrances littéralement innommables qui ne peuvent qu'être subies (provoquant un un "passage à l'acte"), au lieu de leur apprendre à vivre avec des souffrances nommables, et donc délimitées (permettant une "perlaboration"): "It is a film of endless lamentation or grieving that is tensely suspended between

⁸ Lanzmann, Claude. "Hier ist kein warum." *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. 38. 1988. (279)

⁹ Felman, Shoshana. "A l'âge du témoignage: *Shoah* de Claude Lanzmann." *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*. Belin. 1990. (63)

¹⁰ *Ibid.* (139)

acting out a traumatic past and attempting to work through it. In Lanzmann's influential self-understanding, reliving the past tends to outweigh efforts to work through it."¹¹ Selon LaCapra, *Shoah* offre ironiquement une vision sacralisée d'un holocauste que le réalisateur voulait désacraliser de par le titre même du film : "Lanzmann returns to what he explicitly denies, represses or suppresses: a tendency to sacralize the Holocaust and to surround it with taboos...in its attempt to provoke repetition of trauma in the other and in its desire to relive that suffering in the shattered self."¹² L'on peut pourtant ici se demander si la tyrannie occidentale de la guérison, ne joue pas un rôle dans l'irritation que LaCapra semble éprouver envers Lanzmann, et son rejet impatient de l'existence d'un traumatisme qui ne puisse être abordé frontalement.

Corollaire de la crise de représentation créée par la Shoah, se pose le problème de la représentation artistique de la Shoah, c'est-à-dire la transmutation d'un traumatisme factuel en œuvre de fiction. Malgré la déclaration de Simone de Beauvoir, qui dans l'introduction à la première publication de *Shoah*, le décrit comme un "pur chef d'œuvre" par opposition au *Nuit et Brouillard* de Resnais et à ses "scories" esthétisantes, il semble pourtant que chaque représentation de la Shoah, comme toute représentation, même la plus "épurée" possible, ne peut jamais atteindre la transparence et reste filtrée, d'une manière ou d'une autre, par un médium qui ne peut que la *transposer*. En outre, si la prohibition d'Adorno est bien citée à tour de bras, et si on hésite encore pour cela à associer la Shoah au domaine artistique, l'on oublie généralement d'ajouter le propre addendum du philosophe dans lequel il nuance radicalement sa déclaration première: "it is now virtually *in art alone* that suffering can still find its own voice, consolation, without immediately being betrayed by it."¹³

¹¹ LaCapra, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. Cornell University Press. 1998. (98)

¹² *Ibid.* (100-101)

¹³ Adorno, Theodor. *The essential Frankfurt reader*. Edited by Andrew Arato and Eike Gebhard. Urizen Books. 1982. (312)

Selon Adorno, s'il parvient à éviter de gratifier le voyeurisme sadique du public, l'art autour de la Shoah peut alors devenir, non pas son salut, car à un tel désastre ne correspond aucun salut, mais sa consolation, tout en servant de garde-fou aux politiques. Cette révision d'Adorno fait écho aux déclarations de Jorge Semprun, résistant contemporain de Cayrol et survivant de Buchenwald, qui, dans *L'écriture et la vie*, affirme lui aussi que l'art est le médium le plus approprié au témoignage:

Un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est toute autre chose... *Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique...Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage...L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi...On peut tout dire de cette expérience...Mais peut-on tout entendre, tout imaginer?*¹⁴

Au lieu de l'irreprésentabilité de l'événement, Semprun met plutôt l'accent sur l'incompréhension des autres, et semble paradoxalement croire que si la transparence est possible, c'est uniquement de la manière la plus artificieuse qui soit.

Poète avant la guerre, rescapé de Mauthausen, Cayrol baigne à son retour dans cette polémique sur le problème de la représentation d'un traumatisme qu'il a lui-même vécu dans sa chair, et semble y répondre par sa théorie du romanesque lazarien. Soulignons tout d'abord que si l'univers cayrolien s'articule autour d'un terme renvoyant directement à la liturgie chrétienne - la parabole tirée de l'Évangile de Luc, dans laquelle un homme riche laisse mourir de faim à sa porte le mendiant Lazare, ultérieurement ressuscité par Jésus -, c'est sur le plan purement métaphorique. Contrairement à Bernanos auquel il est souvent comparé, Cayrol n'insiste ni sur le besoin de Dieu, ni sur la nécessité de la foi. Enfin, selon Cayrol, le

¹⁴ Semprun, Jorge. *L'écriture ou la vie*. Folio. 1994. (25-26)

roman lazaréen, donnant une voix aux héros lazaréens et un champ d'expression à leur traumatisme, est le médium le plus apte à rendre une certaine vérité de l'univers concentrationnaire. Soulignons ici la parenté qui relie l'œuvre de Cayrol à celle d'un poète du dix-neuvième siècle également préoccupé par le problème de la représentation, Stéphane Mallarmé. Il est notable que Maurice Blanchot et Cayrol semblent interpréter de façon diamétralement opposée la position mallarméenne quand à la mimesis dans la vie moderne. Faisant directement allusion au poète symboliste ("je dis : une fleur !") et le posant comme chantre de l'irreprésentable, Blanchot, ayant lui aussi évolué dans l'univers violent de la seconde guerre mondiale (bien que n'ayant jamais été déporté), insiste sur le fait que le langage est inéluctablement pétri d'absence :

*Je dis: cette femme...Pour que je puisse dire : cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre, je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a cessé d'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas.*¹⁵

Pour Blanchot, la littérature est donc la négation d'une négation, l'abstraction d'une abstraction qui jamais ne devient positive, et demeure simple écho dans le cercle vertigineux d'une parole qui n'arrive pas à se dire :

The uncanniness of an echo is that it does nothing but literally reproduce a prior impression; and yet its multiplication of that impression blurs and effaces it....The radical impossibility of speaking does not turn speech itself into a productive or existentially possible act....*For writing is not a real action, but only its compulsive echo.*¹⁶

¹⁵ Blanchot, Maurice. *La part du feu*. Gallimard. 2001. (312)

¹⁶ Shaviro, Steven. *Passion & Excess : Blanchot, Bataille and Literary Theory*. The Florida State University Press. (115)

Cependant, si Mallarmé est bien troublé par l'indépassable disjonction entre mots et monde, il semble trouver ici un pont qui les relie : "je dis : une fleur !...et *musicalement* se lève, idée même et suave, *l'absente de tout bouquet*."¹⁷ La musicalité du langage poétique semble bien permettre d'échapper, même si fugitivement, à l'impasse représentationnelle. Pareillement chez Cayrol, si la représentation est possible, elle l'est justement grâce à la poésie inhérente à toute prose, qui seule ne trahit pas la souffrance du rescapé et seule peut rendre l'absurdité onirique de l'univers concentrationnaire. Comme le souligne Daniel Oster, Cayrol, poète tout autant que romancier, déplace le problème représentationnel d'une manière qui rappelle Semprun : "il n'y a pas d'expériences indicibles, il n'y a que des expériences réservées, pour lesquelles on ne veut que *tel langage et non tel autre*."¹⁸ Enfin, si Cayrol trouve une issue au problème de la représentation artistique de la Shoah, il rejette aussi la tyrannie d'un témoignage certes nécessaire, mais auquel il préfère la fiction romanesque: "Nous n'avons connu et lu jusqu'ici *que des témoignages pathétiques*, certes, mais qui ne montraient qu'un visage hideux des camps, le plus spectaculaire, le plus digne de foi, le plus hideux, mais ce visage ne valait que jusqu'à la Libération."¹⁹ Enfin, pour Cayrol, le héros lazaréen ne doit pas nécessairement être un survivant des camps, puisque pendant l'après-guerre, "l'influence, la sollicitude concentrationnaire ne cessent de s'accroître...dans le psychisme européen et même mondial."²⁰ Selon Cayrol, le héros lazaréen est tout

¹⁷ Mallarmé, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Gallimard. 1998. (251)

¹⁸ Oster, Daniel. *Jean Cayrol et son œuvre*. Le Seuil. 1967. (27)

¹⁹ Cayrol, Jean. "Lazare parmi nous." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (803)

²⁰ *Ibid.* (801) Selon Giorgio Agamben, l'univers concentrationnaire révèle jusqu'à nos jours des ramifications à l'étendue surprenante dans le *nomos* du monde tel que nous le connaissons et prend effectivement des dimensions mondiales: "the camp [is] not a historical fact and anomaly that –though admittedly still with us– belongs to the past, but rather in some sense ...the hidden matrix and *nomos* of the political space in which

simplement celui qui n'est pas chez lui dans le monde. Si cet élargissement radical du désastre est indéniablement problématique sur le plan éthique (rapprochant la Shoah de tout et rien), il permet ici au survivant d'établir un rapport avec les autres, puisque tous sont logés à la même enseigne.

Allant et venant entre *Lazare parmi nous*, le "manifeste" de Cayrol présentant son projet d'un romanesque concentrationnaire, et *Je vivrai l'amour des autres*, sa trilogie qui semble mettre en pratique ses propositions, cette analyse s'intéresse à l'événement traumatique central (la déportation), et aux façons par lesquelles cet épisode à peine mentionné par Armand semble proliférer dans toute l'œuvre, à travers les symptômes d'absence à soi et au monde, de vie par procuration, et d'importance des choses.

Dans *Lazare parmi nous*, se souvenant de son époque concentrationnaire, Cayrol évoque l'absence à soi qui caractérisait l'individu traumatisé, et qui semble avoir permis au détenu de survivre au désastre du moment présent:

Ce qui soutenait bien le prisonnier, *c'était cette faculté unique de désadaptation de la situation présente* ; sa force et sa résistance arrivaient à devenir extraordinaires parce qu'au moment où on le battait, où on le bafouait, apparaissaient soudain devant ses yeux le vieux pommier de son jardin ou la démarche apeurée de son chien.²¹

Dans *Je vivrai l'amour des autres*, le héros lazaréen, Armand, mi-flâneur, mi-paumé, n'annonce ainsi au lecteur son passé concentrationnaire qu'une centaine de pages après l'ouverture du récit, comme si cela n'avait qu'une importance anecdotique et sans expliquer les "raisons" de cette déportation hasardeuse. Cet "aveu" est cependant graphiquement séparé du reste du texte, puisqu'il commence un nouveau chapitre et qu'il est écrit en lettres

we still live. "Agamben, Giorgio." What is a camp?" *The Holocaust: Theoretical Readings*. Edinburgh University Press. 2003. (252)

²¹ Cayrol, Jean. "Lazare parmi nous." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (773)

capitales: "MAIS OUI JE SUIS DEPORTE; ils m'ont raflé à une queue de cinéma, un soir d'été où tout vous accompagne sans rien vous demander, les chiens, les passants, une femme; *on n'est heureux qu'avec les autres.*"²² L'absence à soi et au monde, l'interchangeabilité des visages, marque alors cette période cauchemardesque. Le transit d'Armand dans un camp d'internement est imprégné par l'anonymat dans lequel ces êtres de passage flottent avant de disparaître: "on mourait ferme autour de moi; *les visages changeaient vite; c'était comme dans une salle d'attente.*"²³ Se souvenant de sa vie à Mauthausen, Cayrol fait aussi allusion à la violence surréaliste de l'univers concentrationnaire, violence contre laquelle le détenu ne peut se protéger qu'en opérant un renversement lui-même très surréaliste, c'est-à-dire en donnant aux rêves la consistance de la réalité et vice-versa (périlleuse tactique de renversement, puisqu'elle repose sur une forme de déni qui flirte avec la psychose):

Il se créait ainsi une sorte *d'hypnose concentrationnaire*... De la vie qu'on voulait bien nous laisser, on ne nous faisait vivre qu'*une certaine hallucination*, un dépaysement savamment entretenu soit par les appels, soit par les cérémonies expiatoires ; soit par les scènes de désinfection où *le grotesque, l'effrayant, l'absurde se mélaient*; nous entrions dans une *féerie noire* et nous portions en nous la seule réalité rayonnante: *la réalité de nos rêves.*²⁴

Le récit de la déportation définitive d'Armand, le convoi vers l'Allemagne, est refusé au lecteur et renvoie sans crier gare à d'autres récits de témoignages, dans une parenthèse qui semble brusquement interrompre la "fiction" en dévoilant l'artificialité du projet romanesque: "C'était le départ pour l'Allemagne. (*Pour les détails voir les livres qui*

²² Cayrol, Jean. *Je vivrai l'amour des autres. Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (86)

²³ *Ibid.* (90)

²⁴ Cayrol, Jean. "Lazare parmi nous." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (773)

ont paru sur les déportations: ce sera beaucoup mieux expliqué, avec plus de détails...les détails, je ne m'en souviens pas)."²⁵ Comme Cayrol le préconisait dans *Lazare parmi nous*, Armand prend ici clairement ses distances avec le genre du témoignage, et refuse une représentation factuelle au profit d'une fiction poétique, qui pour lui, reste plus proche du vrai que n'importe quelles énumérations de "détails." La description du camp de concentration demeure elle aussi extrêmement abstraite et brève, et aucun détail n'est fourni sur la situation du narrateur déporté, mis à part le fait qu'il ne pensait qu'à fumer, et risquait volontiers sa vie pour quelques bouffées. Cela donne d'ailleurs lieu dans le texte à l'unique allusion directe aux fours crématoires, puisque les amis d'Armand, furieux de le voir échanger sa nourriture contre des cigarettes, tentent de lui faire entendre raison en le menaçant: "Toi aussi tu partiras en fumée, tu verras."²⁶

C'est l'après-guerre, et non la vie dans les camps, qui occupe une place primordiale dans le texte, et qui met en scène la solitude d'un survivant hanté par son expérience concentrationnaire, et n'arrivant pas, malgré tout son bon vouloir, à se réajuster à la vie "civile." Armand évoque tout d'abord l'absurdité tragicomique de la condition du déporté, lie de la terre dans les camps et transformé à son retour en martyr: "personne ne me connaissait et tout le monde me reconnaissait à cause du visage type que nous avions tous, ce visage spécimen des camps, ce visage modèle pour la Croix-Rouge en mal de bonté."²⁷ Dans *L'Ere du témoin*, Annette Wievorka rapporte ainsi le malaise similaire exprimé par des rescapés se sentant objectifiés ici par la recherche scientifique: "A la plainte que nous avons déjà examiné de ne pas avoir pu parler au retour parce que *personne n'écoutait* se substitute une autre plainte...celle tout à la fois *d'être dépouillé, mais aussi utilisé*, réifié dans

²⁵ Cayrol, Jean. *Je vivrai l'amour des autres. Œuvre lazaréenne*. Seuil, 2007. (92)

²⁶ *Ibid.* (92)

²⁷ *Ibid.* (95)

une compétition entre divers spécialistes.”²⁸ Pourtant, pour Robert, un des marginaux de *Je vivrai l’amour des autres*, la commisération dont il jouit à son retour de déportation parvient à donner un sens à une existence autrement intolérablement solitaire. Cependant, après s’être dans les premiers temps complus dans des démonstrations publiques de chagrin, les gens se lassent vite d’une tragédie qui leur reste étrangère : “Robert est de ceux qui le disent tout le temps (je suis déporté). *Mais la phrase est éculée*; ça ne marche plus ; les gens répondent; ils disent, par exemple: “*vous n’en avez pas la tête.*”²⁹

L’absence à soi du “revenant” des camps hante toute la narration, comme l’indique le prénom lui-même du personnage principal, “Armand,” prénom faisant référence à l’*Armance* de Stendhal que Cayrol cite dans *Lazare parmi nous* comme préfigurant le héros lazaréen. Dans *Je vivrai l’amour des autres*, Armand se compare ainsi à un nid habité seulement par un cadavre d’oiseau :

Comme c’est caressant en moi cette présence de ma mort, comme une fourrure dans laquelle j’ai chaud...*je suis comme ce nid* que j’avais découvert un jour dans une haie de fusains ...*l’oiseau était creux avec d’imperceptibles fentes entre les plumes d’où s’échappaient quelques rares fourmis.*³⁰

L’anonymat vis-à-vis de soi, le malaise vis-à-vis d’une image dans laquelle il ne se reconnaît pas et dont il n’arrive pas même à fixer les traits, obsèdent Armand : “il a souvent eu peur de se faire photographe : *comment me reconnaître?*”³¹ Une de ses amantes de passage, Yvette, fait ainsi sur lui ce rêve révélateur : “ tu venais vers moi, mais tu étais comme ces personnages en carton de photo de foire, tu sais avec un *costume de bagnard* ou de

²⁸ Wieworka, Annette. *L’Ère du témoin*. Plon. 1998. (164)

²⁹ Cayrol, Jean. *Je vivrai l’amour des autres*. Œuvre lazaréenne. Seuil. 2007. (104)

³⁰ *Ibid.* (41)

³¹ *Ibid.* (230)

nourrice...*tu avais un trou à la place de la tête et tu me disais : que veux-tu que je prenne comme tête?*"³²

Habité par cette absence constitutive, le héros lazaréen ne peut donc prendre substance qu'en se mettant à la place de l'autre, ce que Cayrol appelle l' "amour parasitaire": "il vivra dans l'anonymat, dans l'illégalité même de ses sentiments, et *il ne pourra découvrir que chez les autres le sens profond d'un amour.*"³³ Ainsi Armand ne peut-il (ré)apprendre à aimer qu'en se mettant dans la peau d'un tiers (comment l'explicite d'ailleurs le titre du triptyque *Je vivrai l'amour des autres*), ici à travers la relation de son ami Albert et de Lucette: "*c'est sa vie maintenant que leur amour ; il a besoin qu'ils se tiennent enlacés pour que rien ne soit détruit; il ne peut vivre que de leur enlacement; il ne peut exister que dans leur silence et leur immobilité.*"³⁴

Dans cet univers déserté où l'autre semble hors d'atteinte, Armand entretient également un rapport obsessionnel avec le monde matériel, notamment avec les objets hétéroclites, pardessus, tasse de café, couteau à cran d'arrêt, qu'il rencontre au hasard sur sa route. Selon Cayrol, pour le héros concentrationnaire:

Toute réalité n'est pas simple pour lui ; il doit la penser avant de la voir ; peut-être cela vient-il de cette *bizarre intimité* que le concentrationnaire " tout genre " a eu avec les objets. En effet, *les choses qui font partie de son fragile patrimoine ont une présence, que parfois les vivants eux-mêmes n'ont pas pour lui*, une intensité et une rareté exceptionnelles.³⁵

Déambulant aux puces, Armand se prend ainsi d'affection pour des objets devenus dernières et pieuses reliques d'humains désormais absents:

³² *Ibid.* (231)

³³ *Ibid.* (813)

³⁴ Cayrol, Jean. *Je vivrai l'amour des autres. Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (179)

³⁵ Cayrol, Jean. "Lazare parmi nous." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (821)

Il contemple tous les objets étalés *avec une tendresse* dont il ne serait jamais cru capable ...cette robe d'argent flotte au vent *comme une peau d'anguille morte*, et ces souliers ne vont jamais par deux de peur qu'un passant ne les prenne ; un seul représente la paire, surtout celui-là, ridiculement effilé au bout ; elle a dû beaucoup marcher ou danser, celle qui la portait.³⁶

Selon Carlos Lynes Jr., ces objets servent de point d'ancrage entre un narrateur qui va à la dérive et un monde qui s'éloigne à mesure qu'on s'en approche: "these objects are not monstrous or frightening as in *La Nausée*; they bring the speaker in his solitude something like the primitive's feeling for magic and sometimes they point toward *a faint dawn, a narrow opening into the world of others.*"³⁷ Notons tout de même leur caractère macabre, puisqu'ils finissent au rebut une fois devenus inutiles, préfigurant par là la dépouille de leur propriétaire (et renvoyant aussi à un monde concentrationnaire dans lequel l'homme était réduit à une chair dont on disposait dès qu'elle ne participait plus au bon rendement du camp): "il faut qu'un couteau vieillisse avec l'homme qu'il a choisi. Dès qu'il quitte son maître, il devient inutilisable...le manche devient son *propre tombeau*, ça devient comme une *coquille morte.*"³⁸

Etrange roman policier et réflexion sur la mémoire et l'identité, *Rue des boutiques obscures* de Modiano a pour personnage principal et narrateur Jimmy Pedro Stern, alias Pedro McEvoy, alias Guy Roland. Conscient seulement de son dernier avatar, Roland devra mener l'enquête, démêler le vrai des faux-semblants, avant de pouvoir remonter jusqu'à la scène originelle, c'est-à-dire au désastre cause de

³⁶ Cayrol, Jean. *Je vivrai l'amour des autres. Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (270)

³⁷ Lynes Jr., Carlos. "Toward Reconciliation: The World of Jean Cayrol." *Yale French Studies*. 24. 1959. (110)

³⁸ Cayrol, Jean. Cayrol, Jean. *Je vivrai l'amour des autres. Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (243)

son traumatisme et sa subséquente amnésie. L'essentiel de sa véritable identité semble toujours lui échapper, puisque toute la mémoire ne lui revient pas et que les personnages clés de son enfance demeurent inaccessibles. Le héros découvre pourtant au fur et à mesure son identité juive grecque,³⁹ se ressouvient de sa peur d'être arrêté pendant l'occupation, de sa fuite permanente, et du traumatisme central de son existence: la trahison par deux passeurs, Oleg de Wédre, et Bob Bresson, qui prétendaient vouloir les aider, lui et Denise, son épouse, à traverser la frontière suisse à Megève. Laissé pour mort dans la neige, séparé de Denise qui disparaît définitivement (et finit très probablement morte de froid dans les Alpes ou assassinée, bien que son cadavre ne refasse jamais surface), le héros refoule complètement ce passé, et ce n'est que par déclics fugitifs, au fil de rencontres inopinées, qu'il parvient à recouvrer une mémoire très partielle. Au diapason du héros lazaréen, comme Armand, l'âme en peine de *Je vivrai l'amour des autres*, Jimmy/Pedro/Guy est marqué par l'absence à lui-même et au monde, le besoin de vivre par procuration, et la présence obsédante des objets.

Conformément aux normes du roman policier qui tient le lecteur en haleine, le traumatisme - la trahison par les passeurs, et la séparation irrémédiable d'avec une Denise que Pedro entraîne bien malgré lui dans ce piège- n'est divulgué qu'à la toute fin du récit. Se déroulant en haute montagne pendant l'hiver, cet événement à la violence feutrée semble imprégné de blanc, blanc de la neige donc, mais aussi blanc de la mémoire, blanc d'un entre les lignes (ce qui n'est pas sans rappeler Mallarmé), blanc d'une peur qui ne peut se dire, blanc enfin de la tentation d'un irrémissible oubli, du blanc glissement dans l'autre monde. Cette neige recouvre ici les traces des pas du narrateur, tout comme sa psyché refoule ses souvenirs, et ce n'est

³⁹ Il est significatif que Roland n'utilise jamais explicitement le mot "juif " pour désigner Jimmy Pedro Stern, et pour donner la raison de l'illégalité de cet ancien lui-même en cavale sous le régime de Vichy.

qu'après une lutte acharnée pour recouvrer la mémoire que Pedro arrache à l'oubli quelques lambeaux du drame:

Il neigeait toujours. Je continuais de marcher, en cherchant vainement un point de repère. J'ai marché pendant des heures et des heures. Et puis, j'ai fini par me coucher dans la neige. *Tout autour de moi, il n'y avait plus que du blanc.*⁴⁰

L'absence à soi et au monde est clairement illustrée dans le récit par ce narrateur amnésique, qui ne se connaît pas lui-même et ne (re)connaît aucun de ceux qui ont jalonné son passé. Ainsi, lorsqu'il entend son prénom pour la première fois, prénom qui le "place" mais qui ne déclenche en lui aucun souvenir, "Pedro" est envahi par un sentiment d'étrangeté: "*je me répétais à moi-même ce prénom qu'on m'avait donné à ma naissance, ce prénom avec lequel on m'avait appelé pendant toute une partie de ma vie et qui avait évoqué mon visage pour quelques personnes: Pedro.*"⁴¹ Faisant écho à la méfiance d'Armand envers les photographies de son visage, l'absence à soi se traduit aussi ici par une distance entre Pedro et l'image que lui renvoie le miroir, image de laquelle il se désolidarise et à laquelle aucun adjectif ne semble pouvoir adhérer: "*Jeune? Je n'avais jamais pensé que je pouvais être jeune. Un grand miroir avec un cadre doré était accroché au mir, tout près de moi. J'ai regardé mon visage. Jeune?*"⁴²

Cette absence dont ne subsistent que des traces, "marque en creux" longuement évoquée par Modiano dans *Dora Bruder*,⁴³ est l'une des caractéristiques du romanesque concentrationnaire, espace toujours en mouvance fugitivement illuminé par des êtres en partance:

⁴⁰ Modiano, Patrick. *Rue des boutiques obscures*. Gallimard. 1978.

⁴¹ *Ibid.* (97)

⁴² *Ibid.* (41)

⁴³ "On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habitées. Empreinte: marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, je dirai: *en creux*. J'ai ressenti une impression *d'absence et de vide*, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu." (29) Modiano, Patrick. *Dora Bruder*. Gallimard. 1997.

Le romanesque concentrationnaire donnera cette pénible impression, à couper le souffle, que tous les incidents, les faits dramatiques ou autres, ne plongent pas dans la réalité de la vie, *passent comme une risée, un coup de vent, en ne laissant que des traces fugitives, mal comprises, difficiles à retenir...* Nous en arrivons ainsi, dans toute invention lazaréenne, à une *impénétrabilité des êtres* qui évoluent dans un monde dédoublé sans fin, à une *incommunicabilité entre les interlocuteurs*.⁴⁴

Pedro évoque ainsi maintes fois l'impression d'incohérence de l'univers dans lequel il évolue, (ce qui n'est pas sans rappeler Felman et sa théorie d'une fragmentation sensorielle liée à la Shoah), univers où l'on ne peut jamais qu'entr'apercevoir des fulgurances: "Jusqu'à-là, tout m'a semblé si *chaotique, si morcelé...Des lambeaux, des bribes* de quelque chose me revenaient *brusquement* au fil de mes recherches...Mais après tout, c'est peut-être ça, une vie."⁴⁵ C'est cependant pour lutter contre ce morcellement, réunissant ces bribes une par une, sur le mode du puzzle cher au roman policier, que le narrateur part à la recherche de sa vie et du désastre qui y a provoqué une telle rupture.

Le narrateur et Hutte, son ami et initiateur au sacerdoce de détective, évoquent souvent ensemble ces personnages fantomatiques sur lesquels ils enquêtent: "Nous nous entretenions souvent, Hutte et moi, de ces êtres dont les traces se perdent. Ils surgissent un jour du néant et y retournent après avoir brillé de quelques paillettes... *La plupart d'entre eux, même de leur vivant, n'avaient pas plus de consistance qu'une vapeur qui ne se condensera jamais.*"⁴⁶ En effet, les motifs de buée, brouillard, fumée, apparaissent de façon récurrente dans le texte, comparant le passage de l'homme sur la terre à une trace vaporeuse, vestige à la fois entêtant et fugitif (et faisant peut-être implicitement allusion à la macabre fumée des cheminées

⁴⁴ Cayrol, Jean. "Lazare parmi nous." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (818)

⁴⁵ Modiano, Patrick. *Rue des boutiques obscures*. Gallimard. 1978. (238)

⁴⁶ *Ibid.* (72)

des camps de concentration): "Qui sait ? Peut-être finirions-nous par nous *volatiliser*. Ou bien nous ne serions plus que cette *buée* qui recouvrait les vitres, *cette buée tenace* qu'on ne parvenait pas à effacer avec la main."⁴⁷ Ainsi que le souligne Dervila Cooke, "Roland becomes what he internalizes through narration, but *is just as lacking consistency and apt to evaporate as the people whose stories he researches.*"⁴⁸ Tels des fluides mystérieux, les êtres, et les souvenirs des êtres, flottent, invisibles pour tous ceux qui ne savent pas les reconnaître:

en parcourant ces rues, je savais bien qu'elles étaient les mêmes qu'avant et je ne les reconnaissais pas. Les immeubles n'avaient pas changé, ni la largeur des trottoirs, mais à cette époque, la lumière était différente et *quelque chose d'autre flottait dans l'air.*⁴⁹

Ce thème du "flou" rappelle l'inadéquation profonde du héros lazaréen au monde dans lequel il erre. En effet, si le monde ne voit pas ou voit mal Armand et Pedro, ces derniers le lui rendent bien:

Les êtres, les paysages, se présentent "*voilés*" comme une plaque de photo; il a pourtant tout fait pour les saisir en plein dans le vif, mais *il ne garde d'eux qu'une impression confuse*; il ne sait pas les cadrer, il n'arrive pas à les prendre dans un bon éclairage. C'est toujours au crépuscule, dans l'approche de la nuit, qu'il songe soudain à en fixer les traits.⁵⁰

Cette vision défectueuse, ce flottement des personnages aussi éprouvé par Armand, se rattache à l'impression de rêve éveillé qu'éprouve Pedro dans certaines situations, comme lors de sa rencontre avec Waldo Blunt, ancien

⁴⁷ *Ibid.* (218)

⁴⁸ Cooke, Dervilla. *Present Pasts, Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*. Faux Titre. 2005. (180)

⁴⁹ Modiano, Patrick. *Rue des boutiques obscures*. Gallimard. 1978. (161)

⁵⁰ Cayrol, Jean. "Lazare parmi nous." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (816)

musicien talentueux de New York devenu quelques décennies plus tard pianiste dans un bar parisien minable:

Là, sous les arbres du quai, *j'ai eu l'impression désagréable de rêver*. J'avais déjà vécu ma vie et je n'étais plus qu'un *revenant* qui *flottait* dans l'air tiède d'un samedi soir. Pourquoi vouloir renouer des liens qui avaient été sectionnés et chercher des passages murés depuis longtemps ? Et ce petit homme grassouillet et moustachu qui marchait à côté de moi, *j'avais peine à le croire réel*.⁵¹

Pour lester cette insoutenable légèreté de l'être, et pour conjurer le trou noir qui menace de l'aspirer, le narrateur doit littéralement devenir un autre, étant donné qu'il espère encore trouver la clé de son énigme chez qui ne peut de toutes façons que lui demeurer étranger. Ainsi, dans sa quête d'identité, Pedro est souvent confronté à des interlocuteurs dont il n'a aucun souvenir, mais qu'il aborde en espérant être reconnu par eux. Se mettant ainsi dans la peau d'inconnus, il se trouve tout d'abord sur une fausse piste, puisqu'il est persuadé d'être Alfred Jean Howard de la Luz, dit Freddie, qui s'avère n'être qu'un ami d'enfance. A pure perte, il pose ainsi à deux personnes, Stioppa, russe blanc déclassé, et Bob, paysan et intendant du domaine de Freddie, la même question, en espérant se l'entendre confirmé: "vous ne trouvez pas qu'il me ressemble?"⁵² A maintes reprises, le narrateur croit aussi se reconnaître sur une photo, sans bien comprendre la signification de ce "moi": "vers la gauche, le bras droit coupé par le bord de la photo, la main sur l'épaule de la jeune femme blonde, un homme très grand, en complet prince-de-galles, environ trente ans, les cheveux noirs, une moustache fine. *Je crois vraiment que c'était moi*."⁵³

Comme le rappelle enfin Cayrol, pour le héros lazaréen, "*les choses qui font partie de son fragile patrimoine ont une*

⁵¹ Modiano, Patrick. *Rue des boutiques obscures*. Gallimard. 1978. (64)

⁵² *Ibid.* (45)

⁵³ *Ibid.* (44)

présence, que parfois les vivants eux-mêmes n'ont pas pour lui, une intensité et une rareté exceptionnelles." En effet, comme Armand, Jimmy/Pedro/Guy semble avoir un attachement spécial envers les objets, puisqu'eux seuls retiennent fidèlement la trace d'une présence humaine depuis longtemps disparue et depuis presque aussi longtemps oubliée des vivants. Ainsi, lorsque le narrateur se rend rue Cambacérès pour rendre visite à Héléne Pilgram, ancienne colocataire et amie de Denise qui est la première à le reconnaître (sous son premier faux nom, Pedro McEvoy), il ne la "replace" pas, mais se sent enfin en territoire familier dans le hall de son immeuble. Il semble ainsi que si les êtres flottent à la dérive, emporté par le temps et la violence de l'histoire, les objets demeurent et s'imbibent de leurs interactions avec ces mêmes êtres, devenant leurs derniers et plus loyaux réceptacles: "je crois qu'on entend encore dans les entrées d'immeuble l'écho des pas de ceux qui avaient l'habitude de les traverser et qui, depuis, ont disparu."⁵⁴

Il est notable que tout comme Modiano dans *Dora Bruder*, Jimmy dans *Rue des boutiques obscures* s'intéresse tout particulièrement aux archives, c'est-à-dire à toutes les traces écrites, certificats de mariage, actes de naissance, et de décès, entreposées pêle-mêle dans des annuaires, des bottins mondains, et des mains courantes,. Ces archives seules permettent de conserver, et donc de retrouver, les preuves du passage sur terre de ces êtres évanescents. Ainsi, dans son bureau, le narrateur rapporte-t-il le commentaire de Hutte: "ces Bottins et ces annuaires constituaient *la plus précieuse et la plus émouvante bibliothèque qu'on pût avoir, car sur leurs pages étaient répertoriés bien des êtres, des choses, des mondes disparus et dont eux seuls portaient témoignage.*"⁵⁵

Si ces archives sont précieuses pour un narrateur vide qui désire "meubler" l'absence qui le transperce de part en part, elles semblent encombrantes pour d'autres qui plient

⁵⁴ *Ibid.* (124)

⁵⁵ *Ibid.* (12)

sous le poids de souvenirs et souhaite justement créer artificiellement ce vide. D'où l'empressement avec lequel deux personnages vieillissants et mélancoliques, Stioppa et Bob, donnent sans cérémonie au narrateur le contenu de toute une vie de souvenirs (lettres, photos, vieux papiers d'identité), dont ils préfèrent se débarrasser: "Je pensais à Stioppa de Djagoriew et à la boîte rouge qu'il m'avait donné lui aussi. *Décidément, tout finissait dans de vieilles boîtes de chocolat ou de biscuit.*"⁵⁶ Hutte lui-même considère son passé comme un fardeau, et encourage le narrateur à l'oubli: "mon cher Guy Roland, à partir de maintenant, ne regardez plus en arrière et pensez au présent et à l'avenir."⁵⁷ Le paradoxe demeure bien sûr, comme le rappelle Nadia Butaud, que si certains héros de Modiano désirent tant oublier, c'est parce qu'ils ne peuvent plus vraiment se souvenir: "s'ils rêvent encore d'oublier, c'est que leurs *trous de mémoire* ne cessent de leur rappeler *leur incapacité à ressusciter tout à fait le passé, à l'exorciser complètement.*"⁵⁸

Si Cayrol et Modiano disent l'impossibilité de dire le désastre et représentent l'irreprésentable à travers sa mise en fiction poético-romanesque,⁵⁹ ils "règlent" tous deux différemment la question. Il ne s'agit bien évidemment pas là de jamais "résoudre" et se débarrasser définitivement d'un traumatisme de cette envergure, mais bien plutôt de trouver un moyen de vivre avec. Il semble tout d'abord que pour Cayrol, si le héros lazaréen se protège du monde en s'en distanciant, inconsciemment et sciemment, cette

⁵⁶ *Ibid.* (95)

⁵⁷ *Ibid.* (175)

⁵⁸ Butaud, Nadia. *Patrick Modiano*. Textuel. 2008. (34)

⁵⁹ N'hésitant pas à représenter de façon romanesque l'holocauste peu de temps après la guerre, le projet de Cayrol soulève la controverse. Restant aux marges de la Shoah sans s'y aventurer vraiment, quelques décennies après les faits, l'œuvre de Modiano n'a jamais choqué. Cependant, le film qu'il coécrivit avec Louis Malle, *Lacombe, Lucien*, retraçant l'itinéraire d'un français lambda collaborant sous l'occupation, dérange à la fois les patriotes mal à l'aise devant ce portrait, et certains survivants, qui y voient une dangereuse banalisation de la collaboration.

solitude "à cran d'arrêt" et surtout à double tranchant, finit par se retourner contre lui :

Il est si *vulnérable* qu'il prendra l'habitude de la solitude comme du seul moyen de protection, de la seule arme....si elle (la solitude) dévore l'individu, elle est tout de même un succédané de la passion commune mais dans laquelle il ne reste que *des épaves, des coquilles mortes, comme si la vie elle-même s'en était retiré.*⁶⁰

Cependant, dans *Je vivrai l'amour des autres*, les larmes qu'Armand verse pour Lucette parviennent enfin à recréer une alliance entre lui et le monde, les sauvant par là de leur double solitude: "*Maintenant, Lucette est enfin libre, sauvée, parce qu'il a pleuré pour elle, à cause d'elle...c'est une Lucette transformée qu'il porte en lui, une Lucette retrouvée, toute baignée de ses larmes.*"⁶¹ Après la trahison de cette amante qui méprise sa faiblesse et sa naïveté, Armand retrouve l'amour en la personne de Francine. C'est encore le rapport humain qui réussit à tirer le personnage lazaréen de la psychose concentrationnaire et de son inéluctable solitude, et qui, à travers la personne de l'être aimé, lui redonne espoir dans les "choses de la terre," comme l'illustre la toute dernière phrase du roman. Pour Armand, le salut – tout relatif qu'il soit- réside néanmoins dans la relation avec autrui :

La jeune femme souriait, mais ce n'était pas seulement pour elle-même, en pleine confiance ; c'était aussi pour la fenêtre ouverte dans son dos, pour le soleil de tous jours, enfin pour *les choses de la terre* qui avaient besoin de *son regard pacifié*, afin de croire à *un sort meilleur.*⁶²

Ainsi que le rappelle Lynes Jr. :

The "héros lazaréen" experiences at least a *partial awakening of his human faculties...and becomes*

⁶⁰ Cayrol, Jean. "Lazare parmi nous." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (810)

⁶¹ Cayrol, Jean. *Je vivrai l'amour des autres*. *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (278)

⁶² *Ibid.* (756)

capable of love for others...*His resurrection is still precarious*, for he is just beginning to live his "first days" in a world in ruins where love alone appears as the *saving grace*.⁶³

Si Armand est partiellement sauvé de sa solitude par l'amour, Cayrol est partiellement sauvé de la sienne par son projet de romanesque lazaréen, qui lui permet aussi d'établir un contact entre l'auteur concentrationnaire et le lecteur:

*Je suis pour une littérature de miséricorde, qui sauve l'homme, et si je trace une esquisse de cette littérature un peu clandestine, qui s'insère dans la vraie...c'est qu'elle doit prendre rang parmi celles qui portent témoignage de la plus grande tuerie d'âmes de tous les temps...elle supporte tout le poids d'une misère humaine qui n'a de sens que dans la correspondance qu'elle peut trouver dans d'autres cœurs ou au besoin dans d'autres consciences.*⁶⁴

Comme le remarque Oster, "*la naissance du Roman est la condition de la naissance de l'homme*. Le Roman fera sortir l'individu de l'anonymat et de l'orphelinat."⁶⁵ Il ne s'agit donc ici ni de combler artificiellement le vide laissé par le traumatisme, ni de le purger grâce à une catharsis problématique, mais plutôt de parvenir à une communication entre ceux qui sont revenus d'où on ne revient pas et les autres, sortant enfin les premiers, même si momentanément, d'une intolérable solitude.

Si le héros lazaréen de Cayrol ne paraît pas se soucier de se souvenir (et semble au contraire avide d'oublier), le héros lazaréen de Modiano, amnésique vide de tout passé, est laciné par un inextinguible désir de mémoire. Il semble que son vœu soit relativement exaucé, puisqu'il parvient à

⁶³ Lynes Jr., Carlos. "Toward Reconciliation: The World of Jean Cayrol." *Yale French Studies*. 24. 1959. (111)

⁶⁴ Cayrol, Jean. "Lazare parmi nous." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (822-23)

⁶⁵ Oster, Daniel. *Jean Cayrol et son œuvre*. Seuil. 1967. (64)

retrouver, peu ou prou, tout un pan de sa vie : "Maintenant, *il suffit de fermer les yeux*. Les événements qui précédèrent notre départ... me reviennent, par bribes, à la mémoire."⁶⁶ Cependant, si ses souvenirs commencent avec Denise, ils s'arrêtent aussi avec elle, laissant toute son enfance dans l'ombre et vouant son enquête à l'incomplétude. Le narrateur ne s'avoue pourtant pas vaincu, et poursuit son ami d'enfance, Freddie, jusque dans son dernier refuge, qui se trouve aussi loin que possible d'une France métropolitaine dans laquelle il a laissé trop de mauvais souvenirs, en Polynésie sur l'île de Padipi, au large de Bora Bora. Pedro se rend ainsi dans ce bout du monde pour apprendre que sa dernière piste, son dernier espoir, l'ami d'enfance qui aurait fourni une réponse à toutes ses questions, vient de disparaître au large des îles marquises (notons ici encore un clin d'œil à *W ou le souvenir d'enfance* de Perec et au naufrage de Cecilia et Gaspard Winkler). Le narrateur refuse cependant de croire à la mort de la seule personne encore vivante en mesure de l'éclairer sur l'entièreté de sa vie:

Freddie...n'avait certainement pas disparu en mer. *Il avait décidé, sans doute, de couper les dernières amarres et devait se cacher dans un atoll*. Je finirai bien par le trouver. Et il me restait une dernière démarche : me rendre à mon ancienne adresse à Rome, rue des Boutiques Obscures, 2.⁶⁷

Cette "rue des boutiques obscures," mentionnée seulement pour la deuxième fois dans la dernière phrase du livre, fait ici clairement allusion non seulement au passé du narrateur, et à la rue dans laquelle il a supposément grandi, mais à son inconscient, "boutique obscure" et désertée qu'il n'a pas peur de sonder afin d'arriver enfin à donner quelque consistance à un être toujours sur le point de se volatiliser. Comme Hutte lui-même finit par le reconnaître, lorsque prenant sa retraite, il choisit de vivre à Cannes, ville de son enfance: "Vous aviez raison de me dire que *dans la vie, ce*

⁶⁶ Modiano, Patrick. *Rue des boutiques obscures*. Gallimard. 1978. (208)

⁶⁷ *Ibid.* (251)

n'est pas l'avenir qui compte, c'est le passé."⁶⁸ Seul le retour aux sources, et non le refoulement et l'oubli de ces mêmes sources, permet d'aller de l'avant. Si Cayrol préconise la communication des hommes via l'amour et la littérature pour reconforter le héros lazaréen, Modiano opte pour un voyage dans le temps perdu de la mémoire, retour sur soi qui, seul, paradoxalement, libère le présent.

Je vivrai l'amour des autres de Cayrol et *Rue des boutiques obscures* de Modiano s'intéressent tous deux au problème de la représentation du désastre de la seconde guerre mondiale, désastre placé sous le signe du traumatisme, et dont la représentation est ici rendue possible à travers une fiction poéticoromanesque. Personnages lazarréens, maisons vides hantées par leurs revenants, âmes en peine errant sans fin à la surface de la terre, Armand et Jimmy/Pedro/Guy sont confrontés aux problèmes de l'absence à soi et au monde, d'une existence possible seulement par procuration, et de l'importance d'objets moins périssables que leurs propriétaires. Les correspondances entre le récit de Cayrol et celui de Modiano sont troublantes, et suggèrent une possible filiation entre le premier, homme de plume des années cinquante relativement méconnu de nos jours, et le second, écrivain contemporain peu médiatique mais au succès commercial étonnant. Il est aussi fort possible –et pas mutuellement exclusif– que cette filiation ait pris des chemins de traverse, via un surréalisme qui les fascine tous deux, et un nouveau roman influencé par Cayrol et aussi obsédé par les choses. Enfin, si bien évidemment Cayrol ne "résout" jamais le dilemme lazaréen, il offre un précieux répit à son héros lazaréen, un Armand sans cesse sur le qui-vive, à travers l'amour de l'autre et des "choses de la vie." Si cet amour de l'autre rappelle obscurément les principes du Nouveau Testament, il reste cependant profondément laïque, se "limitant" à l'amour de l'homme avec un petit "h." Pareillement, Modiano ne dénoue pas non plus une situation

⁶⁸ *Ibid.* (175)

sans dénouement possible – nul ne peut faire que le mal qui ait été fait ne soit pas, comme nul ne peut rendre la vie à Denise ou remonter le cours du temps. Ainsi, il laisse même en suspens la fin du récit dans le style du roman policier à suite. Cependant, grâce aux informations que Pedro a glané sur son passé, grâce aussi à une soif de connaissance qui croît pour tout ce qu'il ignore (l'homme qui venait le chercher à la sortie du lycée Luiza à Valbreuse et qui paraît-il était son père, le fin mot de l'histoire de Freddie), le narrateur n'est plus cette buée vaporeuse sans cesse au bord de l'évanouissement. Il a enfin atteint cette consistance qui lui faisait tant défaut, menant sa vie selon le principe que "ce qui compte dans l'avenir, c'est le passé."

Bibliographie

- Adorno, Theodor. *The essential Frankfurt reader*. Edited by Andrew Arato and Eike Gebhard. Urizen Books. 1982.
- Agamben, Giorgio. "What is a camp?" *The Holocaust: Theoretical Readings*. Edinburgh University Press. 2003.
- Butaud, Nadia. *Patrick Modiano*. Textuel. 2008
- Blanchot, Maurice. *La part du feu*. Gallimard. 2001.
- Breuer, Josef, Freud, Sigmund. *Studies on Hysteria*. Basic Books. 2000.
- Cayrol, Jean. "Pour un romanesque lazaréen." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007
- . *Je vivrai l'amour des autres*. *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007.
- Cooke, Dervila. *Present Pasts, Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*. Faux Titre. 2005.
- Felman, Shoshana. *A l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann*. Belin.
- Hirsch, Marianne. "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory." *Yale Journal of Criticism*. 14, 1. 2001.
- LaCapra, Dominick. "Lanzmann's Shoah: "Here, there is no why." *History and Memory after Auschwitz*. Cornell. 1998.
- Lanzmann, Claude. "Hier ist kein warum." *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. 38. 1988.
- Leys, Ruth. *Trauma, a genealogy*. The University of Chicago Press. 2000.
- Lynes Jr., Carlos. "Toward Reconciliation: The World of Jean Cayrol." *Yale French Studies*. 24. 1959.
- Mallarmé, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Gallimard. 1998.
- Modiano, Patrick. *Rue des boutiques obscures*. Gallimard. 1978.
- . *Dora Bruder*. Gallimard. 1997.

Oster, Daniel. *Jean Cayrol et son œuvre*. Seuil. 1967.

Semprun, Jorge. *L'écriture ou la vie*. Folio. 1994.

Shaviro, Steven. *Passion & Excess : Blanchot, Bataille and Literary Theory*. The Florida State University Press.

Wievorka, Annette. *L'Ère du témoin*. Plon. 1998.