

La Shoah comme matière de fiction : Robert Bober



Karl Ågerup

Université de Stockholm, Suède

Karl.Agerup@fraitu.su.se

Reçu le 15-09-2012/Accepté le 10-05-2013

Résumé : Parmi les œuvres littéraires produites par les écrivains d'origine juive polonaise immigrés en France pendant la seconde guerre mondiale, les romans de Robert Bober se distinguent par leur style plat et par leur manière d'éviter les liens trop explicites à l'événement historique. La présente étude, qui comprend des affirmations inédites de l'écrivain, examine le jeu complexe par lequel Histoire et imaginaire se mêlent dans l'œuvre littéraire. En intégrant l'événement dans une thématique personnelle, Robert Bober fait surgir l'horreur du nazisme sans culpabilisation, ni pitié. Même si le projet de Bober est violent par association, il ne cherche pas à provoquer. La performativité du texte ne se montre que dans un contexte historique. En fonctionnant sur le niveau du constat, le texte développe le souvenir. Par conséquent, le lecteur n'a jamais l'impression de se retrouver devant un discours idéologique, il n'a aucune raison de juger « truquée » l'histoire, comme c'est le cas dans certains romans à thèse. Aussi, le roman de Bober respecte le principe d'intransitivité de la souffrance, car même si le texte est une sorte de mise en objet, la douleur n'est jamais expliquée. Le caractère fragmentaire de la narration s'explique donc par la résistance à la mise en ordre définitive, comme si la matière de la Shoah méritait de rester matière brute.

Mots-clés : Robert Bober, témoignage, Shoah, mémoire, exil, histoire, discours

The Holocaust as a literary subject: Robert Bober

Abstract: Among the literary works produced by Jewish Polish immigrants in France during the Second World War, the works of Robert Bober stand out in terms of style, rhetoric of understatement and their treatment of memory without fixing it too tightly to the historical event. This study, which includes unpublished statements from the writer, examines the complex play by which history and fantasy merge in a literary work. By integrating the event with a personal theme, Robert Bober brings out the horror of Nazism without polemic or pity. Bober's aim is neither revenge nor provocation – even if his words are violent by association. The modus is not imperative, it is affirmative, performing only pragmatically. The narrator notes, reproduces without copying and develops memory. Therefore, the reader never feels confronted with an ideological discourse, he has no reason to think that the story is constructed with a certain purpose, as is the case in some tendency novels. Also, Bober's novels respect the principle of intransitivity of suffering, because even if the text is a kind of object, the pain is never explained. The fragmentary nature of the narrative can be explained by resistance to putting things into a definite order, as though the description of the Holocaust deserved to stay unfinished.

Keywords: Robert Bober, witness, holocaust, memory, exile, history, discourse

Une figure discursive problématique

Le roman francophone, on le sait, est un genre si hétérogène que l'étiquette même est contestée. Toutefois, le traitement littéraire de l'événement historique est une figure discursive qui permet de regrouper maints romans de langue française produits par des écrivains d'origine étrangère. La raison en est peut-être que l'exil même est souvent la conséquence d'une histoire personnelle qui inspire à l'écriture. Quoi qu'il en soit, la fictionnalisation de l'événement historique est associée à plusieurs problèmes. D'abord, elle implique le maniement d'un système de valeurs qui précède la narration. L'événement historique peut être vu comme un *moment discursif* (cf. Moirand, 2002 : 389)¹ chargé de valeurs par un processus continu qui implique nombre de textes écrits et parlés. Ensuite, la représentation d'un événement particulièrement violent entraîne des problèmes éthiques. Theodor W. Adorno a souligné que la représentation de la violence est capable de provoquer une sensation de plaisir chez le récepteur (Adorno, 1996 : 106). Aussi, la représentation de la douleur est problématique au niveau linguistique. Comme le note Elaine Scarry (1985 : 4-6), la douleur, caractérisée par une résistance à la langue, est difficile à partager. D'après Scarry, la littérisation de la douleur devient compliquée parce que la douleur ne prend pas d'objet comme le font les sentiments. Enfin, le témoignage littéraire, comme le monument mémorial, est problématique parce qu'il peut donner l'impression que le souvenir peut être figé, comme si le but véritable était de résoudre une fois pour toutes le problème de la violence antisémite (cf. Fareld, 2010 : 70).

Robert Bober et l'esthétique de la litote

En parlant de la Shoah sur un ton moins emphatique, de grands romans comme *Être sans destin* (Kertesz, 1975) et *W ou le souvenir d'enfance* (Perec, 1975) restituent paradoxalement le poids de l'événement. Dans le sillage de cette esthétique de la litote, Robert Bober a conçu autour de la fin du 20^e siècle une production littéraire par l'emploi d'une rhétorique semblable.

Dans *Berg et Beck* (1999), Robert Bober (d'origine juive polonaise, immigré en France après la prise de pouvoir d'Adolf Hitler) raconte l'histoire de deux garçons juifs à Paris dont l'un est déporté dans les camps de concentration. Le survivant, Joseph Berg, ne s'était pas rendu compte que lui et l'autre garçon, Henri Beck, étaient en péril. Il avait accepté sa condition sous l'occupation allemande et vichyste :

« Être privés de récréation nous semblait aller de soi. On portait une étoile jaune parce qu'on était juifs et on nous punissait parce que c'était comme ça que les choses devaient se passer. On ne se disait même pas que ce n'était pas normal. » (Bober, 1999 : 13)

Les textes de Bober se déroulent surtout dans la période d'après-guerre. La violence antisémite renaît sous forme de slogans peints sur les murs. Dans *Quoi de neuf sur la guerre ?* (Bober, 1993 : 185), un personnage affirme que les idées antisémites sont comme le venin, elles continuent à circuler même après la mort de leurs auteurs. Par exemple, l'antisémitisme se fait rappeler par le regard qu'un personnage jette machinalement sur le côté gauche de sa poitrine (*ibid.* : 111). Évidemment, le passage fait allusion au port de l'étoile jaune imposée aux Juifs pendant la guerre. Ici, le personnage se retrouve, après la guerre, devant un commissaire de police qui affirme qu'il va faire de son mieux pour que le personnage n'obtienne pas la nationalité française. La rencontre avec le commissaire antisémite rappelle au personnage qu'il a dû abandonner ses parents au cours de la rafle du Vélodrome d'Hiver pour se sauver lui-même (*ibid.* : 110) :

« Ça court vite un garçon de quatorze ans. Ça court vite surtout quand il ne se retourne pas pour voir ses parents une dernière fois parce que ça l'empêcherait de continuer de se sauver. Et, j'en suis sûr aujourd'hui, mes parents non plus ne m'ont pas regardé courir, pour ne pas attirer les regards sur moi. Le courage, monsieur le commissaire, le vrai courage, c'est ça : ne pas regarder son enfant s'enfuir pour lui donner une chance de survivre. »

Cependant, comme c'est le cas chez Imre Kertesz, le thème de la Shoah ne produit pas ici de discours affecté. L'œuvre de Robert Bober, au niveau du texte, fait entendre un énonciateur qui plaisante et joue, qui vit plus ou moins indépendamment des données historiques. Robert Bober affirme : « J'écris pour comprendre ce que j'ai vécu » (Ågerup, 2011). L'écriture n'est pas détachée de la réalité historique, pas plus qu'elle n'y est attachée, a priori. Au niveau pragmatique, cependant, le roman de Bober est intimement lié à l'événement historique. Le discours littéraire, en se détournant de la réalité historique, commente cette réalité d'une manière plus intime. De même, il responsabilise le lecteur en le transformant en témoin indirect. Marie Bornand précise :

« La pratique éthique et légitime du témoignage réside dans cet acte performatif qui consiste à transformer le lecteur en témoin : le lecteur traumatisé par le texte développe une mémoire affective qui le rend responsable de témoigner des événements auxquels le texte renvoie. » (2004 : 225).

Identité linguistique

Dans la partie de *Quoi de neuf sur la guerre ?* citée plus haut, plutôt que de se laisser accabler par l'antisémitisme du commissaire, le personnage exprime devant l'ancien collaborateur son désir de devenir *écrivain en français*, accentuant ainsi son droit à la

parole dans la langue de l'autre. Le commissaire peut lui donner son passeport français ou non, le personnage restera quand même francophone et pourra écrire des textes qui sont compréhensibles au peuple français : esthétiquement, philosophiquement, politiquement. Le personnage précise que c'est grâce à cet ancien fonctionnaire du gouvernement Vichy qu'il éprouve un immense désir d'écrire : « J'écrirai pour dire le scandale de votre présence ici, dans ce commissariat, et pour dire que vous n'avez pas réussi à tout anéantir puisque je suis vivant, là, devant vous avec mon projet d'écriture » (*ibid.* : 112).

Plutôt qu'un engagement politique, c'est donc un engagement à l'écriture qui naît de cette rencontre. Pour le personnage, qui a les mêmes origines polonaises que l'auteur lui-même, l'action d'écrire dans la langue de l'autre est une manière de prendre pouvoir, de s'approprier la réalité, de faire valoir son souvenir. Évidemment, les six millions de Juifs tués dans les camps de concentration sont déjà morts, ce qui rend inutile tout engagement pratique visant à les sauver². Or, par son écriture, Bober peut honorer les morts, et, peut-être, empêcher que cela ne se reproduise.

Robert Bober s'exprime souvent d'une manière qui ressemble à des maximes : « Le bonheur, le vrai bonheur je crois, c'est avoir la chance et la possibilité de mener une vie calme » (*ibid.* : 162-163). Aussi, un personnage affirme (*ibid.* : 165) : « cette histoire, vous voyez, je crois que je la comprends mieux maintenant qu'à mon tour je l'ai racontée. Comme si, la racontant à haute voix, j'entendais quelque chose que je ne savais pas encore ». Cependant, Bober résiste à l'explication. La Shoah n'est évoquée que par allusions fragmentaires, souvent prononcées par un personnage secondaire. Par exemple, lorsqu'une amie prostituée joue à la Loterie nationale le numéro tatoué sur le bras du narrateur, ce dernier ne peut pas s'exprimer autrement qu'en se taisant :

« Moi, pendant ce temps je l'ai seulement écoutée. J'étais assis sur son lit, pas tout à fait déshabillé encore. Je lui ai tourné le dos penché en avant comme pour tenir ma tête dans les mains. Mais j'ai commencé à rattacher les boutons de mes manches de chemise et j'ai repris mon pantalon posé sur le dossier de la chaise. Je me disais que je devais seulement me lever, m'habiller et sortir de sa chambre. Surtout ne pas parler. [...] Ce que j'ai dans la tête, ça ne veut pas toujours sortir, alors c'est moi qui sors. Je ne dis pas que c'est bien, c'est seulement comme ça. » (Bober, 1993 : 196-197)

Donc, Robert Bober évoque en général la Shoah d'une manière indirecte. Le traumatisme historique suit le récit comme une ombre. Par exemple, le terme de « morte saison » a des connotations particulières chez Bober. Aussi, la notion de « famille complète » prend un sens spécifique dans un univers où les orphelins sont nombreux (*cf. ibid.* : 17)³. De même, l'évocation des affaires des enfants morts produit un effet terrifiant : « Je n'ai pas répondu. Est-ce que je sais, moi, ce qu'on fait des affaires

d'un enfant quand il meurt chez lui » (*ibid.* :193)⁴. Grâce aux liens interdiscursifs à la Shoah préalablement établis par l'évocation d'Auschwitz (*ibid.* : 15) et de la rafle du Vel d'hiv (*ibid.* : 108-113), le lecteur pense, avec le narrateur rescapé, au fait que les Allemands gardaient les affaires des enfants tués dans les camps d'extermination *pour une utilisation ultérieure*.

Le refus d'expliquer est explicité dans *Berg et Beck*. À un moment, le narrateur affirme qu'on lui avait « appris qu'il n'y a pas nécessairement d'explication à tout » (*ibid.* : 43) et que les mots lui « faisaient peur parce qu'ils ne [lui] paraissaient pas suffisants » (*ibid.* : 54). De même, Bober cite Blanchot en épigraphe : « C'est vainement que nous prétendons maintenir, par nos paroles, par nos écrits, ce qui s'absente » (*ibid.* : 11). Toutefois, *Berg et Beck* réussit à faire vivre un enfant disparu, même s'il reste tout au long du récit un enfant, alors que le survivant grandit pour apprendre le métier de moniteur dans une colonie pour orphelins.

Au début du roman, l'énonciateur parle des courses cyclistes du Vel d'Hiv et non de la rafle qui y a eu lieu, ni du fait que son ami Henri Beck devrait se trouver parmi les 7000 arrêtés. Même si le narrateur affirme plus tard que les Beck avaient été arrêtés, il ne donne pas de détails. Plutôt que par la représentation, l'horreur se fait entendre par un processus interdiscursif. C'est dire qu'il reste impossible de ne pas lire le texte à la lumière de l'événement historique.

Décrire sans expliquer

Le narrateur affirme que l'absence de Beck ne s'est pas fait remarquer : « On ne parla pas de lui simplement parce qu'il n'était plus là. C'est comme ça que, petit à petit, on oublie une voix et un visage. Et puis, Beck n'avait aucun signe particulier » (*ibid.* : 24). Ici, la litote est constituée d'une partie textuelle et d'une autre pragmatique. La valeur de la figure n'est saisie qu'en considérant la situation d'énonciation. Si l'énoncé au niveau de la phrase diminue l'importance de Beck, le fait que le texte est constitué autour de plusieurs « lettres » écrites à la mémoire du garçon déporté prouve que son importance est énorme pour l'énonciateur.

Plus loin, lorsque le narrateur, qui est devenu après la guerre moniteur dans une colonie de vacances, présente des orphelins de guerre, il précise qu'on les appelait « les enfants des foyers » et qu'ils « avaient de bonnes raisons d'être difficiles puisque quelque chose en eux s'était définitivement brisé » (*ibid.* : 42). Ensuite il commence à parler de la moto qu'il avait à l'époque, une « Monet Goyon 125 cm³ [...] plutôt bonne pour le prix », abandonnant abruptement le sujet des orphelins (*ibid.*). Aussi soudaine que cette déviation puisse paraître, la moto n'est pas sans importance pour le sujet

des orphelins. Plus précisément, lorsque l'un des enfants refuse de faire la sieste avec les autres enfants, ce n'est qu'en moto, monté derrière le narrateur, que l'enfant se calme :

« Et puis ses mains se sont croisées sur mon ventre. Mais je ne lisais pas la peur dans l'étreinte de Paul. Au contraire, c'était presque comme s'il venait de trouver quelqu'un à qui se confier, peut-être même à qui se plaindre, comme un sentiment d'abandon. Il y avait, dans cette course insensée, quelque chose dont j'ignorais la signification exacte, quelque chose que je ne parvenais pas à définir. Il me semblait pourtant que, brusquement, ensemble, nous sentions qu'il y avait quelque chose que nous pouvions enfin partager. » (*ibid.* : 45).

Par conséquent, ce qui est accentué n'est pas le fait que les enfants sont des orphelins de guerre, mais que le narrateur est parvenu à les toucher, les faire rire, les faire vivre. Robert Bober respecte les orphelins en parlant de leurs mouvements et émotions après la Shoah plutôt que de parler de la mort de leurs parents. Si la narration recourt parfois à l'explication, c'est pour examiner la réaction d'un individu à un geste spontané (comme celui du tour de moto) *au présent du récit* et non pour expliquer les liens entre fiction et histoire. Plutôt que d'expliquer les raisons de l'angoisse des enfants de la colonie, Bober décrit une technique employée pour soulager leurs peines. L'auteur ne revient en arrière que par association, par traces matérielles. Par exemple, le fait que les Nazis stockaient les chaussures des prisonniers tués à Auschwitz est évoqué comme suit :

« Des centaines de paires étaient entassées qui ne servaient plus qu'à se souvenir. Les chaussures d'hommes, les chaussures de femmes, les chaussures d'enfants étaient mélangées, placées dans un désordre probablement calculé. Les modèles, les pointures, les couleurs étaient mêlés. Le plus souvent avec les lacets ôtés. Nathan avait accompli ce travail avec une incroyable et douloureuse minutie. » (*Ibid.* : 174-175).

Là non plus le sens historique n'est pas explicité⁵. Le propriétaire du magasin de chaussures « ne comprenait pas pourquoi Nathan, son neveu, lui avait fait ça [...]. On sait seulement que pendant plusieurs jours le magasin fut fermé » (*ibid.* : 175). Le tas de chaussures n'est pas expliqué mais reste une sorte d'installation d'art dont la valeur repose sur l'interdiscursivité implicite aux photographies prises après la libération du camp. Le narrateur dans *Berg et Beck* commente l'installation :

« Il n'y avait aucune trace d'injure dans l'acte de Nathan. Et malgré sa violence, ce n'était pas non plus un acte de rébellion. Poussé par une sorte de nécessité, envahi par le souvenir tenace de ces photographies, les chaussures de la boutique du boulevard Magenta lui avaient ce lundi soir brûlé les mains. » (*Ibid.* : 176)

L'œuvre de Robert Bober même semble créée par une nécessité de transmettre une vérité historique qui dépasse le discours historique. Ce n'est que par fragments et objets isolés, par petits matériaux de mémoire, que le souvenir de la Shoah peut être travaillé. Dans cette logique, l'installation du tas de chaussures est aussi une image qui désigne la production entière de Robert Bober. Son projet n'est ni de venger ni de provoquer - même si son discours est terrifiant par association. Il s'agit de textes écrits comme malgré eux. C'est la matière concrète qui domine et conduit le récit par sa valeur associative. Le modus n'est pas impératif, il est affirmatif, performatif seulement par extension pragmatique. Le discours constate, reproduit sans copier ; il développe le souvenir comme on développe une photographie.

Structure de patchwork

Précisons que les liens interdiscursifs ne sont pas seulement produits par associations et images mais que parfois Bober commente la réalité historique d'une manière plus directe. Par exemple, *Berg et Beck* contient un dialogue autour d'une photographie du peintre Otto Freundlich⁶, disparu dans le camp de concentration de Maïdanek (Bober, 1999 : 192-200). Précisons que l'histoire de Freundlich est racontée par un personnage secondaire. Avec cette histoire de second plan et d'autres récits insérés, le texte de Robert Bober a une structure de patchwork qui rassemble des souvenirs et des événements historiques sans donner l'impression d'un calcul idéologique. Par exemple, il est tout à fait normal que les personnages qui figurent dans une maison pour orphelins juifs dans la période après-guerre fassent allusion aux atrocités commises par les Nazis. De même, l'événement de la rafle du Vel d'Hiv n'est guère cité, bien qu'il soit fondamental pour le récit. Par conséquent, le lecteur n'a jamais l'impression de se retrouver face à un discours idéologique, n'a aucune raison de juger « truquée » l'histoire, comme c'est le cas dans certains romans à thèse où la superstructure idéologique semble déterminer la narration (Suleiman, 1983 : 179). Il retrouve au contraire un discours littéraire qui décrit sans exagérer, rappelle sans rabâcher, raconte sans diriger.

Vers la fin de *Quoi de neuf sur la guerre ?*, Robert Bober raconte une scène dans une salle de projection où l'on montrait un documentaire avec un convoi de déportés. Tout d'un coup, un homme se lève en hurlant : « Arrêtez la projection ! Arrêtez la projection ! J'ai reconnu mon père ! Arrêtez la projection ! » (Bober, 1993 : 228-229). Là encore, la réaction n'est pas expliquée mais elle illustre bien le problème de la documentation de la Shoah. Celui qui est copié dans une œuvre destinée au public est d'une certaine manière exploité en sa qualité de victime. L'intransitivité de la souffrance (cf. Scarry, 1985 : 4-6) n'est pas respectée, une personne réelle fonctionne comme objet, est attachée au mal. Dans cette logique, le rescapé ne souhaite pas

voir son plus grand malheur transformé en un produit offert au public. Le document utilise l'événement historique pour se faire valoir. De même, on peut imaginer que les rescapés souhaitent construire eux-mêmes leurs mémoires de la personne disparue. Par une œuvre de fiction, le lecteur peut construire à partir du texte une mémoire esthétique qui peut être intégrée ou non à la mémoire personnelle de personnes disparues. Aussi, le roman de Bober respecte le principe d'intransitivité de la souffrance, car même si le texte est une sorte de matérialisation, donc de mise en objet, le sens n'est jamais figé, à chacun son interprétation.

Conclusion

Le caractère fragmentaire de la narration s'explique donc d'une part par la résistance à la mise en ordre définitive, comme si la matière de la Shoah méritait de rester matière brute, des pièces non travaillées. Le refus de donner un sens fixe à la Shoah est une manière de respecter l'événement historique, et une manière de respecter l'avenir aussi. Qui prétend définir une fois pour toutes la Shoah en termes d'objet historique⁷ risque de rester aveugle aux nouvelles manifestations antisémites dans l'avenir. D'autre part, la matière de la Shoah résiste esthétiquement à la comparaison, elle n'est pas destinée à être relativisée. Le discours littéraire est donc un moyen par lequel l'humanité peut garder en mémoire les horreurs de la Shoah sans prétendre les fixer ni les expliquer comme une erreur unique non répétable. Par la voie de la littérature, les témoins directs et indirects peuvent traiter de l'événement sans exposer de personnes réelles ni citer des faits qui peuvent être mis en question. Les œuvres littéraires comme celle de Robert Bober sont là pour nous guider dans la négociation continue entre craintes et espoirs, entre ornières historiques et possibilités éventuelles de construire un avenir meilleur, car l'idée du demain dépend de la mémoire que nous nous construisons d'hier. Dans le phénomène littéraire, ces deux idées sont intégrées pour former une présence qui englobe *a priori* tous les temps et tous les mondes. Pour le lecteur de *Berg et Beck*, la situation d'énonciation incorpore le phénomène de sorte que la chose qui nous est présentée, l'être de Beck, est à la fois la mort de Beck et figure métonymique de la Shoah. L'événement historique se mêle dans la fiction, dans ses scènes et pensées, commentaires et gestes. Par son caractère de fait indéniable et unique, l'ombre de la Shoah met tout texte en perspective, littéraire ou non. L'énoncé est constamment modalisé par l'événement. Cet effet discursif, on le sait, est fondamentalement différent de l'effet de réel ; si ce dernier est quelque chose de superflu par rapport à la structure (Barthes, 1968 : 88), l'effet de la Shoah est une donnée pragmatique qui s'intègre dans le phénomène entier. Cette modalisation particulière peut être comparée à une adresse narrative, c'est-à-dire à une voix ou à un ton : elle est omniprésente, elle couvre tout le texte, elle n'est pas superflue par rapport à la structure, elle est la structure. Ainsi, les « points interdiscursifs »⁸, comme

la citation de noms de champions du Tour de France (Bober, 1999 : 30), la note qui explique que la CCE est un organisme créé par l'Union des Juifs pour sauvegarder les enfants juifs (*ibid.* : 31), ou comme l'énumération des camps de concentration nazis (*ibid.* : 237-238), ne sont pas à considérer comme des embrayeurs mais ils font partie intégrante de la narration au premier degré.

Si le phénomène littéraire implique une sorte d'extase ou « présence à », un pâtre ou un saisissement (*cf.* Gadamer, 1996 : 142-143), cette *présence à* concerne, cela va de soi, un lieu autre que la réalité historique. Le récepteur se fait transporter quelque part. Si l'émergence de ce lieu est le résultat d'une rencontre d'horizons, elle dépend d'un investissement de la part de l'énonciateur, investissement qui n'est pas seulement personnel mais social, car il expose le sujet comme représentant d'un groupe. L'énonciateur d'un texte littéraire traitant de la matière de la Shoah est donc soumis à des conditions esthétiques, éthiques et idéologiques particulièrement délicates à cause du poids socio-historique de l'événement. Le lieu de rencontre produit par le texte dépend d'une faculté de mesurer les valeurs esthétiques, politiques et historiques de la mémoire, et aussi les conséquences sociales de la mise en fiction. Par son style retenu, par ses interruptions et ellipses, par son jugement en ce qui concerne les limites du genre, Robert Bober évite d'attacher un objet à la souffrance pour produire plutôt un récit fragmentaire qui met en valeur la matière concrète de la scénette et laisse implicites les aspects sociaux sans les négliger. Par sa rhétorique de la litote et par sa structure de patchwork, le récit accentue la distribution étendue de la douleur sans la représenter directement. En somme, le texte se donne comme un objet plein de souffrance même à un lecteur qui ne partage pas le passé de l'auteur. L'œuvre de Robert Bober s'inscrit donc dans un courant important du roman francophone contemporain : celui qui rappelle l'événement historique sans le représenter, celle qui présente une expérience inaccessible, sans trahison ni exotisme.

Bibliographie

- Adorno, Th. W. 1996. « Engagemang ». *Res Publica* 32/3 (traduit par Lars Bjurman).
- Barthes, R. 1968. « L'effet de réel ». *Communications*, 1968, Vol 11, No 1, pp. 84-89.
- Bober, R. 1993. *Quoi de neuf sur la guerre?* Paris : P. O. L.
- Bober, R. 1999. *Berg et Beck*. Paris : P. O. L.
- Bornand, M. 2004. *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*. Genève : Droz.
- Darmon, A. M. 2003. *Autour de l'art juif: encyclopédie des peintres, photographes et sculpteurs*. Paris : Chatou : Carnot.
- Fareld, V. 2010. « Bortom sorg och försoning ». *Glänta*. No 3-4, pp. 65-73.
- Gadamer, H.-G. 1996 (1960). *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Seuil.
- Jouve, V. 2001. *Poétique des valeurs*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Kertesz, I. 1998 [1975]. *Être sans destin*. Paris : Actes sud.

- Moirand, S. 2002. « Moment discursif ». In : Charaudeau, P. et Maingueneau, D. (Éd.). 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil.
- Perec, G. 1975. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Gallimard.
- Scarry, E. 1985. *Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York : Oxford University Press.
- Suleiman, S. R. 1983. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris : Presses universitaires de France.
- Ågerup, K. 2011. Interview inédit avec Robert Bober au Mémorial de la Shoah, Paris 4^e, 06.04.2011.

Notes

- 1 Le terme du moment discursif désigne « le surgissement dans les médias d'une production discursive intense et diversifiée à propos d'un même événement (Mai 1968, guerre au Kosovo [...]) » (Moirand, 2002 : 389).
- 2 Quoiqu'un personnage de Bober suggère que pour honorer les morts il faut punir les coupables (non pour se venger). Or ceci n'est pas un appel à l'engagement mais à l'application de la loi (Bober, 1993 : 188).
- 3 Robert Bober affirme lors d'un entretien avec nous : « Celui qui parle, c'est celui qui a perdu toute sa famille. Ce sentiment de complétude dit plus de celui qui le dit que s'il raconterait que ma mère a été déportée mon père a été déporté etc. C'est comme ça que la Shoah est présente » (Ågerup, 2011).
- 4 Robert Bober affirme qu'il n'avait pas pensé à la polysémie de l'expression « la morte-saison », mais que, par contre, le passage sur les enfants morts chez eux constitue une allusion intentionnelle à la Shoah (Ågerup, 2011).
- 5 Même si Robert Bober a conçu ce passage à partir d'une photographie prise à Auschwitz : « J'ai eu presque tout de suite l'impression qu'un jour j'allais écrire quelque chose autour de ça. C'est venu dans Berg et Beck. Voilà comment un événement réel se transforme - mais les deux racontent la même chose » (Ågerup, 2011).
- 6 Otto Freundlich apparaît dans des encyclopédies comme Darmon 2003 dont les faits sont en accord avec ceux du roman de Robert Bober. Bober affirme qu'il s'était soigneusement documenté avant de mettre Freundlich dans son roman : « Je me suis dit, je vais mettre un peintre. Et celui qui m'est venu naturellement, parce qu'il a fait la couverture de la catalogue, c'était Otto Freundlich. Il se trouve qu'en France, il y a un musée où ils ont toutes les œuvres d'Otto Freundlich. Donc je suis allé voir le musée, j'ai regardé, j'ai passé une journée entière là-bas à discuter avec le conservateur. J'ai fait très attention, quand le personnage a parlé d'une toile de Freundlich que ce soit une toile qui avait été faite à cette époque. Le moment de la recherche est presque aussi important que le moment où on trouve. Le fait de rechercher me permet de trouver des choses inattendues. Freundlich est venu comme ça et peut-être aussi parce que mes parents ont vécu en Allemagne. Il y a des choses comme ça qui viennent presque s'imposer. Puis que Freundlich a vécu à Montmartre au Bateau Lavoir. Toutes ces petites choses additionnées font qu'un personnage se construit (Ågerup, 2011) ».
- 7 Répétons que Farel (2010 : 70) a développé cette problématique dans le domaine des monuments mémoriaux. Ces derniers, on le sait, constituent aussi une des unités de discours.
- 8 Vincent Jouve appelle « point-valeur » la « manifestation des valeurs au niveau local » (Jouve, 2001 : 35) et nous proposons ici le néologisme de « point interdiscursif » pour la manifestation d'un lien interdiscursif au niveau local, donc pour une citation d'un autre discours, encyclopédique, historique ou journalistique, par exemple.