UNIVERSITÉ PARIS XIII – SORBONNE PARIS NORD

Ecole doctorale Érasme

Boris Schreiber : écrivain des marges ; écrivain en marge

Boris Schreiber : a writer of and on the margins

THÈSE DE DOCTORAT
présentée par

Fang WU

Pléiade

pour l'obtention du grade de
DOCTEUR EN < LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISE >

soutenue le < 7 avril 2025 > devant le jury d'examen constitué de :

BONORD Aude, Université Paul-Valéry Montpellier III, Présidente
REGGIANI Christelle, Université Paris-Sorbonne, Rapportrice
ROUMETTE Julien, Université de Toulouse Jean-Jaurès, Rapporteur
VION-DURY Juliette, Université Sorbonne Paris Nord, Examinatrice
PERNOT Denis, Université Sorbonne Paris Nord, Directeur de thèse

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à exprimer ma profonde gratitude envers mon directeur de thèse, Monsieur Denis Pernot, pour avoir accepté de diriger ce travail commencé dans le contexte difficile de la crise sanitaire. Je lui suis très reconnaissante d'avoir accompagné mon parcours de recherche depuis 2020 avec une exigence rigoureuse, une bienveillance constante et une patience permanente. Nos échanges réguliers et ses conseils avisés ont non seulement enrichi mes réflexions, mais aussi éclairé mon chemin à des moments où le doute me taraudait. De mon master à mon doctorat, d'un premier travail sur Henri Barbusse à mes recherches sur Boris Schreiber, son érudition a toujours été une source d'inspiration et un socle sur lequel j'ai pu m'appuyer tout au long de mon parcours académique. Avoir pu bénéficier de son expertise et de son regard critique constitue un privilège. Ses encouragements, empreints d'une grande finesse intellectuelle, ont contribué de manière significative à l'amélioration de mon niveau de français, à la maturation de mes pensées et à l'aboutissement de cette recherche.

J'adresse également mes sincères remerciements à l'Association Boris Schreiber qui a facilité mes recherches documentaires et bibliographiques en mettant à ma disposition des ressources essentielles. Je souhaiterais adresser ma gratitude en particulier à Madame Nicole Schreiber, épouse de l'écrivain, dont la gentillesse m'a profondément marquée. Nos discussions ont non seulement nourri mes réflexions, mais aussi ravivé avec émotion l'image de Boris Schreiber, me permettant d'approfondir ma compréhension de son œuvre et de sa personnalité. Les informations qu'elle m'a transmises ainsi que les anecdotes qu'elle a partagées avec moi ont élargi mes connaissances et conféré ainsi à mon travail une dimension plus vivante.

Je désire aussi remercier les membres de mes différents comités de suivi qui ont fait preuve d'une attention soutenue tout au long du processus de rédaction. Leurs remarques pertinentes et leurs suggestions constructives ont permis de renforcer la structure de mon travail et de consolider mon approche méthodologique. Un remerciement spécial est adressé à Monsieur Marc Kober qui m'a fourni des conseils éclairés. Nos échanges m'ont offert de nouvelles perspectives dans lesquelles j'ai pu élargir mes références bibliographiques et affiner mes analyses.

Ma profonde reconnaissance et mon affection s'adressent en outre à ma famille pour le soutien et la confiance qu'elle m'a accordés en toutes circonstances et au chat Naicha pour sa compagnie. Malgré la distance entre la Chine et la France, leur présence m'a procuré un grand réconfort et une force intérieure dans les moments les plus exigeants.

Je souhaiterais aussi exprimer mes remerciements aux amis qui m'ont donné leur soutien moral au fil des années. Je remercie mes amis chinois et mon amie vietnamienne pour leur appui solide. Une pensée spéciale va à Laurence Gonzague, Yuqi Xiong, Kenneth Bermúdez, Rongpong Xia et Hermann Fongang Mbe (Myditek), pour leur amitié et leurs encouragements. J'aimerais également remercier Abdul Kader El Janabi, Mona Huerta, Charles Illouz et Denis Moscovici (Revue *Poésie In TOTO*), Odile Schoendorff (*Les Amis de Roger Vailland*), Olivier Lenoir, pour leur bienveillance et leur soutien. Ma reconnaissance s'étend aussi à tous ceux avec qui j'ai eu l'opportunité d'échanger au sujet de Boris Schreiber et de mon travail de recherche.

Bien que la recherche soit souvent un voyage solitaire, les nombreux soutiens et marques de gentillesse que j'ai reçus m'ont permis d'avancer avec détermination tout au long de ce cheminement intellectuel.

J’ai beau faire, je ne suis jamais à ma place ou dans mon rôle : clochard de mon fric, vagabond de mes fixités, fossoyeur de mes tendresses[1].

-- Boris Schreiber

Le roman, c’est la vie.

L’Écriture, c’est atteindre l’oreille interne de la vie, pour entendre une révélation[2].

-- Boris Schreiber

Je veux être non seulement accepté mais aussi excepté ; non seulement excepté mais admiré d’être excepté[3].

-- Boris Schreiber

Les vrais élus sont les exclus[4].

-- Boris Schreiber

[1] Boris Schreiber, *La Douceur du sang*, Paris, Cherche Midi, 2003 ; Paris, Gallimard, « Folio », 2004,
[2] Boris Schreiber, *Hors-les-murs*, Paris, Cherche Midi, 1998, p. 175.
[3] *Ibid.*, p. 134.
[4] Boris Schreiber, *Un silence d’environ une demi-heure*, Paris, Gallimard, « Folio », 2021, tome I, p. 117.

TABLE DE MATIÈRES

REMERCIEMENTS **2**

INTRODUCTION GENERALE **7**

I. PREMIERE PARTIE : DES MARGINALITES EN HERITAGE **13**

1. UNE QUETE DE L'ECRITURE DES MARGES 14
   a) Le récit des origines comme roman *15*
   b) Le nécessaire passage par des « rajouts d'authenticité » *32*
   c) Le choix du français *44*
2. UN ENFANT VICTIME DE L'HISTOIRE 57
   a) Parentèle tragique *57*
   b) Traumatisme infantile *78*
3. UN HOMME EN PERPETUELLE CRISE IDENTITAIRE 91
   a) Identité déchirée *91*
   b) Identité cachée : la judaïté *103*

II. DEUXIEME PARTIE : ENTRE SUCCES ET MARGINALITE LITTERAIRES **113**

1. UN ECRIVAIN EN SITUATION 114
   a) Rapprochement avec d'autres écrivains français d'origine russe *114*
   b) Les grandes haines littéraires *130*
2. UN ECRIVAIN EN TENSION 149
   a) Promesses et déceptions *150*
   b) Réception critique et contrariétés d'auteur *161*
   c) Une posture auctoriale paradoxale *170*
   d) Un écrivain oublié, rejeté voire maudit *181*

III. TROISIEME PARTIE : ECRIRE LA MARGE **214**

1. UN ROMANESQUE LAZAREEN 215
   a) Le retour de la mort *218*
   b) Caractéristiques empruntées à Lazare *234*
2. SUBVERSION DU ROMAN 245
   a) Bouleversements génériques *245*

b) Vers un roman hors norme *251*
c) Perturbation du dialogue *256*
3. ÉCRITURE DES IDENTITES EN CRISE 265
a) Figures de marginaux *265*
b) Brouillage des repères spatio-temporels *301*
c) Errance et oubli *324*
CONCLUSION GENERALE 332
ANNEXE 343
CORRESPONDANCE DE BORIS SCHREIBER AVEC SON LECTEUR ROMAIN MARCHAIS (2001-2003) 343
EXTRAITS DU JOURNAL INTIME DE ROMAIN MARCHAIS 358
BIBLIOGRAPHIE 368

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le terme de « marge », issu du latin *margo -inis*, signifie « bord, bordure ». Dans un premier temps, il se pense en terme d'imprimerie et désigne « l'espace blanc laissé autour ou simplement d'un seul côté d'un texte manuscrit ou imprimé »[5]. Le concept de marge, au sens large, associé aux limites de l'ordre établi, désigne une catégorie ou un espace qui n'est pas conforme aux normes, aux critères admis ou retenus dans un système donné. Le marginal est donc une personne vivant ou évoluant en marge d'un groupe social ou de la société dans laquelle elle se trouve. La transgression du marginal par rapport aux normes sociales s'exerce dans des domaines très divers : condition physique, appartenance ethnique ou culturelle, orientation sexuelle, etc. Subie ou choisie, la marginalité s'entend comme la manifestation d'un écart par rapport aux valeurs dominantes, révèle une tension entre le centre et les périphéries, entre intégration et exclusion.

Le concept de marginalité ne se limite pas à une situation géographique ou sociale. Il renvoie à une réalité fréquente et à un sujet interdisciplinaire. En littérature, les notions de marge, marginalité et marginalisation sont au centre de nombreuses réflexions. En se focalisant sur la condition humaine, elles constituent un thème privilégié pour explorer les problèmes de l'identité qui se définit à la fois par le milieu environnant et par la volonté personnelle. La marginalité crée ainsi un espace de contrainte et de liberté. Activité elle-même tenue pour marginale, la littérature offre un espace d'expression à des voix et à histoires qui, sans sa médiation, demeureraient inaudibles. Parmi elles, la voix de Schreiber et les histoires qu'il raconte – la sienne ou celles de personnages qui lui ressemblent.

La marginalité de l'écrivain auquel nous nous intéressons est d'abord présente dans son nom qui rapproche un prénom russe, Boris, d'un paronyme typiquement allemand, Schreiber, signifiant littéralement « écrivain public ». Sa création littéraire se déploie en deux parts : une part de productions autobiographiques, qui l'ont aidé à être un peu reconnu, et une part de romans qui sont passés inaperçus. Notre corpus de

[5] Sur ce point, voir le dictionnaire Larousse : http://www.larousse.fr/dictionnaires/français/marge ainsi que Sabrina Juillet-Garzon et Michel Molin, « Introduction » in *Deux figures aux marges de la société. L'esclave et l'étranger de l'intérieur*, EUD, « Histoires », 2024, p. 5-6.

recherche se compose ainsi de son journal inédit (1938-1979)[6] et de ses dix-sept œuvres tant autobiographiques que romanesques. L'œuvre de Schreiber demeure largement ignorée dans le cadre académique. Elle est mentionnée dans *Ausencias y espejismos*[7] qui se présente comme une anthologie de littérature francophone contemporaine[8]. Cet ouvrage met en avant des auteurs restés en marge des grandes histoires littéraires, souvent non traduits en espagnol. Schreiber y trouve sa place avec une notice de présentation et la traduction d'extraits du *Tournesol déchiré* (1991), deuxième volume de son entreprise autobiographique, ouvrage assez tardif dans sa production. Que le nom de Schreiber y figure parmi ceux d'écrivains représentatifs de la littérature contemporaine de langue française met au jour une des dimensions de sa marginalité : bien que français, il est classé parmi des auteurs « francophones », terme qui traduit souvent une position périphérique vis-à-vis du canon littéraire français. Cette marginalité ne se limite pas au champ littéraire ; elle touche également son identité.

En France, en dehors du livre paru sous la direction de Denis Pernot, *Boris Schreiber : une œuvre dans les tourments du siècle* (2013), réunissant les actes d'un colloque universitaire organisé en Sorbonne (2011), presque aucune étude n'est consacrée à l'écrivain. Ce travail doctoral est donc la première recherche d'ampleur qui lui est consacrée. Il existe une ouvrage sur son père *Wladimir Schreiber : un Napoléon du pétrole* (2004) et le roman de Pierre Drachline[9], *Borinka* (2010), publié deux ans après la disparition de Schreiber, dont le titre reprend le diminutif de son prénom. Drachline y met en scène un vieil homme provocateur dont les traits évoquent ceux de Schreiber. S'appuyer exclusivement sur les ouvrages concernant

[6] Les larges extraits du Journal intime de l'écrivain qui sont consultables sur le site de l'Association Boris Schreiber (https://borisschreiber.fr/oeuvreBS.php) couvrent une période de quarante ans (1938-1978). Ils s'achèvent avec l'entrée du 19 avril 1978, date de la première rencontre de l'écrivain avec Nicole Schreiber, sa seconde épouse (1982). La suite du journal n'est pas consultable selon la volonté de Mme Schreiber. Outre aux extraits reproduits sur ce site, nous avons eu accès aux saisies intégrales des journaux de Schreiber antérieurs à 1978.

[7] *Ausencias y espejismos. Francofonia Literaria*, sous la direction de Laura López Morales, México, Fondo de Cultura Económica, 2017. Pour une présentation cette entreprise, qui élabore une idée originale de la francophonie, voir le compte rendu en ligne de Thomas Barège (*RHLF*, 2019, n° 4, https://srhlf.hypotheses.org/8761) qui y commente la présence de Schreiber.

[8] Sur ce point, voir également Denis Pernot, « Boris Schreiber : (s') écrire en migrant des lettres et devenir écrivain français », *Al-Mukhatabat*, n° 41, janvier-mars 2022, p. 42.

[9] Pierre Drachline est un écrivain, poète, essayiste et éditeur français. Il fonde en 1972 les Éditions Plasma. Après leur faillite, il crée en 1985 les Éditions Manya. En 1993, il entre comme directeur éditorial aux Éditions du Cherche-Midi. Il y a publié Schreiber et s'est lié d'amitié avec lui. Il a par ailleurs donné plusieurs recensions d'œuvres de l'écrivain. Sur le roman où il évoque Schreiber, voir Benjamin Fau, « *Borinka* de Pierre Drachline », Le Monde, « Le Monde des livres », 14 octobre 2010.

Schreiber aurait restreint notre horizon d'analyse. Un certain nombre de thèmes sont associés à l'œuvre de Schreiber, mais ils sont inséparables de la marginalité subie ou construite de l'écrivain. La lecture d'ouvrages historiques et critiques envisageant des écrivains émigrés ou des écrivains qui ont vécu les années de guerre nous permettra de situer Schreiber et son écriture dans leur contexte.

Schreiber est né à Berlin, de parents d'origine russe et de confession juive, ce qui a pour conséquence une succession d'exils, d'Allemagne en France et ensuite en Belgique, puis finalement une installation en France en 1930. Il évolue fréquemment dans des sphères intermédiaires : il a directement et indirectement subi la Révolution russe, la Première Guerre mondiale et la Seconde Guerre mondiale ; il échappe au massacre des nazis mais ses grands-parents maternels sont assassinés à Riga ; il est juif sans se sentir juif. Sous l'Occupation, pour survivre, son père est contraint de travailler dans une entreprise allemande de transports maritimes, la *Kühne und Nagel*, et lui-même travaille pour l'organisation allemande *Todt* (1943) afin de se soustraire au Service du Travail Obligatoire et de se protéger. Ces éléments factuels de son parcours l'amènent à problématiser son identité et à produire une œuvre romanesque variée qui relève de l'écriture migrante, soit d'une expérience vécue du passage et de l'installation dans un pays autre, ainsi que de l'écriture lazaréenne théorisée par Jean Cayrol[10], soit d'une forme d'indicible et de solitude. Son œuvre autobiographique *Un silence d'environ une demi-heure* (1996) donne « l'image d'une Europe divisée, morcelée[11] », où tout sentiment d'appartenance perd son sens. L'Europe se réduit à l'Europe centrale, qui renvoie à une image négative d'indétermination à l'opposé des constructions nationales bien distinctes, ou à l'Europe Nouvelle, non moins indéterminée, puisqu'en cours de construction[12] . Ses ouvrages revisitent l'expérience diasporique pendant les années de guerre, qui est celle d'une traversée et d'un processus de construction identitaire.

Guerres, oppressions et errances mettent en lumière son translinguisme littéraire. L'écrivain s'intègre dans un double espace linguistique : russe et français. Sa rencontre avec le français l'aide à trouver sa seule patrie non géographique : la langue

[10] Jean Cayrol, « D'un romanesque concentrationnaire » a été publié en 1949 dans *Esprit* puis repris sous le titre de « Pour un romanesque lazaréen » dans *Lazare parmi nous* (Paris, Seuil, 1950, p. 800-823).
[11] Denis Labouret, « Les apprentissages de Boris Schreiber : une éducation européenne », in *Boris Schreiber : une œuvre dans les tourments du siècle*, Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », 2013, p. 85.
[12] *Ibidem*.

française, langue qu'il a apprise grâce à sa tante lors de son séjour à Riga, en Lettonie. Bien que celle-ci ne soit pas sa langue maternelle – le russe étant la langue de sa mère et l'allemand celle de son père – l'écrivain la choisit comme sa langue d'expression et de création. Il existe chez lui une volonté de devenir français par la littérature. Autrement dit, la question de son appartenance à une communauté culturelle particulière, celle des écrivains français, prend pour lui le sens d'une intégration, et représente l'aboutissement d'une quête existentielle. Son « nationalisme », s'il est possible de s'exprimer ainsi, est plutôt une forme de dévotion envers la langue et littérature françaises. Son écriture se présente donc comme une série d'expériences de dislocation, sous l'influence de deux cultures et deux littératures, française et russe. La notion de littérature nationale est mise à mal. Les thèmes du décentrement, de l'incertitude et des identités instables sont omniprésents.

Notre recherche s'attache à explorer la marginalité de Schreiber, marginalité qui marque sa vie, sa vocation littéraire et ses œuvres. Situé à la croisée de plusieurs lignes identitaires, il est également marginalisé en tant qu'écrivain. Sa marginalité au sein du champ littéraire ne peut pas être considérée seulement comme un état subi, mais aussi comme un désir d'expression, de réinvention identitaire et de singularité créative. Malgré l'obtention du Prix Renaudot en 1996 et la publication de certaines de ses œuvres dans la collection Gallimard Folio, Schreiber a été tenu à l'écart de la reconnaissance littéraire. Il s'est créé en même temps un *ethos* d'écrivain maudit qui a contribué en partie à l'éloigner de la reconnaissance littéraire : sa marginalité lui a été autant imposée que choisie.

En plaçant les notions de marges, de marginalité et de marginalisation au cœur de notre recherche, nous tentons d'abord de répondre aux questions que posent ces notions telles que les écrits de Schreiber les construisent : qu'est-ce qu'un marginal ? Par rapport à quoi cette marginalité se construit-elle ? Quels sont les facteurs qui génèrent la marginalisation ? Située à l'intersection de la littérature et de l'histoire, notre recherche s'inscrit également dans une perspective de sociologie de la littérature. Elle a pour but de distinguer des « nœuds », des « tournants », dans la question de la représentation des marges et dans celle de la construction de la marginalité de Schreiber. Nous aborderons le sujet à la fois sous un angle thématique (les marginaux dans l'œuvre) et sociologique (l'auteur marginalisé dans le champ littéraire) tout en croisant ces dimensions pour éclairer notre réflexion : en quoi la représentation des marginaux dans ses récits participe-t-elle à la marginalité de l'auteur lui-même ?

Comment la marginalité de Schreiber nourrit-elle la construction de personnages en marge ?

La première partie, *Des marginalités en héritage*, s'appuie sur les volumes autobiographiques et examine la biographie de l'auteur comme une création littéraire. Elle explore l'origine de la marginalité de Schreiber, qui s'ancre dans un héritage familial, historique et religieux. Sous la plume de l'écrivain, loin d'être une compilation de faits vécus, l'écriture autobiographique est un moyen d'identifier et de problématiser les éléments constitutifs de sa marginalité. Celle-ci prend racine dans une histoire personnelle marquée par des drames familiaux et une crise identitaire. Les traumatismes d'une enfance solitaire et errante, le poids d'une identité cachée, ainsi que la relation avec ses parents lui imposent une forme d'exil intérieur et une existence marquée par des formes de marginalisation identitaire.

Le caractère et l'œuvre de Schreiber se bâtissent sur des antagonismes voire des paradoxes, ce qui conduit à notre deuxième partie, *Entre succès et marginalité littéraires*, centrée sur la sociologie littéraire. Nous nous y attachons à trouver sa légitimité d'écrivain au sein d'une dialectique entre succès et rejet relatifs, nous y intéressons à sa posture auctoriale paradoxale à partir de la réception de ses œuvres. Malgré les prix qu'il obtient, l'écrivain se heurte constamment à des obstacles de réception critique et à des rivalités littéraires. Le paradoxe réside dans son attitude contradictoire : à sa quête de légitimité se mêle à une revendication de marginalité. En évoluant entre reconnaissance et refus, Schreiber occupe une place instable dans le monde littéraire.

La troisième partie, *Écrire la marge*, se fonde sur la recherche des racines marginales de l'écriture de Schreiber. Nous nous y intéressons à ses œuvres romanesques, qui mettent en crise les normes du roman traditionnel en bousculant les genres littéraires, en brouillant les repères spatio-temporels et en se privant d'intrigue. La marginalité est un statut qu'il partage avec ses personnages. Ses romans mettent en scène des héros en crise d'identité, tels que des retraités, des clochards, des prostituées, des Juifs, ou encore des écrivains oubliés qui cherchent à faire connaître leurs œuvres. Il y travaille des thèmes comme l'oubli, le sentiment de culpabilité et la crise existentielle. Ses écrits construisent ainsi un univers romanesque où les marginaux errent dans une quête perpétuelle de soi.

La marginalité, dans le cas de Schreiber, est plutôt un décor, un centre qu'un phénomène. Les figures marginales dans ses œuvres, l'étrangeté qu'il construit dans

son écriture et sa propre marginalité sont reliées à des questionnements centraux au sein des études littéraires : statut d'étranger, confession juive, vécu de la dissimulation sous l'Occupation et quête identitaire. L'écrivain est confronté à des expériences de (sur)vie qui lui imposent d'endosser une multiplicité de rôles et d'identités. Dans ce contexte, écrire est pour lui un véritable acte de langage. Son écriture, entre dit et non-dit, devient à la fois un espace de repli et de dévoilement. Elle sert de lieu de questionnement existentiel et mémoriel où les fondements de son identité sont perpétuellement remis en cause.

I. PREMIÈRE PARTIE :

DES MARGINALITÉS EN HÉRITAGE

Boris Schreiber a vécu une vie marquée par la complexité de son identité. En tant que Russe né en Allemagne, naturalisé français plus tard, il porte un prénom russe associé à un nom typiquement allemand. Cette dualité identitaire se manifestait souvent dans ses échanges :

> - Schreiber ? Vous êtes allemand ?
> - Non, russe.
> - Vous êtes né à Moscou ?
> - Non, à Berlin[13].

Déchiré entre divers lieux, France, Russie, Belgique, Allemagne, ayant survécu à la période la plus sombre de l'Histoire, il se présente ainsi : « Je suis le produit illégitime de mon histoire »[14]. Schreiber se présente ainsi comme le bâtard de sa propre histoire. Il se pose la question de ses origines comme un problème presque insoluble quoi qu'il sache de son arbre généalogique. Par le trajet erratique de ses parents, il est renvoyé à un « roman des origines » qui est aussi « origine du roman », pour reprendre les termes de Marthe Robert[15], et l'origine même de ses romans. Sa quête d'identité se heurte d'emblée à un nom qui sonne étranger, voire apocryphe, mais un nom prédestiné pour un écrivain, celui qui écrit au sens littéral du verbe allemand « schreiben ».

1. Une quête de l'écriture des marges

Les ouvrages de Schreiber se situent à la lisière entre réalité et fiction, entre autobiographie romancée et roman autobiographique. Du « moi » narratif de son entreprise autobiographique au personnage de l'écrivain Boris Schreiber que mettent en scène certains de ses romans (*La Douceur du sang*, *Hors-les-murs*, *Faux titre*), Schreiber ne cesse de se référer à lui-même et de se dépeindre. Il brouille ainsi la frontière entre la vie réelle et la mise en récit littéraire.

Son entreprise autobiographique se nourrit de ses expériences personnelles et des récits transmis par ses proches. L'écrivain fait le choix de revisiter son passé et ses origines dans une forme hybride entre mémoire et fiction. Cette manière de faire l'oblige à se tenir à distance de ses propres expériences et des contraintes strictes de l'autobiographie traditionnelle qui suppose un « pacte », selon la terminologie de

[13] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 4 décembre 1976.
[14] Patrice Delbourg, « Un orfèvre de la mémoire. Boris Schreiber, prétorien du souvenir », *L'Événement du Jeudi*, juillet-août 1989, p. 88.
[15] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

Philippe Lejeune[16], par lequel l'autobiographe s'engage notamment à respecter scrupuleusement la vérité des faits. Dans cet entrelacement du réel et de l'imaginaire, l'écriture de Schreiber se transforme en un jeu de miroir. L'écrivain s'engage dans une exploration artistique de sa mémoire. Il cherche à dévoiler les multiples couches d'un passé recomposé où la limite entre vérité factuelle et construction narrative s'estompe. Sa mémoire singulière, à la fois authentique et façonnée, crée un univers où les expériences vécues se mêlent à des éléments inventés. L'écrivain constitue sa marginalité en représentant les nuances de sa vie en marge, deux notions qui se chargent chez lui d'une complexité nouvelle : il existe une « marge » et une « marginalité » singulières qui n'appartiennent qu'à cet écrivain paradoxal. Les pages de ses œuvres autobiographiques deviennent un espace où les contours de la réalité et de la fiction se confondent, permettant à l'auteur de se construire une identité littéraire singulière.

a) Le récit des origines comme roman

Chez Schreiber, l'entreprise autobiographique sert d'outil pour l'exploration des origines. Tout au long de ses écrits autobiographiques, surtout dans *Le Lait de la nuit* (1989), *Le Tournesol déchiré* (1991) et *Un silence d'environ une demi-heure* (1996), l'écrivain ne cesse de se référer à son enfance, à son adolescence ainsi qu'aux souvenirs de sa mère. Sa mémoire, continuellement envahie de fragments de souvenirs, restitue une atmosphère lancinante.

Dans *Le Lait de la nuit*, il retrace une enfance marquée par l'errance et la solitude, à laquelle les histoires que lui raconte sa mère donnent un ancrage émotionnel. Celle-ci est capable de transformer ses récits en une scène théâtrale, emplie d'émotions et de drames intenses. Ils sont souvent de nature plus littéraire que factuelle. Certains épisodes sont puisés dans la vie des grands poètes russes et incluent des moments chargés de symboles. Elle évoque par exemple la vie tragique du poète Sergueï Essenine :

> Leur mère aussi avait toujours quelques histoires pour eux : à cette époque, la vie des grands poètes russes. Pouchkine, Lermontov, Essenine. Posant sa serpillière ou son assiette sur l'évier, elle racontait. […] Leur mère, décrivant le jeune moujik

[16] Lejeune définit l'autobiographie comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (*Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14)

> Essenine, déclamait : « Mes pauvres, pauvres parents… / Mais ils vous auraient troués avec des fourches / Pour chaque pierre que vous jetez sur moi. » Ses ennemis, son suicide. Et son dernier poème qu'il trace avec son sang, lui, ce fils de moujiks analphabètes. Leur mère en rajoutait-elle ? Qu'importe. Pour eux, toujours, l'Essenine de leur mère est plus vrai que le vrai. Quelle tragédie, quelle mise en scène ! Même les films du Monge Palace devenaient mièvres par comparaison [17]!

Surpassant en intensité dramatique les films du Monge Palace[18], les récits maternels sont si vivants que l'enfant perçoit l'Essenine qu'ils lui dépeignent comme plus authentique que le vrai Essenine. Dans ses récits, la mère évoque également la vie d'Alexandre Pouchkine. Elle décrit la beauté envoûtante de Nathalie, la femme du poète, et l'atmosphère du célèbre duel :

> Ou encore leur mère évoquant Pouchkine ! Sa femme, l'irrésistible Nathalie, belle, chatte, fatale, une super Mara en somme, maîtresse du bel attaché d'ambassade français Dantès. Alors que Pouchkine était contrefait, fortement négroïde de par ses origines. Puis la scène du duel : la neige dans le bois, à l'aurore, près de Saint-Pétersbourg, les silhouettes noires qui s'avancent[19].

La narration maternelle s'apparente à des performances théâtrales, où certains détails sont amplifiés pour créer un effet dramatique. La mère embellit ses histoires qui dépassent les faits afin de dégager une vérité émotionnelle. Elle lui raconte également des histoires extraordinaires, par exemple « la vie du comte d'Orsay qui couchait avec la mère de sa femme »[20]. Autant de récits et d'anecdotes qui fascinent l'enfant.

La plupart du temps, les récits maternels se concentrent toutefois sur des histoires de famille qu'ils rendent fourmillantes d'anecdotes :

> Parfois ma mère prenait l'album de photos, le feuilletait devant moi. Des hommes, des femmes, qui m'étaient étrangers. […] Tout cela, jauni, figé ! C'est elle, Mara, et sa beauté éclatante ? C'est lui, mon grand-père, au charme destructeur ? Ce sont eux, eux tous, le passé inaccessible et radieux ? Ou ma tante mégère, Paula, ou sa mère, figures pareilles aux autres, dont ma mère parlait avec des vibrations d'animosité ? Ces deux points noirs du côté paternel accentuaient le rayonnement de la famille de ma mère où les défaillances pourtant existaient aussi[21].

Une série de formules interrogatives laisse entendre que la famille de ses parents est presque inconnue de l'enfant. Les récits familiaux de sa mère mettent le jeune Boris en relation avec un passé qu'il n'a pas connu, mais qu'ils rendent étrangement vivant. De tonalité variée, exprimant la nostalgie de temps révolus, ils lui offrent un aperçu fragmenté de temps qu'il n'a pas vécus :

---

[17] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.*, p. 190.
[18] Le Monge Palace était situé dans le centre de Paris, au sud de la Seine, à proximité du Quartier latin. Il a été inauguré en avril 1923. Les sièges étaient prévus dans l'orchestre et sur deux niveaux de balcon. Il y avait 659 places dans l'orchestre.
[19] *Boris Schreiber, Le Tournesol déchiré, op. cit.*, p. 190.
[20] *Ibid.*, p. 216.
[21] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit.*, p. 69.

> Toi, tout enfant, si lointaine. Ton tout premier souvenir : avec tes parents et Mara, ta grande sœur, tu t'accrochais, terrorisée, aux sangles de la calèche qui descendait vers la Volga. Sur le chemin boueux, les trois chevaux glissaient, dérapaient, le cocher criait, bloquant les rênes, les roues. Vos meubles suivaient et tout cet équipage devait prendre un radeau pour traverser le fleuve. […] Vous quittez les environs de Novgorod pour vous installer à Moscou. Ta prime enfance, de Dvinsk en Lettonie où tu es née, jusqu'à ce départ de Novgorod, je l'ignorerai toujours. Brumes indélébiles qui montent de mon ivresse du passé. Elles s'épaississent, s'amincissent, se dissipent. […] Votre arrivée à Moscou, votre installation[22].

L'évocation de moments dramatiques tirés des souvenirs de sa mère engendre chez le fils une ivresse du passé et une forme d'identification émotive. Ces souvenirs maternels établissent un *terminus a quo* généalogique, un point de départ au-delà duquel le narrateur ne peut remonter[23]. Cette période troublée et nomade devient pour lui un passé insaisissable, difficile à intégrer et à stabiliser. D'autant plus que ces souvenirs sont fragmentaires et tributaires de la mémoire sélective de sa mère qui a sans doute oblitéré des éléments de son passé pour en valoriser d'autres. Les récits relatifs à la période moscovite sont fascinants, pour la mère mais aussi pour toute sa famille, comme en témoignent des conversations familières autour du thé lors de son séjour à Riga :

> Ma tante et mes grands-parents se racontaient leurs histoires, j'écoutais […].
> Certaines fois, ma mère était là. Alors, les paroles fusaient. Mieux que le matin ou le soir. Le poids des soucis s'allégeait pour quelques instants. Questions, réponses, reparties, projets, espoirs semblaient reprendre vie. Ou les potins. Peut-être la famille retrouvait-elle un peu l'ambiance de son passé à Moscou [24]?

La raison en est sans doute que l'installation à Moscou représente l'aboutissement de l'errance, une première installation dans une forme de stabilité qui rapproche du bonheur. Cela ressemble à une saga familiale qui acquiert une vertu insurpassable parce qu'elle est suivie par une plongée dans le malheur, confondue avec l'histoire collective de la « Shoah », mais sans jamais amalgamer le destin de sa famille à celui d'autres familles juives. Ainsi, le jeune Boris Schreiber passe son enfance à écouter les histoires qui lui sont racontées sur sa famille, histoires à partir desquelles il bâtit sa propre compréhension de ses origines. Celle-ci repose sur une interprétation négative (sentiment de perte) et sur une survalorisation sélective (idéalisation). C'est moins une compréhension de ses origines qui se joue ici que l'imposition, par mémoire familiale interposée, d'une « fausse » origine dans la mesure où celle-ci est tronquée, arbitraire

[22] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, Paris, François Bourin, 1989, p. 44.
[23] Denis Pernot, « Boris Schreiber : (s') écrire en migrant des lettres et devenir écrivain français », *Al-Mukhatabat*, n° 41, janvier-mars 2022, p. 41-57.
[24] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 160.

et faite de « morceaux choisis » : l'auteur ne peut s'appuyer sur un fondement biographique solide, mais seulement sur un conte de fées familial.

L'œuvre autobiographique de Schreiber utilise ainsi des récits et des souvenirs familiaux comme autant de piliers narratifs pour explorer la mémoire et l'identité. Il s'ingénie à faire entendre la voix de sa famille, surtout celle de sa mère, en lui déléguant son autobiographie : « Ma mère racontait encore des histoires drôles sur son enfance, comme si elle voulait compenser, coûte que coûte[25]. » La mère partage ainsi le rôle du narrateur et construit avec l'auteur une collection de souvenirs fragmentés qui forment une marqueterie. Ce phénomène s'amorce dans *Le Lait de la nuit* et s'épanouit dans *Le Tournesol déchiré*. Dans cette substitution d'identité, où le statut de conteur passe du fils à sa mère, l'auteur joue le rôle d'auditeur en même temps de narrateur. Il maintient l'illusion réaliste en livrant des informations qui lui ont été transmises par sa mère. Le récit de ses origines est tiré d'anciennes conversations avec elle : « Ces longues heures à Anvers, où ma mère me parlait. Nous avions le temps : chaque jour, mon père partait pour chercher du travail[26]. » L'écrivain passe son enfance solitaire auprès de sa mère qui narre ses souvenirs. À l'en croire, cette habitude demeurera au fil du temps et de leur relation. Ces récits partagés leur redonnent des forces dans les moments difficiles de rue Vanskounbéké ainsi que dans le train qui les conduit vers Riga chez les grands-parents maternels, un voyage justifié par l'extrême pauvreté qu'ils connaissent alors :

> « Raconte encore, maman. » […] Dans le train, je savais mieux qu'elle par quoi combattre l'épuisement. Par des becquées d'images. J'ouvrais la bouche pour demander, elle se penchait pour la remplir. Une douceur fragile nous berçait[27].

L'acte de narration est vu comme un moyen de surmonter l'épuisement lié au voyage. Les récits maternels se substituent aux livres pour enfants en jouant un rôle de transmission et de réconfort. L'enfant et la mère cherchent à combler les vides creusés en eux par les incertitudes de leur vie présente en se nourrissant d'histoires. Ils transforment ainsi la mémoire en un territoire partagé, où ils trouvent un soulagement et un refuge propices au rêve.

Racontant sa vie, la mère de Schreiber entre dans un rôle de conteuse. Lors de sa narration, les souvenirs « changeaient de rythme » et « devenaient courts, hachés »[28],

[25] *Ibid.*, p. 74.
[26] *Ibid.*, p. 33.
[27] *Ibid.*, p. 127.
[28] *Ibid.*, p. 60.

parfois ils « devenaient plus nus »[29]. Parallèlement, sa façon de narrer change : « Lorsque les souvenirs de ma mère me plaisaient, elle les racontait mieux[30]. » Dans les moments difficiles, sa mère tente d'extraire des moments joyeux de sa mémoire. Elle décrit sa vie avant la Révolution russe, une existence marquée par l'aisance : « Nous vivions dans un très grand appartement. […] Vingt fois comme celui-ci[31]. » Cette période d'opulence forme un contraste saisissant avec leur situation actuelle. Elle est présentée comme « une féerie luxueuse »[32] :

> « À Moscou, nous recevions énormément. Chaque soir, des invités. Souvent nous étions entre dix et quinze à table. » Je me taisais, je me taisais avec ostentation. Ma mère caressait ma joue. « Bien sûr, ce n'est pas ton enfance à toi, ici, à Anvers. Mon pauvre petit solitaire ! Entre ton père et moi, tu te sens très seul ? » Je ne sais plus ce que je répondais. C'était surtout aux évocations de son enfance que je me sentais très seul. « Si tu savais, mon chéri, j'ai encore le goût des gâteaux que ma mère préparait pour ces soirées. » J'en avalais les descriptions, les noms : des krendils, en forme de huit, saupoudrés de sucre et piqués de fruits confits. Des tartes aux pommes, typiquement russes, qui déchaînaient ma gourmandise : moelleuses, croustillantes, avec des raisins de Corinthe et de la cannelle ; si croustillantes [33] !

Ces récits éveillent chez son fils un mélange de fascination et de frustration. L'époque dorée de sa mère, sa vie sociale intense et ses souvenirs culinaires ravivent chez lui une faim physique et surtout émotionnelle. Ces moments de partage oral, composés de paroles et d'images, de goûts et de senteurs, transportent l'enfant dans un monde de bonheur et de festins, un monde inaccessible mais vivant en lui. Le passé devient substantiel, comme une matière qu'il pourrait assimiler. Les moments où il écoute sa mère sont des moments de bonheur, mais dans le même temps, ses récits provoquent en lui une forme de souffrance nostalgique, un sentiment de manque alors même qu'elle cherche à lui adoucir les affres du présent. Le passé maternel, enivrant ou angoissant, vient accentuer l'angoisse d'un présent caractérisé par une dramatique absence de ressources financières et par les efforts désespérés du père pour trouver une situation.

Le Tournesol déchiré juxtapose ainsi les souvenirs de l'écrivain et ceux de sa mère en suivant une alternance entre chapitres pairs et impairs. La mère y narre l'histoire de son adolescence centrée sur la vie des Markovitch à Moscou après

[29] *Ibid.*, p. 79.
[30] *Ibid.*, p. 46.
[31] *Ibid.*, p. 41.
[32] *Ibid.*
[33] *Ibid.*, p. 41-42.

l'arrivée des bolcheviks au pouvoir, en mettant en avant sa rencontre avec le père de l'écrivain :

> Elle ajoutait même, de temps à autre : « Comme tu dois souffrir certains jours, Borinka ! Obligé d'écouter les récits sirupeux de mes premières rencontres avec ton père ! Tu t'y contrains uniquement pour moi ! Que veux-tu ? Moi, je les aime, ces écrits. Ma vie fut si rarement à l'eau de rose [34]! »

Le rêve de la mère de devenir romancière s'accomplit à travers sa narration, comme le montre sa description d'une scène de séparation avec le père :

> Lorsque leur mère évoquait leur père ainsi, ils avaient tendance à lui superposer deux images. Rarement, celle de Bonaparte, malgré son profil d'aigle. Plus souvent, celle du lieutenant Hermann, le héros pouchkinien de *La Dame de pique*… L'ardeur, la violence, une certaine fragilité. Même la chevelure noire[35].

La mère en racontant son adolescence et sa rencontre avec le père propose une relecture romantique de son passé. Son besoin de narrer et d'embellir les faits reflète son désir de s'accomplir en tant que romancière, même si c'est à travers des histoires qu'elle raconte à son fils. Ses récits, peuplés de figures héroïques ou romantiques, transforment ses souvenirs personnels en épopée familiale. Par le biais d'une double référence culturelle, le narrateur rapproche son père de deux figures héroïques. Ce faisant, il reprend la comparaison de sa mère, associant son père à Bonaparte et à un personnage de Pouchkine. Ce sont des figures populaires qui ont marqué la génération romantique en France et en Russie.

Les histoires maternelles que Schreiber ne se lasse pas d'écouter sont peuplées de figures légendaires et de drames familiaux. Les personnages évoqués, qu'ils soient admirés ou critiqués, donnent du relief à la narration de la mère et colorent la période morose de leur vie à Anvers :

> Oui, maman : les jours où nous parlions. Oui : les jours qui nous appartenaient. Tu aimais tes souvenirs, nos projets. Passé, futur ne faisaient qu'un, de ta mère exceptionnelle à mon destin d'exception. Tu servais d'intermédiaire et participais des deux. Jamais le doute n'a terni mon enfance. Qui a duré longtemps, longtemps. Qui a volé en miettes quand nos scènes ont remplacé nos joies. Tout allait si mal entre nous, peu de temps avant ta mort, dans notre opulence ; et si bien, à Anvers, dans notre dénuement. Tu riais de si bon cœur au souvenir de la jalousie de ta mère, de la résignation de ton père ! Leurs deux prénoms que tu prononçais avec amour : Lioubenka et Kotzinka[36].

La mère ne raconte pas le détail des événements, mais les transforme en scènes théâtrales. Elle joue ainsi le rôle d'intermédiaire, liant les générations et les époques,

[34] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, François Bourin, 1991, p. 73.
[35] *Ibid.*, p. 105-106.
[36] *Ibid.*, p. 53-54.

faisant de sa propre mère une figure légendaire. C'est elle qui prévoit un avenir brillant pour son fils. Les histoires relatives à la vie et à la personnalité de sa grand-mère impressionnent tout particulièrement l'écrivain, à qui elles dévoilent un univers mystérieux :

> Ma grand-mère rêvait d'obtenir la fameuse « dispense spéciale » qui permettait aux juifs de vivre officiellement à Moscou. Elle avait demandé rendez-vous au général gouverneur de la ville. À son retour, elle écumait de colère, paraît-il. On l'avait éconduite avec mépris. Le soir, elle avait crié à sa famille : « Dieu me vengera ! Il mourra comme un chien, ce gouverneur. Et sous mes yeux encore ! » Quelques années plus tard, la Révolution éclatait. Dès les premiers jours, le général gouverneur, fuyant son palais sous l'assaut de la garnison révoltée, courant au hasard, avait fini par se réfugier dans la cour de l'hôtel particulier de mes grands-parents. C'est là que les soldats l'ont rejoint et tué.
>
> Ma mère me regardait alors : « Essaie d'imaginer ce pouvoir maléfique de ta grand-mère. Eh bien, mon Borinka, je l'ai hérité. De mes deux sœurs, je suis la seule. Maman me l'a affirmé. – C'est quoi, un pouvoir maléfique ? – C'est pouvoir te venger si on te fait mal[37].

Ces paroles, empreintes de mysticisme et de merveilleux, nourrissent l'imaginaire de l'écrivain :

> J'imaginais ma grand-mère, sorte d'idole indéchiffrable. J'imaginais ma mère, ses petites tresses têtues. Elle m'avait dit : « […] N'oublie jamais que ta grand-mère est un être à part. Tu comprends ? » Je n'étais pas sûr de comprendre. Je la voyais, telle une sorcière dans les livres d'images pour enfants[38].

La mère, en utilisant des termes qui la déréalisent confère à la grand-mère un statut quasi-mythique. Les histoires qui la concernent plongent le narrateur dans un univers à mi-chemin entre réalité et imaginaire. La grand-mère est perçue comme une sorcière de contes pour enfants où se mêlent des éléments de peur et de fascination. Les pouvoirs surnaturels de la grand-mère sont constamment accentués par sa mère : « Tu te rappelles mes récits sur ta grand-mère ? Ce pouvoir qu'elle avait de jeter des sorts [39]? » Ce faisant, les anecdotes se transforment petit à petit en éléments de mythologie familiale qui exercent un effet obsédant sur l'enfant. Il voit en sa grand-mère un être doté de pouvoirs surnaturels. Aussi croit-il fermement à celles de ses prophéties qui le concernent : « Dieu t'a regardé »[40], « Tu iras loin »[41], etc. Les prédictions de la grand-mère alimentent en lui le sentiment d'être promis à un destin d'exception. Finalement, les histoires familiales deviennent des légendes personnelles,

[37] *Ibid.*, p. 46-47.
[38] *Ibid.*, p. 92.
[39] *Ibid.*, p. 18.
[40] *Ibid.*
[41] *Ibid.*, p. 188.

imprégnées de magie et de mystère comme des contes de fée. Ces récits prédictifs vont déterminer la perception de Schreiber a de sa propre trajectoire.

Les récits de sa mère ravivent des événements dramatiques liés à l'histoire de la révolution en Russie : « À six ans, je connaissais déjà le choc des images : les *Mémoires* de Trotski, la guerre civile, les douze balles dans la peau. Plus tard, quand le réel remplaça les images, il s'est posé sur un sol déjà préparé[42]. » La mère recrée un passé où les images et les faits réels s'entremêlent, ce qui pose les fondements d'une compréhension du monde pour l'écrivain. Les histoires qu'elle raconte redonnent vie à des pans oubliés et tragiques de la destinée familiale, par exemple, le cas de sa tante Mara, décrite par sa mère comme belle et intelligente. Sa grand-mère affirme également que Mara « n'épousera qu'un prince ou un duc »[43]. Le destin en décide pourtant autrement. Elle épouse un Soviétique pauvre et finit par mourir de faim, à Leningrad, durant le siège. La mort tragique de son grand-père paternel est également relatée dans *Le Lait de la nuit* :

> Leur mère avançait, sans hâte, tête droite. Toujours ainsi lorsqu'une nouvelle mauvaise s'abat. Sans atteindre toutefois le centre du cœur. Sinon ses yeux vacilleraient.
>
> - Tu te souviens de ton grand-père paternel ? Le père de notre papouchka ?
>
> - Non.
>
> - Bien sûr, tu n'avais que deux ans. Ton grand-père s'est suicidé.
>
> Cette annonce eut peu d'effet sur eux. Leur mère expliquait : les grands-parents, par le train, retournaient à Berlin chez leur fille, tante Paula, celle que leur mère détestait. Le grand-père s'est levé, pour aller aux toilettes. Et il ne revenait pas. La grand-mère, soudain inquiète, part à sa recherche, trouve les toilettes vides. Et la portière ouverte. Un voyageur tira la sonnette d'alarme.
>
> - On a découvert le corps de ton grand-père… sur les rails. Il s'était jeté du train.
>
> Eux, ils l'ont entrevu, ce grand-père, figé dans sa photo. Un mort tragique de plus dans la famille. Et alors ? Leur mère dira plus tard : « Comment veux-tu ne pas te suicider quand tu dois vivre chez la tante Paula ? Même son propre père ! » Leur mère riait[44].

De ce grand-père, l'enfant ne garde aucun souvenir. Sa mère joue un rôle central dans la construction de sa mémoire. Elle a multiplié les récits de famille, les a enrichis de détails à tel point qu'ils ont fini par former une image cohérente du destin des siens :

> Toujours des faits nouveaux venaient s'ajouter. Je ne les captais pas tous : ma grand-mère commençait à m'intriguer très fort, rue Vanskounbéké. À moins qu'un ordre ne s'instaure malgré moi dans ces filaments de destin. Je ne les tire pas au

[42] *Ibid.*, p. 66.
[43] *Ibid.*, p. 62.
[44] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.*, p. 11.

> hasard, comme je le crois, mais selon des directives venues d'en haut, d'en bas, d'ailleurs[45].

Dans la transmission des récits familiaux, la mère n'est pas simplement une conteuse, mais plutôt une véritable romancière. Ses récits, souvent désordonnés et fragmentaires, ajoutent une nuance, une texture, même une profondeur à l'image de la grand-mère et de ses autres ascendants : « Ma mère me racontait tout dans les désordres. Mais ce désordre vivait, éclatait[46]. » Ces récits transcendent le simple souvenir pour assembler les éléments d'un destin plus mystérieux, qui guide l'écrivain dans la reconstruction de son histoire familiale : « J'admirais ma grand-mère maternelle, méprisais ma grand-mère paternelle »[47]. L'écrivain s'approprie ces histoires, les réinterprète et les intègre dans ses écrits autobiographiques, se construisant ainsi une identité narrative enracinée dans le mystère, le merveilleux et le tragique. En évoquant des personnages disparus et des événements dramatiques, il parvient à les arracher à l'oubli et à les inscrire dans une continuité narrative. Les histoires de sa mère se transforment en fragments d'une mythologie familiale où chaque personnage, avec son destin brisé, constitue une pièce dans un puzzle tragique.

Vecteur de la mémoire familiale, la mère donne une dimension presque palpable aux souvenirs par le biais de récits vivants et détaillés. Ils jouent un rôle similaire à celui des contes des *Mille et une nuits* et nourrissent l'enfance solitaire de l'écrivain comme le lait maternel un nouveau-né :

> J'avais besoin des récits de ma mère durant ces longs après-midi. Écouter son jadis, l'entendre me pénétrer doucement, violemment, surtout pour mes six ans. Et je comprenais, et j'émettais mon opinion sur l'injustice de l'Histoire ou sa justice. Ou sur la possibilité pour nous de retrouver nos splendeurs. Quoi d'anormal à saisir tout cela à six ans ? Faut-il comprendre le lait maternel pour s'en nourrir ? Ou la sève maternelle pour s'enrichir ? Il est des mères qui manquent de lait, d'autres de sève. La mienne avait les deux. Et je comprenais. Et j'approuvais. Par exemple, des phrases comme : « Des êtres comme nous, Dieu les a choisis[48]. »

Dès son plus jeune âge, le narrateur est capable de comprendre les récits de sa mère et d'y réagir. Il s'agit d'une immersion précoce au sein d'histoires familiales. Les récits maternels reflètent en quelque sorte une quête identitaire et une recherche de ses racines, où la mémoire joue un rôle crucial mais imparfait. Il a, comme il l'explique ici, la conviction d'appartenir par élection divine à une élite. Cette conviction se forme très tôt et l'accompagne tout au long de sa vie, le rendant en quelque sorte imbu de

[45] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 99.
[46] *Ibid.*, p. 136.
[47] *Ibid.*, p. 99.
[48] *Ibid.*, p. 86.

lui-même, et incapable de supporter de ne pas charmer, séduire, triompher, en particulier dans le domaine de la création littéraire. Quelquefois, une couleur héroïque émane des récits de sa mère : « Dès la rue Vanskounbéké, j'ai appris que ma mère était différente »[49]. À travers les paroles de sa mère, le narrateur ressent un sentiment d'exception :

> En moi défilaient les évocations de l'après-midi : l'enfance douce, fastueuse, sucrée, da ma mère. Moins choyée que celle de Mara, mais plus que celle de Nadia, sa sœur cadette. […] M'impressionnait aussi un sentiment vague d'exception : la famille de ma mère était exceptionnelle. « Tu en fais partie, Borinka, ne l'oublie pas […][50]. »

Dans ses propres récits, la mère tente de construire l'image d'une famille singulière qui possède des aptitudes extraordinaires. Il lui arrive d'amplifier les difficultés qu'elle a rencontrées pour se mettre en valeur. Dans *Le Tournesol déchiré*, l'écrivain se montre douter de la véracité des récits de sa mère : « Était-ce vrai ? Souvent leur mère inventait d'innombrables maux aux uns et aux autres pour justifier ses élans de générosité[51]. » Elle magnifie les épreuves et les vertus familiales pour construire un récit héroïque. La mère devient une figure centrale non pas par ses actions, mais par la manière dont elle les raconte. En inventant ou en amplifiant les maux des autres, elle crée un contexte où sa générosité et son courage sont constamment mis en avant, ce qui consolide son statut d'héroïne familiale. Elle fait de même chaque fois qu'elle évoque le père de l'écrivain : « Ton père, lui, il était exceptionnel. Unique. Pas seulement en apparence. Il était brillant aussi[52]. » Cette image se transmet au narrateur, qui conçoit sa propre identité à travers ce prisme héroïque. Ce sentiment de supériorité se cristallise dans les mots de la mère : « Tu en fais partie, Borinka, ne l'oublie pas. » Cette affirmation ainsi que l'abondance narrative des récits maternels renforcent chez l'écrivain le sentiment d'appartenir à une lignée exceptionnelle et d'être appelé à un destin d'exception.

En sus des récits de sa mère, sont également insérés des souvenirs portés par le père. Il est un second conteur, beaucoup plus occasionnel, dont les récits renvoient à des épisodes de sa propre vie :

> Leur père, parfois, aimait aussi décrire son odyssée. Les gares combles, les soldats partout, l'anarchie partout. Sous l'hiver impitoyable. L'armée, hordes en loques, qui refluait du front, qui prenait les trains d'assaut. Les autorités bolcheviques n'osaient pas intervenir. Les toits des wagons, malgré le gel, étaient noirs de

[49] *Ibid.*, p. 87.
[50] *Ibid.*, p. 98.
[51] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.*, p. 174.
[52] *Ibid.*, p. 19.

> voyageurs. Couloirs, compartiments, banquettes : tout gluait de peau à peau. Le train qui ramenait leur père à Moscou s'était immobilisé en plein steppe[53].

Les récits paternels racontés « durant les repas »[54] ajoutent une dimension supplémentaire à la mémoire collective et peignent un tableau saisissant du chaos de l'époque. Ses évocations offrent une perspective différente de celle de la mère mais complémentaire pour ce qu'il en est du passé tumultueux de la famille. Schreiber apprend le passé de son père principalement par l'intermédiaire de sa mère, qui lui transmet des récits empreints de souvenirs personnels : « Ton père me racontait son enfance, sa jeunesse, ses deux frères aînés, sa sœur Paula. Ils habitaient Riga, ils étaient riches, ils subissaient une rigide éducation juive[55] ». Ces souvenirs, pourtant, se révèlent fragiles et peu fiables :

> Un bourdonnement nous fit dresser l'oreille : les voix de nos parents ? Boris et moi nous sommes collés contre le mur. Et le grondement de notre père :
>
> - De quel droit, tu entends ? De quel droit tu racontes à Boris des souvenirs qui n'appartiennent qu'à nous deux ?
>
> Nous ne parvenions pas à discerner les réponses de maman, les devinions par les reprises des grondements paternels de moins en moins contenus :
>
> - Il n'a pas à connaître mes bouleversements, mes émotions, tu entends ? Sauf si moi je les raconte. Compris [56]?

La dispute de ses parents signale l'existence de conflits narratifs au sein de la mémoire familiale, le père de l'écrivain revendiquant un droit exclusif sur ses propres histoires ainsi que sur ses émotions. La transmission des souvenirs par un tiers n'est pas neutre. Démultiplié d'une part et délégué d'autre part, le récit familial devient ainsi une forme de roman de sorte que certains de ses éléments peuvent être modifiés ou disqualifiés. Après la mort de son père, ses récits sont pris et repris par la mère qui donne ainsi du poids aux « présences disparues »[57].

Nadia, sa tante, occupe également une place importante dans la transmission des souvenirs familiaux durant l'époque de solitude de l'enfant à Riga, notamment dans le cadre des leçons de français qu'elle lui donne :

> Ma tante s'amusait. « Tu racontes très bien. Est-ce que tu te souviens d'une autre banlieue : Viroflay ? » À ce nom, des évocations surgissaient : des bois, disparus aujourd'hui, un pavillon dans son jardinet, une gare. « Tes parents s'étaient installés là-bas, après la rue des Usines. À cette époque, j'habitais Paris, moi aussi. » Je me souvenais d'elle, par bribes flous mais suffisantes pour qu'une sorte d'intuition me soufflât de me taire […].

---

[53] *Ibid.*, p. 127.
[54] *Ibid.*, p. 110.
[55] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.*, p. 87.
[56] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit.*, tome I, p. 68.
[57] *Ibid.*, p. 128.

> « Tu te souviens de l'école maternelle à Viroflay ? – Non. » Ma tante me raconta […]. Elle me rappelait, en français, d'autres souvenirs sur moi : bras cassé, colère… « Mon petit neveu chéri, tu sais ce que tu as fait un jour ? Tu as planté un saucisson dans le jardin pour que pousse un arbre à saucisson. [58] »

Nadia utilise des détails précis pour rendre vivaces les souvenirs qu'elle rappelle. Cette période à Viroflay est enrichie plus tard par des récits de sa mère :

> La dernière version : ma tante en visite chez nous, à Viroflay où nous habitions après la rue des Usines. La propriétaire du pavillon, Mme Schultz, qui occupait le rez-de-chaussée, annonça à ma mère, à notre retour de promenade : « Une sainte vous attend, Madame. » Ma mère, parlant mal le français, ne comprenait pas. Une sainte ? Il s'agissait de ma tante, vêtue en « bonne sœur ». Elle était entrée dans l'ordre des religieuses orthodoxes russes[59].

Chaque membre de la famille livre à l'enfant sa propre version des faits, ce qui crée une image morcelée de la mémoire collective. La mémoire du narrateur quant à sa tante est fragmentaire : « Plus tard, je saurais relier les divers flashs concernant ma tante. À six ans, pour moi, ils se détachaient, encore isolés[60]. » Au fil du temps, les souvenirs sont progressivement triés. Avec les évocations de Viroflay, et aussi de Boulogne-sur-Seine, la tante aide le narrateur à découvrir et à raviver son propre passé. Soulignons aussi qu'en vieillissant, raconter ses souvenirs devient, comme pour sa mère, l'« unique dérivant »[61] de sa tante. Ses souvenirs enracinent l'écrivain dans une histoire familiale et l'invitent à se livrer à une exploration généalogique.

Plusieurs des membres de la famille de l'écrivain possèdent des talents littéraires. Son père, engagé dans une troupe de théâtre, a « inventé » un monologue qui a été admiré par les invités d'une soirée :

> Il avait inventé un monologue : les Juifs traversent la mer Rouge. Tous ne voulaient pas suivre Moïse : les hésitants, les contestataires. Tout ça, avec l'accent yiddish ! Et les retardataires de courir, car la mer remontait[62].

La mère et la tante sont également deux femmes de lettres : la première compose des poèmes (« J'écrivais des poèmes »[63]) et écrit un roman à la fin de sa vie, Nadia se consacre également à l'écriture de romans :

> À Riga, je me contentais d'écouter. Les opinions s'entrechoquaient, les poèmes vibraient ; et les sardines, kilkis, sprats étincelaient sous la lampe. Le silence revenu, ma grand-mère avait à nouveau dardé ses yeux sur ma tante : « Nadenka, va voir Proust. » Quand ma grand-mère apprit enfin que Proust était mort, elle commenta

[58] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, Paris, *op. cit*., p. 158-159.
[59] *Ibid.*, p. 181.
[60] *Ibid.*, p. 179.
[61] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit*., p. 68.
[62] *Ibid.*, p. 19.
[63] *Ibid.*, p. 139.

> simplement : « Dommage pour Nadenka ! » Ma tante, peu affectée d'avoir raté Proust, continua à écrire. Jusqu'à aujourd'hui. Dans son pavillon, sur la colline du petit port méditerranéen près de Martigues, elle termine un roman. À quatre-vingts ans passés, malade, seule. Au téléphone, elle m'a raconté le sujet en trois parties. La première se passe à Riga. « Tes souvenirs ? » ai-je demandé. « Non, je préfère inventer […][64]. »

Lorsque Nadia confie que son roman se déroule à Riga mais qu'il repose avant tout sur sa faculté imaginative, elle montre la primauté de la fiction sur la mémoire personnelle. Elle considère l'imagination comme le moteur de sa création. Son rapport à l'écriture est par ailleurs marqué par un désir de reconnaissance :

> Envers et contre tout, notre tante Nadia écrivait. Tantôt la nuit, comme Balzac, expliquait-elle ; tantôt très lentement, comme Flaubert ; tantôt très vite, comme Simenon. Malgré les thèmes ultra-marxistes, ultra « dans la ligne », sa prose était refusée même par la partie communiste [*sic*], sa section littéraire, ses différentes revues. Elle confiait à maman, qui nous le répétait :
>
> - Genetschka, je crois que cette fois-ci ça va marcher. J'écris l'histoire d'une paysanne tchèque exploitée par un gros fermier capitalise.
>
> - Mais Nadenka, tu ne connais ni les paysannes, ni la Tchécoslovaquie. Pourquoi t'embarquer dans cette galère ? Parle de ce que tu connais. De ta vie hors du commun.
>
> - Genetschka, laisse-moi faire, je sens les choses[65].

Les comparaisons que sa tante fait entre elle et divers grands écrivains révèlent son désir d'inscrire ses œuvres dans l'histoire de la littérature. Sa réponse, « laisse-moi faire, je sens les choses », exprime cette foi en l'écriture comme une pratique intuitive, régie par des émotions et des visions intérieures. Nadia incarne ainsi, dans une certaine mesure, les aspirations et les luttes de l'écrivain.

Dans ce contexte, la créativité de chaque membre de la famille est à la fois ancrée dans un milieu et dans le récit familial. Schreiber transforme les membres de sa famille en autobiographes et en romanciers potentiels. Ce milieu exerce une influence déterminante sur le parcours de l'écrivain et l'oriente vers l'exploration de ses propres racines. Ce faisant, l'inscription des récits familiaux dans une narration marquée par une diversité et une exactitude relative met en question la véracité de tout souvenir, quand bien même la mère du narrateur prétende toujours avoir une excellente mémoire et s'en vante :

> Que de sensations ! Je m'en souviens. Tu ne trouves pas cela étonnant ? Une telle mémoire ! Chaque détail du passé. Remarque […] : je revois chaque événement, le plus infime, d'il y a soixante ans […][66].

Malgré son orgueil, ses souvenirs, bien qu'empreints de détails et d'émotions, présentent des incohérences pour son fils. Ils ne lui semblent pas toujours fidèles :

---

[64] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 204.
[65] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome I, p. 234-235.
[66] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit*., p. 72.

> Eux, ils écoutaient leur mère. Ils ne reconnaissaient pas toujours cette dernière version. Entre autres, le rôle de Nadia, ou l'enchaînement des faits. Les récits des êtres usés usent les tissus des faits. Et l'usure brille. Jusqu'aux émiettements[67].

La prétention de la mère, cependant, est remise en question par le narrateur qui ne reconnaît pas toujours les événements qu'elle raconte à travers les diverses versions qu'elle en donne. En même temps, les récits maternels ne parviennent pas à combler des ruptures et des lacunes perçues par le narrateur : « Je m'aperçois aujourd'hui qu'il y a des blancs dans le récit de ma mère[68]. » Il met également en question la part de mythe et de légende dans les souvenirs familiaux et se questionne sur la véracité des pouvoirs mystérieux attribués à sa grand-mère : « Je pense au pouvoir mystérieux de ma grand-mère. Existait-il vraiment ? Les récits de famille ne l'ont-ils pas exagéré ? Je m'y perds. Tout m'égare[69]. » En absence de sources fiables, les récits transmis à travers les générations sont fragmentaires, embellis ou déformés par le temps et des interprétations subjectives. Les histoires familiales de Schreiber, transmises principalement par sa mère, deviennent ainsi des fragments de mémoire, des échos d'un passé reconstitué. Lors d'un voyage à Moscou, l'écrivain est confronté à la réalité de ces souvenirs maternels :

> Ils arpentaient les rues de Moscou. Elles ressemblaient aux évocations de leur mère : le gel, l'immensité, la foule. Mais le sang n'apparaissait plus. À presque soixante ans de distance, tout avait été nettoyé. Même le sang qui devait couler plus tard. Pas la moindre clé de Barbe-Bleue pour en garder la trace. Cette clé-là, luxe introuvable aujourd'hui. Tout se garde, sauf les preuves. La preuve : tout peut être nié. Eux, pour tirer les évidences de leurs ruines, ils marchaient dans l'infini Moscou, durant des heures, avec l'impression de piétiner des spectres[70].

Cette confrontation met en lumière la dissonance entre les récits maternels et la réalité de Moscou épurée des traces sanglantes de son histoire. Les rues de Moscou ne montrent plus de signes visibles des tragédies du passé. La disparition du passé, l'effacement des preuves tangibles, met en évidence une rupture entre la mémoire subjective et l'histoire objective. L'écrivain, en parcourant ces rues, ne reconnaît rien de ce qu'elle lui a fait imaginer. Les récits de sa mère, emplis de passion et d'intensité dramatique, lui semblent déréalisés quand il parcourt les rues d'une ville qui a effacé les signes de son passé. Les histoires maternelles, malgré leur force narrative, ne trouvent pas d'ancrage dans la réalité observable. Par conséquent, l'écrivain inscrit son autobiographie dans un cadre semi fictionnel, le récit familial, en transformant un

[67] *Ibid.*, p.58.
[68] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 55.
[69] *Ibid.*, p. 49.
[70] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit*., p. 203.

texte autobiographique en un roman écrit par une romancière inattendue : sa mère. Les histoires transmises deviennent des récits métamorphosés par l'imagination et les émotions où la frontière entre réalité et fiction s'efface progressivement.

La mère joue un rôle fondamental dans la formation de l'identité de l'écrivain. Sous son influence, Schreiber scénarise le chaos intérieur des souvenirs : « Ma mémoire a besoin de tirer ces silhouettes de mon oubli. Il lui faut mon écriture pour me traquer. Il me faut sa force pour traquer mon écriture[71]. » La mémoire et l'écriture sont ainsi en symbiose. Le souvenir et la narration se nourrissent mutuellement. En choisissant de mettre en perspective ses souvenirs personnels avec ceux relatés par ses parents, notamment sa mère, Schreiber oriente son écriture vers le roman généalogique, voire le roman au sens large, introduisant ainsi en elle une forme d'insécurité formelle :

> Du passé de leurs pères, Bosquet, Oldenbourg et Schreiber ne savent que ce que leur en ont dit des tiers, notamment leurs mères, dont la parole demeure peu fiable. La rapportant, ils font état de souvenirs de récits de souvenirs, eux-mêmes régis par des paroles rapportées : « Ton père me racontait son enfance, sa jeunesse, ses deux frères aînés, sa sœur Paula ». Schreiber fait en outre voir sa mère, en sa vieillesse, victime d'une forme de folie qui nuit à la crédibilité des propos qu'il lui prête alors et se répercute sur ceux dont, enfant, il a été l'auditeur, « les souvenirs de leur mère changeaient d'étiage », ses récits de vie se résumant en un « je te laisse imaginer » face auquel l'autobiographe ne peut que se sentir démuni[72].

Cette insécurité réside dans la fiabilité incertaine des récits transmis par sa mère. Les souvenirs sont souvent des « récits de souvenirs », basés sur des paroles rapportées, ce qui les éloigne de toute objectivité. Sa mère s'impose comme une narratrice qui vivifie des événements, les dramatise et les intègre dans une trame narrative continue. Ses récits, souvent imprécis ou lacunaires, prennent l'allure d'un roman familial où des espaces blancs sont laissés à son fils pour qu'il y projette ses propres interprétations :

> À six ans, je flairais les anomalies. Mara, pourquoi était-elle retournée en URSS ? Et mes parents, pourquoi avaient-ils rêvé d'y revenir, malgré ses grondements de menaces et de misères ? Très vite, j'ai exprimé mes étonnements. Jusqu'au jour où ma mère : « Mon petit, on ne peut pas toujours tout expliquer. » Très vite aussi, ces pourquoi périphériques cessèrent de m'intéresser. Sauf exceptions, à l'âge adulte[73].

La manière dont la mère raconte le passé reste énigmatique. Sa réponse, « on ne peut pas toujours tout expliquer », met en évidence les limites de la rationalité narrative

---

[71] *Ibid.*, p. 13.
[72] Sur ce point, voir « Récit d'apatridie : Alain Bosquet, Boris Schreiber, Zoé Oldenbourg », conférence prononcée par M. Denis Pernot dans le cadre du colloque *Circulation des normes et altération des identités : ouverture à la modernité ou repli sur soi ?*, Université d'Al-Azhar, Le Caire, 9-11 janvier 2024.
[73] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 242.

face aux complexités de l'Histoire et à leur perception émotionnelle. Elle marque également la volonté de la mère de préserver une part de mystère. Elle scénarise le passé et le transforme en matériau littéraire. Vers la fin de sa vie, dans des crises d'agressivité et de délire, elle modifie son discours en adoptant une approche apparemment plus « aimable » de son récit :

> Pour créer une ambiance encore meilleure, ils plaisantèrent à propos de l'oncle Illiouscha, de sa « beauté de parfumeur ».
>
> - Écoute, Boris. Illiouscha est mort. Cela me déplaît que tu me parles de lui sur ce ton.
>
> Ils se turent. Pourtant l'expression « beauté de parfumeur » venait d'elle[74].

La mère, autrefois pleine d'humour et de légèreté dans ses récits, se crispe sur ses souvenirs à mesure que sa santé décline. Dans le contexte de la mort d'Illiouscha, l'expression initialement qu'elle a elle-même utilisée pour plaisanter lui paraît inappropriée lorsqu'elle est reprise par son fils. Elle insuffle à ses récits une dimension émotionnelle et subjective, où les souvenirs sont teintés de ses propres sentiments. Cette subjectivité se manifeste également dans son obsession pour le chiffre « vingt-quatre » :

> Leur mère, soudain à demi figée devant eux, venait de répéter : vingt-quatre avortements, fausses couches. Pourquoi toujours ce chiffre ? Les membres massacrés de la famille étaient aussi vingt-quatre. Comment discerner dans le flot de sang ce qui coule de ce qui surnage ? Tout est vingt-quatre[75].

Le chiffre « vingt-quatre » devient une clé de voûte émotionnelle en liant des événements tragiques de sa vie personnelle à des souvenirs familiaux plus larges. La croyance dans les règles occultes des nombres, la numérologie, renvoie d'une manière plus générale à la pensée magique de la parentèle maternelle de Schreiber. La mère transforme ainsi la simple transmission de faits en une narration imprégnée de son propre vécu émotionnel, révélant comment les souvenirs peuvent être réinterprétés. Ce changement conduit à l'écroulement de toute certitude quant aux souvenirs de la mère. Le silence s'installe entre son fils et elle : « Nous n'avions plus rien à nous dire. Ses certitudes écroulées, les miennes jamais construites[76]. »

En fin de compte, l'entreprise autobiographique de Schreiber peut être considérée comme un miroir complexe d'une marginalité originelle, reflet à la fois de ses problèmes d'identité et de l'influence de sa mère. Dès son enfance, l'écrivain est plongé dans un univers façonné par ses récits, qui, fragmentaires et imprégnés de

[74] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit*., p. 24.
[75] *Ibid.*, p. 179.
[76] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 191.

réalité et de vraisemblance, jettent les bases de son écriture. Les histoires familiales que transmet la mère deviennent le socle sur lequel se construit son œuvre. Ce faisant, il circule entre un rôle d'enfant réceptif et d'adulte créatif. Ses volumes autobiographiques sont des œuvres polyphoniques où l'intime se mêle au collectif. À travers la transmission intergénérationnelle des souvenirs, Schreiber porte le fardeau de malheurs familiaux et accède à une mémoire qui dépasse la sienne.

b) Le nécessaire passage par des « rajouts d'authenticité »

Sous la plume de Schreiber, la voix de sa mère, avec ses évocations d'un temps révolu, et sa propre voix, cherchant à comprendre un nœud historique et émotionnel complexe, se mêlent pour former une narration cohérente. Héritier des histoires familiales qu'elle lui a contées, il se réapproprie les souvenirs de sa mère et s'efforce d'immortaliser des fragments de sa vie :

> Mais retrouver sur leur mère l'illumination du sourire ancien, des tendresses réciproques, des enthousiasmes réciproques, leur mère, avec ce ton unique, demandant : « Tu crois pouvoir le sauver, notre passé, celui de papa et le mien ? C'est si important pour moi de le savoir à l'abri de l'oubli[77]. »

L'écrivain se donne pour mission de préserver le passé familial. Ses écrits autobiographiques, axés sur des récits familiaux, ne visent pas simplement à la transmission d'histoires. Il se représente comme un gardien de souvenirs. Face au destin tragique de sa parentèle, comme l'assassinat de ses grands-parents maternels ou la mort de famine de sa tante, il donne une voix à ses proches qui ont été emportés par l'Histoire. Son œuvre devient ainsi un acte de mémoire, une réponse à la demande de sa mère, une promesse de sauvegarde contre l'oubli.

Les trous de sa mémoire ainsi que les blancs dans les récits de sa mère rendent ardu ce travail de conservation du passé. Le commencement de la quatrième section du *Lait de la nuit* montre que l'écrivain ne conserve de son enfance qu'un souvenir diffus, constitué de fragments épars et de sensations floues :

> Elle [ma mère] n'accompagnait plus mon père (elle l'avait fait certaines fois) lorsqu'il se présentait pour une place : toute sa vie il l'a voulue à ses côtés ; dans les moments critiques. Était-ce toujours possible ? Sans doute non. Je m'en saurai jamais plus. Mon père partait le matin, revenait le soir. Et nous dînions. Fini, les repas de treize heures à la cantine pour émigrants. Mon père s'y rendait seul, peut-être. Ma mère, elle, n'avait pas faim et elle me donnait je ne sais plus quoi à manger. Fini, les marches dans les rues : ma mère était fatiguée, et s'allongeait l'après-midi sur le divan de la salle à manger. Nous parlions. Nous parlions tout le temps. Et les heures, les couleurs, les images, défilent sous mes yeux au rythme de cette chanson : « Ah, Doña Clara ! C'était merveilleux[78]. »

Les souvenirs de son père et de sa mère, bien que flous, révèlent la structure de son enfance marquée à la fois par des absences et des présences. À travers l'utilisation d'expressions marquant l'incertitude, telles que « sans doute », « peut-être », « je ne saurai jamais plus », « je ne sais plus quoi », l'écrivain reconnaît les limites de sa mémoire, admet qu'il ne se souvient plus de certains détails. Assumée, l'imprécision

[77] *Ibid*., p. 20.
[78] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit.*, p. 39.

confère à son récit une authenticité et une vulnérabilité. Cette fragmentation de la mémoire se retrouve également lorsqu'il aborde des épisodes significatifs comme celui de la conversion à l'orthodoxie de sa grand-mère que lui a raconté sa mère. Bien que le narrateur ressente la puissance émotionnelle de cette histoire, il reconnaît ne pas s'en souvenir parfaitement : « Malgré des bribes d'images fortes, l'essentiel, je l'ai oublié[79] ». Cet aveu montre aussi que ses souvenirs des récits maternels sont souvent incomplets. De nombreux aspects de l'histoire familiale restent flous, ce qui conduit l'écrivain à introduire une certaine opacité dans les récits de sa mère qu'il retranscrit. D'autant qu'enfant, il ne posait pas de questions :

> Je ne demandais rien. Moi, capable comme tant d'enfants sans doute d'épuiser ma mère par mes « pourquoi ? », mes « comment ? », mes « et alors ? », je ne posais aucune question. Par exemple : où vivait ma tante à l'époque où ma mère l'évoquait ? Où étaient mes grands-parents ? Où était toute ma famille, à cette époque d'Anvers ? Je ne le demandais pas. Sans doute parce que l'expression de ma mère m'en dissuadait. Son visage soudain songeur, lointain. Mieux valait ne rien demander. Et puis je devinais qu'elle m'apprendrait tout plus tard, quand le besoin d'images rayonnantes serait moins pressant[80].

Ces lacunes dans les récits maternels, ainsi que les omissions et les silences, incitent l'écrivain à combler les vides par son imagination :

> Je pouvais rêver aux images entendues, j'avais besoin de les digérer. Ce n'était pas toujours facile. Je découvrais avec surprise le marché noir, le mépris du personnel, l'arrogance sociale. Et même la sensualité diffuse à propos des conquêtes de mon grand-père[81].

Certains éléments du passé familial sont cachés ou minorés dans les récits maternels. Les non-dits et les silences deviennent des espaces d'exploration créative pour le narrateur. Les blancs dans l'information lui permettent d'imaginer et de reconstruire une réalité à partir de fragments qui ne font que la lui suggérer. Quelquefois, les histoires de sa mère sont trop incompréhensibles pour l'enfant. Il a besoin d'y rêver et de se les approprier. Cela aboutit au processus imaginatif de l'écrivain, qui est ainsi poussé à intégrer ces récits à sa propre expérience et à leur donner un sens personnel. Ainsi, les récits de la mère, par leur richesse de détails et leur tonalité héroïque, façonnent la vision de l'écrivain sur son passé familial, mais aussi sa propre identité.

Schreiber ne cherche pas à écrire une chronique familiale grandiose, car les récits racontés par ses proches sont fragmentés et morcelés. Il cherche plutôt à en saisir l'essence : une texture des émotions et une ambiance. Il décrit une vie quotidienne à la

[79] *Ibid*., p. 95.
[80] *Ibid.*, p. 62.
[81] *Ibid.*, p. 90.

fois ordinaire et chargée d'émotions où les moments passés avec sa mère deviennent des épisodes clés de son souvenir. Parfois, l'évocation de chansons allemandes sert de fil conducteur pour relier les bribes de mémoire éparses et ajoute un élément supplémentaire de nostalgie. Entre les lignes, l'écrivain tente de saisir à la fois les événements et les sentiments ainsi que l'atmosphère qui les entoure. Cependant, il est confronté à la douleur de revisiter le passé, à la difficulté de rendre ces expériences compréhensibles pour autrui :

> Et Arria. […] Quand je lui parle de mon passé. Elle sait que dans quelques minutes ma bouche va se tordre. Je ne suis qu'un lambeau de passé. Je lui lis ces lignes, chapitre par chapitre, tous ces faits qui vont des déchirures aux déchirements. Les navigateurs de jadis ont toujours cherché le passage du nord-ouest. En vain. Mon écriture aussi cherche à se frayer un passage, par une voie jamais empruntée encore. Arria me met en garde : « Méfie-toi. Ne sombre pas dans le flou. Sois clair. » Elle me reproche même ces lignes. Bien. Je serai clair. Je braquerai une lumière aveuglante pour cacher le signe qui joint ce qui l'inspire à ce que j'incarne. […] Moi, à chaque seconde, j'aménage l'habitacle où mon passé sera[82].

Parler du passé est une expérience douloureuse pour le narrateur qui sombre dans ses souvenirs. La réaction d'Arria, son épouse, met en lumière la lutte de l'écrivain entre la fidélité émotionnelle et la nécessité narrative. Schreiber écrit : « Moi, à chaque seconde, j'aménage l'habitacle où mon passé sera ». Cette image montre qu'il utilise l'écriture comme un moyen de structurer ses expériences et de leur donner un sens. Le mot « habitacle » indique essentiellement la mise en place d'une structure narrative adéquate. Une forme particulière de récit autobiographique doit être conçue et mise en œuvre. Comme Proust a inventé au fil du temps la structure d'*À la Recherche du temps perdu*, fruit d'une longue gestation, l'auteur cherche à mettre en place les conditions de possibilité de son écriture. Le récit intègre en miroir les étapes de sa gestation. « Habitacle » renvoie aussi à « habiter ». Trouver un habitacle revient à sortir d'une situation d'exil ou d'errance. Autrement dit, l'écriture mémorielle nécessite une forme d'organisation, où des détails doivent contribuer à la formation un tout cohérent. Cette tentative est illustrée dans la scène décrite dans *Le Lait de la nuit* où son père saute du tram à Anvers :

> Ce jour, à Anvers, où mon père a sauté du tram. Ma mère et moi l'attendions, devant l'arrêt. Voilà, quelques années, j'ai décrit cette scène dans un récit. Assez content, je l'avais lu à ma mère. Elle avait hurlé : « Tu profites de la mort de ton père pour le salir. Il n'est même plus là pour se défendre ! » Elle était sortie en claquant la porte. J'étais abasourdi. L'eau avait coulé depuis nos débuts. L'eau limpide, qui

[82] *Ibid*., p. 37.

> reflétait notre joie d'être toujours deux, envers et contre tout. Et vers la fin, cette eau charriait les cadavres de notre unique tendresse.
>
> Pourtant mon récit était vrai. J'y disais l'essentiel. J'ajoutais que mon père n'aimait pas Shakespeare. Où est le crime ? Mon père portait vraiment un lourd chapeau et un pardessus gris, ce jour où il m'a sauté du tram en marche. Je me souviens de son sourire blême : « Genetchka, c'est fini. Ils m'ont flanqué dehors. » Nous nous sommes mis à marcher, dans les rues épaisses d'Anvers. Mon souvenir me rend blême aussi[83].

Cherchant à dépeindre une scène véridique de son passé, le narrateur se heurte à la réaction violente de sa mère, qui perçoit cette représentation comme une atteinte à la mémoire de son père. Les ajouts de détails sont interprétés par elle comme des manipulations sacrilèges du souvenir. L'écrivain persiste à croire que « [son] récit était vrai. [Qu'il y disait] l'essentiel ». Pour lui, l'authenticité réside non seulement dans les faits bruts mais aussi dans l'essence des expériences qu'ils véhiculent. Cette scène est revisitée par la suite :

> Pourquoi avoir écrit une *Lettre à mon père* voilà quelques années ? Il était mort depuis peu et j'évoquais ce jour d'Anvers où ma mère et moi l'attendions à l'arrêt du tram. Son visage et son sourire décomposés, son manteau, son chapeau, je me les décris sans cesse. Et j'entends ses paroles : « Genetchka, tout est perdu, ils me mettent dehors. » Pourquoi si mal me répéter ? Selon Lacordaire, « l'*Ave*, on le récite, on ne le répète pas ». La détresse aussi. Jour et nuit je peux me réciter cette scène. Et me réciter mes frissons. Nous trois, nous seuls, le monde sans indulgence. Une lame de fond qui les soulève jusqu'à moi[84].

Pour Schreiber, écrire est une tentative visant à fixer les fragments d'un passé bouleversé. La répétition de la scène du tram dans les différentes parties du livre montre son obsession pour ce moment précis. Cette obsession est également une tentative de réconciliation avec un souvenir douloureux. Il propose deux versions légèrement différentes de la même scène, chacune portant une nuance distincte de vérité. Schreiber met en évidence une tension fondamentale entre la vérité brute des faits et leur vérité émotionnelle. Son récit circule entre ces deux dimensions en cherchant à rendre justice non seulement à ce jour à Anvers mais aussi à l'homme abattu qu'était alors son père. Lorsqu'il décrit la scène du tram, il insiste sur des détails ancrés dans sa mémoire : le chapeau lourd, le pardessus gris et le sourire blême de son père. Sa détresse, souvent intense, le mène parfois à une forme d'impuissance à écrire :

> Maintes fois j'ai tenté de décrire ces deux silhouettes dans leur compartiment. À quinze ans déjà, dans un début de roman inachevé. En vain. Mes mots rataient la cible. Et à présent ? Mon impuissance inexplicable m'oppresse. Être impuissant à traduire ce

[83] *Ibid*., p. 16.
[84] *Ibid*., p. 30.

> qui me hante ? L'image de ma mère dans ce train, son petit visage, son buste qui s'affaisse, me brise. Jusqu'à présent j'ai toujours réussi, je crois, à exiger de ma tension qu'elle happe les mots récalcitrants. Ce fut dur parfois. Même les mots les plus proches restent indifférents. Mais ma panique muette, véritable tête chercheuse, parvenait à les capter. Leur sève m'injecte, nourrit mes images de déchirement. Et par cette transsubstantiation, mes déchirements me laissent entier. Pour ces deux silhouettes, rien à faire. Elles se tassent dans une zone décolorée de moi. Comme si elles avaient peur. Comme si ma mémoire formait aussi une nuit hostile[85].

L'écrivain, profondément marqué par ses expériences traumatiques, parvient difficilement à saisir et retranscrire les images de son passé. Ses propres émotions et ses souvenirs résistent à la mise en mots. La mémoire devient un territoire où certains moments refusent de se laisser capter et l'acte d'écriture une lutte contre l'oubli et la déformation. Ses propres réminiscences et les récits de sa mère subissent des modifications constantes :

> Ils connaissaient si bien tous ces récits. Au point de vouloir quand même réentendre la voix de leur mère, différente d'année en année ; plus que les termes. Elle donnait, imprévisiblement, des dimensions chaque fois transformées[86].

La mère de l'écrivain, en réinterprétant et en modifiant ses récits au fil du temps, contribue à une reconfiguration continue de la mémoire familiale.

Schreiber se considère comme un parasite, un vieil enfant protégé par la richesse de ses parents. De même, ses écrits autobiographiques, parasités, sont fondés pour partie sur ses propres souvenirs, pour partie sur les récits maternels. Une partie de la vie de sa mère, qui lui est lointaine et étrangère, s'insère ainsi dans son entreprise autobiographique. *Le Tournesol déchiré* en témoigne. Schreiber y motive cette insertion en déléguant une partie de ses récits à la voix de sa mère tout en faisant jouer ses propres souvenirs par rapport aux siens, quitte à laisser libre cours à son imagination pour combler les lacunes et tisser des liens entre leurs deux voix. Ce procédé lui permet de créer un espace narratif où réalité et fiction se confondent et d'explorer les limites de la mémoire et de l'authenticité autobiographique. Dans l'opulence qu'elle connaît à la fin de son existence, la mère de Schreiber, se complaît toujours à se raconter et invite désormais son fils à compléter ses histoires :

> Leur mère, parfois, abandonnait avec dédain tel ou tel moment de son récit. Sous-entendu : « Tu peux bien compléter par toi-même. » Et ils complétaient […] Leur mère, quant à elle, montrait une curieuse indifférence pour des faits qu'elle n'avait pas vécus, disant : « Je te laisse imaginer. » Quant aux faits qu'elle avait vécus, elle les revivait avec une telle violence qu'ils en étaient déformés, peut-être. Et cela, quelle

[85] *Ibid*., p. 109-110.
[86] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.*, p. 239.

> que fût l'époque où elle les racontait. De toute façon, l'apocalypse restait fidèle à elle-même, avec ou sans variantes. Entamant sa combustion noire[87].

Les rapports entre la mère et le fils, tous deux conteurs, producteurs de récits qui se complètent, mettent au jour la complexité de l'autobiographie de Schreiber. L'écrivain aspire à combler les lacunes factuelles des récits maternels par des « rajouts d'authenticité[88] ». Les souvenirs de sa mère deviennent un héritage qu'elle lui transmet, et sa propre autobiographie se transforme en une autobiographie partagée, où sa mémoire personnelle est inextricablement liée à celle de sa mère. Cette situation contribue à la création d'un récit hybride, où les souvenirs maternels, parfois déformés par l'intensité émotionnelle de leur reviviscence, se mêlent à ceux de l'écrivain. Dans le même temps, Schreiber se trouve aussi confronté aux défis de la transmission culturelle et linguistique. Sa mère, marginalisée dans la langue de son pays d'accueil, le français, raconte ses histoires en russe, ce qui crée ainsi une barrière linguistique pour l'écrivain. Aussi cet héritage maternel risque-t-il de ne pas être parfaitement transmis en raison des transformations linguistiques nécessaires pour passer du russe au français. La nuance linguistique et sentimentale créée par la traduction peut aboutir à une perte partielle de la signification originale : « Le mot russe *padochnoutz* est plus fort que « crever ». Il suffit de le prononcer pour que les pointes intérieures de l'être, sous l'attouchement de ces syllabes, commencent à grincer[89]. » La puissance émotive et sensorielle des mots russes peut se perdre en traduction : le mot « padochnoutz » évoque une intensité et une résonance que le mot français « crever » ne peut pleinement transmettre. La traduction ne parvient pas à exprimer toutes les connotations attachées à l'original. Il existe ainsi un décalage entre la langue maternelle et la langue d'accueil, entre les récits racontés par sa mère en russe et les épisodes relatés par l'écrivain en français. Ce phénomène est exacerbé par des différences culturelles et contextuelles. L'écrivain, immergé dans la culture et la langue françaises, n'ose pas expliquer à sa mère certains des jeux de mots que le français lui inspire :

> Jamais ils n'oseraient découvrir leurs pensées à leur mère. Leurs égarements. Par exemple, que le mot français « sarabande » contient ces deux images de « rat » et de « bander ». En ces longs après-midi, ils ne peuvent s'interdire la dissémination. Même idiote[90].

[87] *Ibid*., p. 207.
[88] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit.*, p. 89.
[89] *Ibid*., p. 204.
[90] *Ibid*.

Schreiber joue avec les mots français d'une manière qui est incompréhensible à sa mère et peut-être même inappropriée dans le contexte de leur relation. Cela souligne le fossé linguistique et culturel qui s'est creusé entre sa mère et lui. Les images et les expressions qu'elle utilise et que Schreiber évoque en reprenant ses termes russes, ne lui paraissent pas pouvoir être transcrites en français de manière satisfaisante. Dans ces conditions, la marginalisation linguistique de la mère et les transformations linguistiques nécessaires pour traduire ses récits créent une dynamique complexe où la mémoire et l'identité familiale sont constamment réinterprétées et redéfinies. Dans ce contexte, l'œuvre de Schreiber est un défi permanent pour maintenir la continuité et l'intégrité des récits de sa mère. Sa démarche soulève des questions fondamentales sur la nature de la vérité dans l'écriture autobiographique. À quel point un récit autobiographique peut-il être fidèle à la réalité lorsqu'il repose sur des souvenirs partagés traduits et réinterprétés ? Son œuvre se trouve ainsi en perpétuelle tension entre le vrai et le faux :

> Si les quanta se propulsaient par milliers, on verrait leur trajectoire. Mais leur nombre infime ne permet que des suppositions. « Il est probable que » est l'axiome de la physique théorique actuelle. Si mes visions se propulsaient par milliers, je serais sûr que certaines atteignent la vérité. Quelles images pour quelle vérité ? C'est là ma torture : l'écartèlement entre le vrai et le faux. Le vrai, parce que je veux chanter ma vie ; le faux, je n'ai plus de voix. Je la chante faux et cette fausseté me déchire[91].

Cette métaphore empruntée à la physique lui sert à représenter sa difficulté à appréhender la vérité dans son écriture autobiographique. Schreiber compare ses souvenirs aux quanta, ces particules infinitésimales dont les trajectoires ne peuvent être observées qu'indirectement et sont sujettes à des conjectures. De manière similaire, ses souvenirs, s'ils étaient nombreux et clairs, permettraient une représentation plus fidèle de la réalité. Leur nature fragmentée et incertaine ne permet toutefois que des approximations. L'écrivain aspire à « chanter » sa vie et ses histoires familiales avec authenticité (« le vrai »), mais se heurte à son incapacité à le faire de manière exacte (« le faux »). Cette « fausseté », résultant de la difficulté à retranscrire fidèlement ses souvenirs et ceux de sa mère, devient source de déchirement intérieur.

L'écrivain cherche le sens des anecdotes qui lui ont été rapportées en lui-même, dans son autocontemplation ou dans « les solitudes imaginaires »[92] où il est emmuré depuis ses six ans. L'introspection constitue, en quelque sorte, le fondement de

[91] Boris Schreiber, *La Douceur du sang*, *op. cit.*, p. 125. Dans cette œuvre, mise au point après les éléments centraux de son entreprise autobiographique, Schreiber se met lui-même en scène.
[92] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.*, p. 12.

l'œuvre de Schreiber, l'écriture devenant pour lui un moyen de se comprendre en comprenant les récits racontés par sa mère. Il réinterprète donc et enrichit ses récits en les faisant siens :

> - Tu as raison, Arnold. Je retravaille.
> - Enfin ! Sur quoi ?
> - Sur moi.
> - Encore ! Tu te crois à ce point intéressant ?
> - Je ne sais pas. Mais je m'y prends d'une manière différente.
> - C'est-à-dire ?
> - Je me prête des événements que je n'ai jamais vécus, des sentiments que je n'ai jamais éprouvés.
> - Quel délire !
> - Je veux saisir les deux bouts du Tout[93].

Les souvenirs prennent une dimension nouvelle dans son écriture. Le processus de transsubstantiation des souvenirs, par lequel l'écriture devient un moyen de préserver et de transformer la mémoire, permet à Schreiber de se réapproprier un passé qui, bien qu'il lui soit partiellement étranger, reste fondamentalement lié à son identité. Autrement dit, il cherche à saisir « les deux bouts du Tout », à tenter de mettre en scène la totalité de la vie des siens en transcendant les limites des vécus personnels pour englober de plus vastes dimensions émotionnelles. Son travail explore les intersections entre la vérité objective et la vérité subjective et remet en question les notions traditionnelles d'authenticité et de réalité dans la littérature autobiographique. Par cette fusion entre réalité et fiction, Schreiber parvient à exprimer une vérité plus profonde, plus nuancée, à offrir au lecteur une vision enrichie de son identité et de son héritage familial. Il construit ainsi une autobiographie qui, tout en étant profondément personnelle, s'inscrit dans une mémoire élargie.

Dans l'entreprise autobiographique de Schreiber, où la réinterprétation et la co-construction de la mémoire jouent un rôle central, il s'agit d'atteindre une vérité autobiographique relevant du vraisemblable. Il existe ainsi un équilibre entre la mère et le fils :

> Entre eux deux, cet accord tacite de non-ingérence essentielle : le passé – plus ou moins déformant, comme ses rhumatismes – restait propriété exclusive de leur mère. Leurs livres – plus ou moins difformes – demeuraient leur propriété à eux[94].

S'établit « entre eux deux » une forme de complicité et de respect mutuel où chacun conserve son espace narratif personnel. La mère, dépositaire de la mémoire familiale, maintient une emprise sur la manière dont le passé doit être raconté. Ce contrôle peut

[93] Boris Schreiber, *La Douceur du sang*, *op. cit.*, p. 154.
[94] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.*, p. 210-211.

être déformant et, avec le temps, modifier la perception des événements passés. Le fils, devenu écrivain, réinterprète ses souvenirs et comble des trous de mémoire. Cette réinterprétation le conduit à transformer les expériences familiales en matériaux littéraires. Son intention est de créer des récits qui, bien que sa mère les tienne pour « difformes », expriment sa propre vision de la vérité.

Cet équilibre précaire est brisé à la fin de la vie de la mère. Celle-ci, écrasée par des souvenirs accablants, plonge dans une forme dévastatrice d'hystérie. Sa fragilité émotionnelle et mentale exacerbe sa sensibilité aux récits de son fils. Lorsque celui-ci évoque des scènes et des récits destinés à devenir les matériaux de l'histoire familiale, elle ne les voit pas seulement comme déformés, mais les perçoit comme une attaque directe contre son intégrité personnelle et celle de toute sa famille. D'où le reproche qu'elle lui adresse concernant la dureté de sa grand-mère avec les domestiques :

> Dois-je continuer ? Dans mon oreille valide – l'autre est douloureuse depuis quelque temps – la voix de ma mère grésille, monte, menace : « Tu n'as pas honte ? Tu oses citer ces détails, toi qui sais comment ta grand-mère est morte ! – C'est toi qui m'as tout raconté. – Oui. Mais à cette époque, elle était encore en vie ! » Ce hurlement ! Ce hurlement de ma mère qui n'est plus, pour défendre sa mère qui n'est plus. […] Alors je tourne dans la pièce, attendant que mon oreille s'apaise. Fauteuil, bureau, canapé de cuir, et le grand portrait de ma mère face au paysage de toits ; canapé de cuir, bureau, fauteuil, jusqu'à la grande photo de ma mère, dans la vitrine, face à son grand portait. Je travaille entre ces deux visages, comme entre deux baffles pour l'écoute d'une chaîne stéréo. D'une chaîne haute-fidélité.
>
> Suis-je fidèle ? […] Mon oreille s'est calmée. N'y résonnent plus que des mots de mépris : « Qu'est-ce qui te manque ? Vas-y ! Salis ta famille, après tout ce que j'ai fait pour toi, et avec tout ce que ton père t'a laissé ! » Comment répondre : « Chaque fil compte pour la toile d'araignée du Destin » ? Comment, puisque je sais que ma mère me répliquera : « Ne te fatigue pas avec tes métaphores, je les connais. On crache dessus et il n'en reste rien ! » […] C'est toujours en russe que ma mère s'exprime. Comme durant toute notre vie. Et l'image du crachat est si courante en russe ! Vers la fin, elle l'utilisait avec une rage accrue contre mes paroles ; mes livres ; contre mes tentatives de justification, hoquetées ou criées[95]…

Schreiber travaille constamment sous le regard de sa mère. Dès son adolescence, ce regard se manifeste par la lecture de son journal intime et se poursuit par celle de ses écrits. Au fil du temps, les moments de proximité entre la mère et le fils sont marqués par des reproches de plus en plus violents et des tensions croissantes. La mère critique la manière dont son fils reconstruit et raconte sa généalogie familiale, et considère qu'ainsi il trahit des êtres chers qui ne sont plus là pour le contredire. Leurs échanges, en russe, se tendent. La métaphore du crachat, courante en russe, est utilisée par sa mère avec une rage grandissante. L'utilisation répétée du mot « crachat », porteur de

[95] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit.*, p. 81-82.

dédain et de rejet, accentue la souffrance intérieure de l'écrivain et le sentiment de trahison qu'il éprouve : sa mère, qui l'avait encouragé et soutenu depuis son enfance, en vient à dénigrer ses récits et à mépriser son travail. L'écrivain se trouve désormais isolé dans sa quête de vérité. L'image du crachat devient une arme verbale, une manifestation tangible de la douleur qu'il ressent à se voir rejeté. Le terme « crachat » et l'image du crachat apparaissent de manière récurrente dans les écrits de Schreiber, notamment dans *Les Heures qui restent*. Dans ce roman, le mot est utilisé à de nombreuses reprises. Le personnage-romancier qui n'a écrit qu'un livre est en train d'en mettre au point un second : « salive » est un mot, que le héros de son premier roman a entendu autrefois et qu'il cherche sans jamais le retrouver ; « Salive » est en outre le nom du personnage principal de son second roman. Par l'usage du motif du « crachat », Schreiber met au jour combien il lutte pour trouver sa propre voix face aux attentes de sa famille et son identité d'auteur face aux refus que lui oppose le milieu littéraire. Cette image du crachat, ancrée dans la culture russe et familière à sa mère, traverse son œuvre où elle représente à la fois la violence verbale à laquelle il a été exposé et le processus cathartique de l'écriture.

Le changement de la relation mère-fils, où amour et soutien se transforment en mépris et en rejet, cristallise le déchirement de l'auteur qui se trouve partagé entre vérité personnelle et loyauté familiale :

> Parce que j'ai peur : de quel droit interpréter, ou même créer, des visions *post mortem* ? Des scènes *post mortem* ? Pour me justifier ? Je n'en ai pas besoin. Tous les délires, toute l'alchimie lente de ces lignes, sont dans le droit-fil de ce qui s'est passé. Ce droit-fil, ai-je le droit de titrer dessus ? Il vient de loin, de l'au-delà, comme une herbe à la surface cimentée de mes obsessions et sa racine est en moi. Alors je murmure : « Une fois, tu m'as demandé de vous exprimer ! – Mais non pas de nous salir ! – Exprimer, n'est-ce pas exprimer tout le jus, tout le pus, la vérité ? – Quoi, la vérité ? Je la vomis, votre vérité ! Toujours basse, ignoble. Alors que ma vérité à moi est radieuse ! Qui la remarque ? Pas toi, en tous cas, vautré, répugnant, depuis que tu me délaisses ! »
>
> Cette violence que j'invente ici mais qui colle à la réalité éclaire par à-coups des pans d'oublis et des pans de ruines. Je dirai tout. Ça n'intéresse personne ? Tant pis. Je dirai tout. Même les détails soi-disant insignifiants[96].

La mère, en s'opposant violemment aux interprétations de son fils, tente de protéger une version du passé qui, selon elle, honore la mémoire de ses proches qui ont disparu. Pour elle, tout éloignement de cette version équivaut à une trahison. Aussi se sent-elle trahie et a-t-elle le sentiment de perdre son contrôle sur l'héritage familial. Schreiber recomposant les souvenirs qu'elle lui a racontés, elle ne les reconnaît plus :

[96] *Ibid.*, p. 83-84.

> Et aujourd'hui, pour exhaler mon atroce détresse, je prête à ma mère ces mots vociférés : « Profiter de ma mort pour nous salir tous ! Honte ! Honte ! »
>
> Oui, j'ai honte. Ce droit que je m'arroge d'en rajouter. Mais ce sont des rajouts d'authenticité. Le non-dit nourrit le dit, comme le poids du vrai[97].

Schreiber s'oppose à sa mère qui perçoit ses récits comme déformants. Le conflit intérieur de l'écrivain est évident : il désire raconter et se sent coupable d'évoquer des souvenirs qui pourraient ternir l'image des défunts. Cette tension entre honnêteté narrative et respect de la mémoire familiale ouvre un espace d'ambiguïté dans son travail littéraire. En choisissant de raconter des histoires familiales avec une précision fictive, Schreiber reconnaît que ses récits sont filtrés par sa subjectivité. Ce faisant, lors du processus d'écriture, surgit une difficulté dès qu'il s'agit pour lui de distinguer la vérité factuelle de la vérité émotionnelle. Dans ces conditions, ses récits sont une reconstruction partielle et personnelle du passé, où mémoire et imagination se mêlent. Ce processus de narration, bien que cathartique pour l'écrivain, est perçu par sa mère comme une trahison. La réaction de celle-ci est cinglante. Elle le traite de lâche, l'accuse de se servir des autres pour ses écrits sans véritablement se confronter à ses propres faiblesses :

> En cette minute, tandis que j'écris, je voudrais m'interrompre comme le faisait ma mère lorsque j'avais six ans. Oublier Anvers. Plaquer ces lignes qui incisent mes effondrements. […] Je voudrais comprendre certains déclics de ma mère et de moi-même. Je me souviens d'une de nos scènes, vers la fin. Je dissertais, prétentieusement peut-être, sur l'autobiographie, la vérité, ses exigences. Et elle : « Quelles exigences ? Toujours sur le dos d'autrui, selon ton habitude ! Quand tu t'exprimes sur toi-même, tu fais preuve d'exigence ? Jamais. Je te connais trop : tu es lâche, lâche ! Tu tiens avant tout à ton luxe ; le reste, ce ne sont que des mots. Par vanité. Par frousse ! » Ces consonances. En russe, « froussard » se traduit « trousse ». Et le long cri me poursuit : « Trousse ! Espèce de trousse [98]! »

Schreiber exprime son désir d'échapper à la douleur de ses souvenirs en interrompant son écriture, geste de fuite qui rappelle celui de sa mère. L'évocation d'Anvers, lieu de mémoire douloureux, suggère que l'écriture agit comme une incision dans ses propres effondrements. La vérité autobiographique devient source de souffrance. La scène de confrontation avec sa mère, où il se montre disserter devant elle sur les exigences de la vérité autobiographique, révèle la sévérité de ses accusations. La lâcheté, qu'elle lui reproche alors, caractérise certains de ses personnages tels que Joël dans *La Descente au Berceau* (1984), George dans *L'Évangile selon Van Horn* (1971) et Béator dans *La Traversée du Dimanche* (1987). Sa mère parasite sa vie personnelle, mais aussi son

[97] *Ibid.*, p. 89.
[98] *Ibid.*, p. 87-88.

œuvre littéraire. Le « lâche » qu'elle lui lance ne critique pas seulement ses écrits, mais dénigre son être profond. En utilisant son autorité maternelle et sa connaissance intime de son fils, elle renforce en lui la conviction qu'il a trahi un idéal familial. L'écrivain exprime dans son œuvre un sentiment de culpabilité et un besoin de pardon, à la fois envers ses souvenirs, sa parentèle, ses parents, et lui-même :

> En ces instants, il me faut demander pardon à mes souvenirs, à mes parents, à celui que je fus. Je les ai peut-être trahis, tous. En m'obsédant sur moi-même, sur mes écris, mon seul vrai lieu. L'écriture est le cordon ombilical qui me relie à la vie. Trop, peut-être ? […] Ce que je cherche ? Raccorder hier à aujourd'hui. Un fil suffirait, puisque tout tient à un fil. Mais mes doigts tremblent car les images passées sont des images tremblées[99].

En prétendant raconter la vérité d'événements spécifiques, Schreiber est déchiré entre désir de transparence et respect des figures familiales. L'écriture lui sert de seul véritable lieu de refuge, d'« habitacle » et de « cordon ombilical » le reliant à la vie. Cette métaphore met l'accent sur la nécessité vitale de l'écriture pour lui. Or, étant donné le caractère autobiographique de ses écrits, cette dépendance à l'écriture est également une source de tensions dans la mesure où elle implique une exploration constante de ses faiblesses et de ses souvenirs.

Les écrits de Schreiber se transforment en moyen de redéfinir le passé. Face à la nature fragile de ses souvenirs, face aux incertitudes d'un passé qui ne cesse de lui échapper et de lui être raconté, l'écrivain s'engage dans une entreprise d'écriture de soi où tous ses souvenirs et ceux que lui a racontés sa mère servent à la construction d'une tentative de réconciliation avec son passé et avec lui-même.

[99] *Ibid.*, p. 127.

c) Le choix du français

Au cours de son enfance, Schreiber traverse une série d'exils successifs qui l'amène à faire de son déracinement la base de son identité linguistique et culturelle. Il se décrit ainsi lui-même : « Étranger avant la guerre, juif pendant la guerre et écrivain rejeté après la guerre »[100].

La multiplication des déplacements qui lui ont été imposés donne lieu à une œuvre romanesque variée, typique de l'écriture migrante[101]. Bien que Schreiber soit associé à plusieurs pays (Allemagne, Russie, France, Pologne), aucun d'eux n'est véritablement sa patrie. Dans *Un silence d'environ une demi-heure*, dont le cadre temporel correspond aux années de l'Occupation allemande en France, il confesse : « Pour nous [Boris sans moi], les mots *peuple*, *principes*, *patrie*, n'étaient qu'un vide ricanant »[102]. Ce récit offre « l'image d'une Europe divisée, morcelée »[103], où les notions de nation et d'appartenance nationale perdent leur sens. L'itinéraire de Schreiber illustre les difficultés de toute quête identitaire dans un contexte d'instabilité géopolitique et de persécutions. Son écriture migrante témoigne d'une vie marquée par l'exil et le rejet. La particularité de son destin, lié de plusieurs manières à la Shoah et à la mémoire des persécutions menées contre les Juifs, donne en outre à son œuvre une coloration lazaréenne.

Le langage, en tant qu'élément définitionnel identitaire et culturel, s'enracine dans l'être de manière profonde et intime dans la mesure où il est intrinsèquement lié à une histoire individuelle et collective. La maxime de Charlemagne, selon laquelle avoir une autre langue c'est posséder une deuxième âme, trouve une résonance dans le parcours de Schreiber, pour qui le langage constitue un véhicule emblématique où s'exprime son métissage culturel et identitaire. Maîtrisant trois langues – l'allemand, le russe et le français – l'écrivain témoigne exemplairement de la complexité de l'identité linguistique de l'individu déraciné. Il révèle ainsi les enjeux de la marginalité culturelle et linguistique.

Né à Berlin, où sa famille s'était réfugiée après la Révolution russe, l'écrivain est imprégné par la culture allemande dès sa naissance. Bien qu'il soit trop jeune pour se souvenir de ses premières années en Allemagne, ce pays laisse une empreinte durable

[100] Sur ce point, voir l'article en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Boris_Schreiber
[101] Sur ce point, voir *Écriture migrante/migrant writing*, Danielle Dumontet et Franck Zipfel (dir.), Hildesheim, Georg Olms, coll. « Passages/passagen », 2008.
[102] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome. II, p. 243.
[103] Denis Labouret, « Les apprentissages de Boris Schreiber : une éducation européenne », in *Boris Schreiber : une œuvre dans les tourments du siècle*, *op.cit*., p. 85.

dans sa vie. Dans *Le Lait de la nuit*, il s'attarde à une scène où son père lit des journaux en allemand et où sa mère lui chante une chanson allemande : « *Ah, Doña Clara ! Ich habe dich TANZEN ?? tanzen gesehen. / Ah, Doña Clara, das war wunderschön ! »* [*Ah, Doña Clara ! Je t'ai vue danser. / Ah, Doña Clara, c'était merveilleux !*]. Cette chanson, initialement composée sous la forme d'une pièce instrumentale intitulée *Tango Milonga* à Varsovie en 1928, a été dotée d'un texte allemand en 1930. Prenant la forme d'une autodérision, celui-ci montre les émotions d'un petit bourgeois allemand de l'entre-deux-guerres. La scène de danse, liée aux souvenirs de la mère, est en contraste avec leur vie actuelle.

La première langue parlée par Schreiber n'est pas le russe, langue d'origine de ses parents, mais l'allemand. Le décalage linguistique entre la langue des parents et celle de l'enfant témoigne déjà de la complexité de son identité :

> À nouveau, j'ai pu m'enfouir dans mon passé. Grâce à ce train. Je découvrais, durant ces heures et ces heures, que j'avais connu d'autres trains, jadis. Des trains heureux. Ma mère me le confirmait : celui où j'avais fait un scandale au wagon-restaurant. À cause de la chaleur, un ventilateur vrombissait. Fasciné, je le désignai : *« Haben, haben ! »* Avoir, avoir ! Ma mère, ma nurse tentèrent de me raisonner ; je me mis à pousser des cris : *« Haben, haben ! »* On dut m'emmener. […] Je continuais à hurler : « *Haben, haben* [104]! »

Ce souvenir met au jour l'importance de la langue allemande au cours de ses premières années de vie, ce qui marque ainsi les prémices de ses identités culturelles. L'allemand, en tant que première langue, est ancré dans ses souvenirs d'enfance et symbolise son premier contact avec le monde extérieur. L'anecdote du « *Haben, haben* » dans le wagon-restaurant, où il répète de manière quasiment obsédante le mot allemand « avoir », montre que, dès son plus jeune âge, la langue lui sert de vecteur pour manifester sa volonté.

Grandissant au sein d'une famille russe, Schreiber est russophone. Bien que la langue officielle de Dvinsk, ville natale de sa mère, soit le letton, cette dernière s'exprime en russe. Son père, trilingue, maîtrise « l'allemand (sa langue natale), le russe (celle de son enfance) et le français[105] », mais il ne parle « avec sa femme et son fils qu'en russe durant toute sa vie[106] ». Schreiber prend donc l'habitude de dialoguer avec ses parents en russe, ce qui lui permet de nouer un lien profond avec leur culture. Quand sa famille s'installe en France, il adopte le français, langue qu'il a apprise

[104] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.*, p. 133.
[105] Christian Rouxel, *Wladimir Schreiber : un Napoléon du pétrole*, *op. cit*., p. 5.
[106] *Ibid.*

grâce à sa tante lors de son séjour à Riga, en Lettonie. Son polylinguisme est non seulement un témoignage de son héritage multiculturel, mais aussi une manifestation de son parcours d'exilé. Chacune des langues qu'il parle représente une étape de son déracinement et de son évolution identitaire : l'allemand, langue de son enfance, est associée à ses premières années et à une influence culturelle initiale ; le russe, langue de ses parents, maintient le lien avec sa généalogie familiale ; le français, langue d'adoption, joue un rôle crucial dans son intégration culturelle et sociale sur sa terre d'accueil.

Les écrivains émigrés se trouvent face à un dilemme : écrire solitairement dans leur langue maternelle ou adopter la langue de leur pays d'accueil, malgré la difficulté que représente l'acquisition des compétences linguistiques nécessaires. De nombreux écrivains translingues écrivent dans plusieurs langues, d'autres, comme Alain Bosquet ou Zoé Oldenbourg[107], pour ne mentionner qu'eux, produisent l'ensemble de leur œuvre dans leur langue d'adoption. Pour ce qu'il en est de Schreiber, il s'intègre dans un double espace linguistique : le russe, qu'il considère comme une langue vivante[108], et le français qu'il décrit comme la langue idéale et parfaite. Le russe reste la langue du cadre familial, tandis que le français devient celle de sa vie sociale après son installation en France. Chacune de ces deux langues occupe une place distincte :

> Moi, j'aime la France. Mais c'est un amour tel qu'il n'a pas besoin de sa présence pour subsister. J'aime son histoire, son climat et sa nature. Je l'aime de plus comme une partie de moi-même : sa langue. […] Elle est la langue idéale, parfaite, dont toujours on s'est servi dans l'histoire et qui encore est la « traduction » la meilleure de tous les concepts humains. […] mais une langue où il y a tous les mille et un mystères des ressources et des sons cachés. « La langue chérie des dieux » comme dit Chénier ; en tout cas c'est la langue chérie en moi-même, par moi-même, à travers moi-même, tant que je vivrai[109] .

Sa réflexion met l'accent sur une approche intime et personnelle de la langue française, qu'il considère comme un vecteur de sens et d'identité : sa relation à la langue française est profondément affective. Le français est l'outil à travers lequel il se pense et se construit. Les trois prépositions « en », « par », et « à travers » dévoilent trois dimensions différentes de cette relation : l'intériorité (« en moi-même »), l'autonomie (« par moi-même ») et l'extériorisation (« à travers moi-même »). Autrement dit, le

[107] Sur Alain Bosquet, qui fut proche de l'écrivain, voir Robert Elbaz, Ruth Amar et Avital Vaknin (dir.), *Le Monde d'Alain Bosquet*, Paris, Éditions Publisud, 2009 ; sur Zoé Oldenbourg, que Schreiber ne semble pas avoir connue, voir Sophie Massalovitch, *Zoé Oldenbourg*, Monaco, Éditions du Rocher, 1997.
[108] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 7 mars 1950.
[109] *Ibid*., 9 novembre 1941.

français est à la fois une partie intégrante de lui-même, mais aussi un instrument dont il se sert et qu'il manipule. De ce fait, la langue française le façonne tout autant qu'il la façonne. Cette relation d'interdépendante fusionnelle prend une dimension intime : le français sert à la fois d'espace d'expression personnelle et de moyen d'interagir avec le monde extérieur. Ce faisant, bien que le français ne soit pas sa langue maternelle, Schreiber a choisi d'écrire en français. Le français devient donc sa langue littéraire, le vecteur d'expression de ses expériences et de ses émotions liées à l'exil et au déracinement. L'adoption du français comme langue d'écriture joue un rôle crucial dans son intégration culturelle et sociale.

Le translinguisme chez Schreiber ne se limite pas à un simple choix : il s'inscrit dans le cadre d'une exploration de soi où l'auteur circule entre les cultures et les langues qui composent son héritage. Si l'écriture personnelle occupe une place prépondérante dans son œuvre, le choix de ce mode d'expression a été fortement influencé par les conditions dans lesquelles il a appris la langue française grâce à sa tante[110]. C'est sa tante qui fait de la langue un espace d'échange et de transmission. En lui racontant ses propres expériences en français, elle incite son neveu à adopter cette langue pour exprimer ses propres souvenirs. Cet apprentissage s'est fait dans un cadre intime et familial :

> À Riga, j'écoutais ma tante raviver le passé après nos leçons. J'ai su lire très vite l'abécédaire. Elle m'obligeait également à réciter des poésies, des contes[111].
>
> […] Ma tante et moi, nous bavardions. Je racontais des souvenirs en français. Et ma tante « petite souris » riait. Même la salle à manger s'éclairait sous la luminosité de la neige. Ma grand-mère m'interrompit : « Qu'est-ce qu'il raconte ? – Il me parle d'Anvers et comment il mangeait ses fraises, et… - Qu'il récite à nouveau *Le Petit Chaperon rouge* ! » J'obtempérai. Ma tante hochait la tête d'approbation[112].

Ces moments passés avec sa tante comblent sa solitude à Riga. L'apprentissage du français se fait de manière vivante en mêlant récitations poétiques, contes et dialogues spontanés. De ce fait, faisant du français plus qu'un simple outil de communication il lui confère une dimension profondément personnelle et introspective. Il devient un moyen d'expression intime dans un environnement étranger. Le français, qu'il a appris à travers des récits personnels et des échanges intimes, devient pour lui un vecteur d'émotions ainsi qu'une langue privilégiée pour exprimer ses pensées et ses souvenirs.

---

[110] Sur ce point, voir Denis Pernot, « Récits d'apatride : Alain Bosquet, Boris Schreiber, Zoé Oldenbourg », art. cit.
[111] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 167.
[112] *Ibid.*, p. 171.

L'histoire de l'exil, qu'il soit volontaire ou forcé de la famille Schreiber, est profondément marquée par des considérations économiques et sociales. Les parents de l'écrivain ont quitté la Russie pour des raisons politiques, départ qu'ils ont d'emblée perçu comme définitif. La France, qu'ils voyaient comme une terre d'accueil protectrice et prometteuse de bonheur, semble avoir déçu leurs espérances. Leur déception à son égard est à la fois personnelle et collective, liée à un manque de reconnaissance et aux difficultés d'une vie d'abord marquée par de fortes contraintes économiques. Ainsi que l'indiquent diverses notations dans son journal des années de guerre, les plus difficiles pour lui, Schreiber n'en nourrit pas moins un amour pour la France, un attachement qui est notamment lié à sa langue :

> Maman m'a convaincu d'aller en Amérique. Et c'est vrai : la France nous a déçus. […] Tout cela ma mère me l'expliquait avec raison : papa aura ici très peu à faire. Nos meilleures années se passent en « restrictions ». Même de vrais Français sont partis : Jules Romains, Maritain, etc. Or, nous, nous ne sommes même pas Français. Nous sommes Russes.
>
> Mes parents ont quitté – à cause de leurs opinions – leur patrie une fois pour toutes. […] Moi, j'aime la France. […] Je l'aime de plus comme une partie de moi-même : sa langue. […] Vraiment, je suis en plus d'une complexité bizarre : j'ai l'âme slave donc aussi orientale, j'ai le caractère germain de ma naissance, j'ai une part de tempérament raffiné et de culture toute d'harmonie, de lumière et de beauté. Je le dis dans la langue qui m'en a donné l'idée. (« Les grands esprits se rencontrent. ») […] j'ai une langue la plus répandue et la plus difficile et, la plus belle et insoupçonnée. Le français c'est la langue (encore ! mais je suis parti et lancé) toujours neuve qui reste toujours en soi pour l'embrasser, et qui sait répondre. Mon petit journal… C'est drôle d'avoir son lot humain de souvenirs et de restes : en moi je les vois au fond[113]…

Le français est pour lui une composante essentielle de son identité, l'unique médium à travers lequel il peut exprimer ses joies, ses peines et tous ses tourments intérieurs. C'est à ses yeux la langue privilégiée de l'introspection, un véhicule qui lui permet de circuler entre les souvenirs de son passé et les réalités de son présent, comme en témoignent ses œuvres autobiographiques. L'intimité de sa relation avec le français lui offre la possibilité de se réapproprier son histoire, de reconstruire son identité fragmentée par l'exil et des déplacements constants. Le français, dans sa richesse, devient ainsi le miroir intérieur de son être, un refuge pour ses pensées et un moyen d'assurer la continuité de son héritage. L'écrivain se décrit d'ailleurs comme étant d'une « complexité bizarre », avec une âme slave, un caractère germanique et un tempérament marqué par l'harmonie, la lumière, et la beauté – valeurs qu'il associe à la langue française. Cette complexité identitaire, qui résulte d'un mélange de cultures et d'influences diverses, reflète l'instabilité de sa situation entre plusieurs mondes

[113] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 9 novembre 1941.

linguistiques et culturels. Il appartient à une culture mêlée, à des traditions qui outrepassent les frontières géographiques et les clivages politiques. L'amour qu'il porte au français prend les dimensions d'une déclaration d'appartenance à une langue que rien ne peut effacer.

En 1937, sur proposition de sa mère, Schreiber commence à rédiger un journal intime. Ce journal qui a pour but de « plaire à maman, […] nous venger de nos ennemis […], faire pièce à notre père [114]» devient rapidement un espace privilégié d'exploration littéraire et de construction de soi. Cet espace privé, qui accompagne d'abord son adolescence, est un lieu de réflexions personnelles, mais aussi un laboratoire d'expérimentations littéraires : création de poèmes, notations de projets ou rédaction de fragments d'œuvres. Son journal témoigne également de son intérêt pour la lecture et de son goût prononcé pour la littérature française de son temps : il y mentionne notamment *Jean-Christophe* de Romain Rolland, *Les Faux-monnayeurs*, *Les Caves du Vatican* et *L'Immoraliste* d'André Gide. Sa prédilection pour les romans fleuves, en particulier ceux de Marcel Proust, de Georges Duhamel, de Roger Martin du Gard et de Jules Romains, reflète son désir de s'inscrire dans une tradition littéraire marquée par la complexité psychologique et la prolixité narrative, caractéristiques ordinairement associée à la littérature russe :

> Je suis en train de lire Proust. Cela me plaît. C'est même très bien. Le début est étrange : de même que ses moindres perceptions, on a peur de voir se volatiliser les lignes ; c'est fort subtil, d'un malade affinement. Mais il n'y a pas de feu, ni même une profondeur de crise et de souffrance. Ce qui compte c'est l'extérieur, des détails, qui font se cabrer (nerveuse, l'âme de délicatesse infinie, mais dont, par cela même la profondeur se brise, n'étant qu'un reflet de perceptions sensitives. Le snobisme fatigué d'un malade[115].
>
> Ce livre *Les Créateurs* est bien. Romains me fait songer à l'homme qui comprend le scepticisme, le pessimisme, l'optimisme, la philosophie, les sciences, et qui n'est ni sceptique, pessimiste, optimiste, ni un philosophe, ni un savant[116].

L'analyse qu'il propose des œuvres qu'il lit est révélatrice de sa sensibilité et de son discernement de lecteur. En évoquant sa lecture de Proust, Schreiber formule une appréciation nuancée : il reconnaît la subtilité et la délicatesse de l'écriture proustienne tout en critiquant son manque de « feu », de « profondeur de crise » et de souffrance véritable. Cette remarque met en évidence que, tout jeune, Schreiber valorise déjà une littérature qui allie finesse esthétique et intensité dramatique

[114] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome I, p. 20.
[115] Boris Schreiber, *Journal inédit*, 22 juin 1939.
[116] *Ibid.*, 24 décembre 1939. *Les Créateurs*, douzième tome des *Hommes de bonne volonté* est paru en 1936.

émotionnelle. De même, sa réflexion sur Jules Romains, notamment à travers *Les Créateurs*, révèle une perception aiguë des forces de l'auteur. Schreiber voit en Romains un écrivain qui embrasse une vaste gamme de perspectives intellectuelles sans jamais s'y attacher pleinement.

À cette passion pour la littérature française, s'ajoute son intérêt pour les chefs-d'œuvre de la littérature russe, avec en particulier une évidente fascination pour l'œuvre de Dostoïevski. Son admiration s'exprime dans le cadre d'une comparaison significative qui lui donne la même importance qu'à Shakespeare et à Pascal : « Les goût des siècles changent. Mais il y a des œuvres qui imposent au goût de tous les siècles. Shakespeare, Pascal, Dostoïevski[117] … » Il souligne ainsi le caractère intemporel et universel des œuvres de grands écrivains capables de transcender les modes et les époques. Son admiration n'est cependant pas dénuée d'un regard critique :

> J'ai commencé *Crime et châtiment*. Oui, c'est tout comme j'avais pensé. Extérieur sordide pour frapper le caractère et action « fameuse » pour l'illustrer. Et, à chaque page, j'en sens le mécanisme de la recherche[118].

Dès les premières pages, il trouve ce qu'il avait pressenti : un univers sordide, conçu pour marquer le caractère, et une intrigue puissante, presque théâtrale, destinée à illustrer les dilemmes moraux et psychologiques des personnages. Schreiber décèle toutefois dans cette construction narrative une certaine artificialité, une mécanique trop apparente qu'il critique. Son attitude relève d'une double posture : celle d'un lecteur admiratif devant la profondeur des thématiques abordées par Dostoïevski, mais celle aussi d'un esprit analytique et exigeant qui ne se satisfait pas de l'usage de procédés littéraires artificiels. Sa réflexion sur l'écriture de Dostoïevski s'accompagne d'un jugement sévère à l'égard d'autres figures littéraires françaises :

> Je ne pense rien d'extraordinaire de Stendhal : c'est un homme qui n'a pas de talent.
>
> À côté d'êtres comme Dostoïevski, Stendhal, Balzac, Flaubert, ne devraient pas exister.
>
> Rimbaud est un prodige ; ce n'est pas un génie.
>
> Il exprime des pensées en paroles, … mais l'âme lorsqu'elle souffre, dans la tristesse, le vide, le désespoir, ne parle pas, ne chante pas, ne voit pas… Mais si on l'exprime par des mots, on choisit pour qu'il y ait de l'effet, et c'est là l'artifice.
>
> Il faut, par l'extérieur, montrer l'état d'âme.
>
> Alors, Dostoïevski est génial ? Non, car choisir un milieu spécial pour l'âme, puis lui faire une action spéciale, pour la mieux illustrer est l'artifice le plus classique du roman.

[117] *Ibid.*, 28 octobre 1938.
[118] *Ibid.*, 17 octobre 1939.

> Il faut que le milieu soit normal, ne « prépare » pas le caractère, soit neutre, indifférent, et c'est le caractère lui-même qui colorera cet extérieur suivant qu'il s'attache à tel ou à tel détail. Et l'action, qui peut s'ensuivre, s'expliquera par ce caractère, ne lui ajoutera rien, et ne devra pas l'expliquer.
>
> Ainsi, il n'y a plus d'artifice, si ce n'est celui de la vie. Et le génie, alors, peut prendre flamme, s'éblouir.
>
> Rimbaud et Dostoïevski, ont été prodigieux dans les limites de l'artifice, mais non pas géniaux.
>
> Et la poésie, qui est artificielle, par elle-même, ne peut être géniale.
>
> Ni la musique, ni la peinture[119].

Cette entrée de son journal écrite par Schreiber à l'âge de seize ans le montre comme un jeune homme avide de lectures. Ses réflexions révèlent qu'il établit une distinction entre ce qu'il perçoit comme génial et ce qu'il perçoit comme artificiel. Il ne considère pas Stendhal comme un auteur de talent, va jusqu'à affirmer que Stendhal, Balzac et Flaubert n'ont pas d'existence à côté de Dostoïevski. Il développe ainsi sa conception du génie littéraire, qu'il oppose à l'artifice, y compris chez des auteurs qu'il admire. Il estime que Rimbaud n'atteint pas le génie parce que son art reste enfermé dans les limites de l'artifice. Il va plus loin encore quand il affirme que la poésie, art fondamentalement artificiel à ses yeux, ne peut être géniale de même que la musique et la peinture, qu'il tient également pour des formes artistiques intrinsèquement artificielles. Son analyse de Dostoïevski illustre sa méfiance envers l'artifice : bien qu'il reconnaisse la puissance de son œuvre, il regrette qu'il situe ses héros dans des milieux spéciaux et qu'il orchestre des actions spécifiques afin de mieux mettre en valeur leurs états d'âme. Pour Schreiber, encore adolescent, le véritable génie littéraire ne réside pas dans l'attention aux milieux et aux circonstances mais plutôt dans la capacité à présenter des caractères évoluant dans des contextes neutres où le milieu ne détermine pas les actions des personnages. Dans cette perspective, ce sont les traits intrinsèques des héros qui devraient façonner leur monde extérieur, et non l'inverse. Cette conception est mise en relief lorsqu'il compare audacieusement son écriture à celle de Dostoïevski :

> Je me souviens de ce que nous parlions, maman et moi, sur *Georges*. C'était sur la digue.
>
> - Mais dis, maman, est-ce mieux que *Les Frères Karamazov* ?
>
> - On ne peut pas comparer ; toi c'est ta première œuvre, et tu veux la comparer avec le chef-d'œuvre, mûri, d'une longue existence ?
>
> J'insistai. Au fond, toute l'originalité, la puissance de Dostoïevski réside dans la description des faits, d'où découlent les caractères. Moi, ce sont seuls les caractères qui comptent, mais dans une <u>situation</u> <u>variable</u> [*sic*] *;* ils sont étranges, compliqués,

[119] *Ibid.*, 19 octobre 1939.

> mais en eux-mêmes, sans les faire vulgairement découler des circonstances ; c'est eux qui créent ces faits[120].

Schreiber revendique une approche où des personnages complexes, sont les architectes de leur destin, qui façonnent les événements plus qu'ils ne sont façonnés par eux. Contrairement à Dostoïevski, qui, selon Schreiber, utilise des circonstances spécifiques pour révéler la nature de ses héros, il aspire à une écriture où ceux-ci sont les moteurs initiaux de l'action, indépendamment de tout contexte. Cette distinction met au jour une vision de la littérature où l'authenticité de l'expérience humaine prime sur les constructions narratives élaborées[121].

Schreiber entreprend de multiples efforts pour entrer en contact avec des écrivains de renom, tels que Romain Rolland (« La lettre que j'ai envoyée à Romain Rolland, avec trois de mes poésies[122]. »), Georges Duhamel (« J'ai écrit à Duhamel. Oh ! après bien des réticences. Mais enfin ! J'ai lu *Civilisation*. Beaucoup d'horreurs sympathiques. C'est un bon roman[123]. ») et Francis Carco. En 1938, il est reçu par Gide, à qui il lit des extraits de son journal ainsi qu'une nouvelle. Pendant l'Occupation, alors que sa famille est établie à Marseille, il se rend à plusieurs reprises à Cabris pour lui rendre visite, c'est là qu'il rencontre Roger Martin du Gard et Jean Schlumberger. Son journal intime, où il relate ces rencontres, permet de suivre son parcours intellectuel durant les années de guerre. Le récit détaillé de ses échanges avec plusieurs des grands écrivains de l'époque témoigne de ses aspirations littéraires. Ces rencontres où Schreiber fait lire son journal ou ses tentatives littéraires représentent pour lui un espoir de reconnaissance. Il attend des écrivains qu'il érige en figures tutélaires qu'ils reconnaissent son talent, valident ses écrits et, par extension, l'introduisent dans la communauté littéraire française, ce qui le soustrairait au poids de ses origines étrangères. Pour lui, être reconnu par ces écrivains est une forme de délivrance, une manière d'être accepté comme l'un des leurs, au-delà des frontières culturelles et linguistiques[124]. Ainsi, son journal intime, espace d'écriture personnelle,

---

[120] *Ibid.*, 5 octobre1939. *Georges*, la première œuvre de Schreiber, est un roman inachevé, dont la rédaction commencée fin 1938 s'achève courant 1939.

[121] Par ailleurs, se comparer, à seize ans, à un maître incontesté de la littérature témoigne d'une évidente absence de modestie.

[122] Boris Schreiber*, Journal inédit*, 8 avril 1939.

[123] *Ibid.*, 15 février 1939.

[124] Sur ce point, voir la présentation par Denis Pernot des extraits du journal inédit (1938-1945) de Boris Schreiber sur le site l'Association Boris Schreiber : http://www.borisschreiber.fr/

se transforme en un creuset où se mêlent lectures, réflexions, premières tentatives littéraires et récits de rencontres avec des figures majeures de la littérature française.

Schreiber tente d'y forger son identité littéraire. Son journal intime constitue ainsi non seulement un témoignage du développement de sa vocation d'écrivain, mais aussi une revendication d'appartenance à la littérature française. Il témoigne de son désir d'intégration au sein d'une communauté d'écrivains. Schreiber s'efforce de se libérer du poids de ses origines et de se faire une place dans le paysage littéraire français.

Comme le montrent les réflexions comparatives auxquelles il se livre dans les premières années de son journal autour d'écrivains russes et d'écrivains français, l'œuvre de Schreiber s'inscrit profondément dans une tradition translingue où la diversité linguistique et culturelle devient une richesse. Sa maîtrise de plusieurs langues lui permet d'ignorer les frontières nationales et, par la suite, d'explorer dans son œuvre les thèmes de l'exil, de l'identité et de la reconfiguration identitaire. Son écriture est appelée à devenir un espace de convergence où langues, traditions nationales et cultures se complètent. Alors que l'allemand est la langue dans laquelle il dit prononcer ses premiers mots, ses écrits révèlent l'influence profonde du russe sur son rapport au français. Son écriture se présente comme une série d'expériences de dislocation marquées par deux cultures majeures : française et russe. Son œuvre révèle un dialogue entre la littérature française et la littérature russe, entre les langues russe et française. Schreiber ne juxtapose pas seulement deux traditions littéraires, il les rapproche en produisant une œuvre qui reflète la complexité de son identité. Il ne se cantonne ni à la pureté française ni à la stricte russité en faisant intervenir des mots russes dans son français. Ses récits sont marqués par une hybridité stylistique, où le français emprunte fréquemment des termes et des rythmes au russe. L'intégration de mots russes dans ses textes confère à son écriture une authenticité et une spécificité marquées. Ces jeux avec les langues font écho à l'entrelacement de ses racines. L'intégration des traits caractéristiques de la tradition orale russe dans ses écrits renforce encore cette hybridité.

Tolstoï et Dostoïevski, vus comme les piliers jumeaux de la littérature russe, incarnent respectivement son ampleur et sa profondeur. Ces deux maîtres de la littérature européenne exercent une forte influence sur Schreiber. La monumentalité de *Guerre et Paix*, par exemple, se retrouve dans *Un silence d'environ une demi-heure*. Cette œuvre qui s'étend sur plus de 1000 pages produit une méticuleuse peinture

historique et réaliste de la société française du moment de la guerre, ce qui rappelle la capacité de Tolstoï à capter les complexités de la vie sociale et historique.

Les romans de Schreiber sont toujours longs. Dans son journal, il dit avoir interrompu un roman qui comptait déjà près de mille pages : « J'ai interrompu – depuis plus d'un an – le long roman dont j'ai eu l'idée aux vacances d'Aix-les-Bains, voici quatre ans, et dont plus de neuf cents pages sont écrites[125]. » Il mentionne également avoir écrit un roman composé de mille quatre cent quinze pages manuscrites : « Soyons clairs : depuis 1947 ou 48, j'écris un roman. Avec, il est vrai, de longs intervalles. Il a déjà mille quatre cent quinze pages manuscrites[126]. » Ces extraits de son journal mettent en évidence le goût de Schreiber pour la production d'œuvres longues, qui se heurtent aux exigences de brièveté des éditeurs :

> Tas d'évènements résumés en un seul : mon roman est accepté. […] Par Kanters, aux éditions Denoël, boîte assez importante et bien vue. […] Il y a un mois environ. Certes, on m'a demandé de l'élaguer (ce qui est fait), j'y ai enlevé cent cinquante pages sur les sept cent quatre-vingts[127].

Longs, ses romans ne répondent pas aux attentes du lectorat. Ils doivent souvent être « élagués » pour satisfaire aux exigences des éditeurs. En témoigne la publication des *Heures qui restent* dont le manuscrit a été amputé de cent cinquante pages sur les sept cent quatre-vingts qu'il comptait d'abord.

La verve de Dostoïevski, appuyée sur des personnages excessifs et nihilistes ainsi que sur des situations dramatiques, se retrouve dans l'univers littéraire de Schreiber. Sous sa plume, bien des figures marginales, souvent fantastiques ou grotesques, rappellent l'outrance des héros dostoïevskiens. L'écrivain explore ainsi des thèmes audacieux, appuie ses intrigues sur des personnages aux contours exagérés, à l'instar d'une figure féminine dans *La Rencontre des absents* qui est décrite comme n'ayant un seul sein sans que l'auteur donne la moindre explication à ce sujet. Les arguments de ses récits relèvent souvent d'une forme d'absurdité : le personnage principal de *La Rencontre des absents* espère remporter une victoire sur le temps en le perdant par diverses stratégies d'évitement ; Hilaire, le héros vieillissant de *L'Organeau* tue un chien pour entrer dans les bonnes grâces d'un groupe de criminels. Schreiber souligne ainsi sa volonté de franchir les limites du crédible sans sortir des cadres du réalisme :

[125] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 8 mai1951.
[126] *Ibid.*, 19 janvier 1954.
[127] *Ibid.*, 11 avril 1957.

> Tout en restant pleinement réaliste, trouver l'homme dans l'homme… On m'appelle psychologue, c'est faux, je suis seulement un réaliste au sens le plus élevé, c'est-à-dire je peins toutes les profondeurs de l'âme humaine[128].

Le romancier russe cerne la complexité de l'homme et la profondeur de l'âme à travers la mise en scène de personnages qui se déchirent et qui se justifient. L'attention aux subtilités des comportements humains et de leur motivation est aussi évidente dans l'œuvre de Schreiber où les personnages sont en proie à des conflits internes et se justifient de leurs actions de manière souvent contradictoire. Les personnages dostoïevskiens, tels que Raskolnikov et Sonia dans *Crime et châtiment* ou *Les Frères Karamazov*, s'engagent dans une quête vouée à l'échec. Ce thème trouve un écho chez les héros de Schreiber qui sont également jetés sur des chemins impossibles.

Il y a une certaine conformité de thèmes et de style entre des écrivains russes comme Dostoïevski ou Tolstoï et Schreiber : immortalité de l'homme, suicide et style métaphysique chez Dostoïevski ; recherche de la vérité, réflexions sur le sens de la vie chez Tolstoï. Schreiber s'approprie leurs œuvres pour créer des récits qui explorent les thèmes de l'identité et de la résilience tout en utilisant des techniques narratives qui rappellent leur profondeur psychologique et leur richesse narrative. Sous cet angle, il façonne un espace littéraire singulier qui se situe au carrefour de deux cultures et de deux langues. Ce faisant, il se construit une identité littéraire singulière, multiple et cohérente, marquée par les cultures avec lesquelles il a été en contact.

Ses écrits explorent les thèmes du décentrement, de l'incertitude et des identités mouvantes, reflétant une quête incessante de sens et d'appartenance dans un monde fragmenté par les migrations et les exils. Son œuvre se distingue par une profonde étrangeté qu'illustre une anecdote révélatrice : « Le critique ce soir m'a demandé si le français était bien ma langue maternelle. Voilà où j'en suis arrivé[129]. » Lorsqu'il écrit en français, il utilise une langue qui lui est initialement étrangère. Cela se reflète dans ses souvenirs d'enfance, comme lorsqu'il récitait les verbes « avoir » et « être » en négligeant la conjugaison : « Je avoir, tu avoir, il avoir, nous avoir, vous avoir, ils avoir »[130] . Cette étrangeté est délibérément cultivée dans son écriture où il crée des effets de style qui déstabilisent le français normé. Un cas révélateur est celui de ses choix narratifs. Dans *La Traversée du dimanche*, le héros utilise la première personne

[128] Jacques Catteau, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'études slaves, 1978, p. 88.
[129] *Ibid.*, le 8 mai 1951: « Plein succès. Mon manuscrit (toujours le même : Le Chemin de ronde) est refusé chez Gallimard. (Je n'ai ni style, ni inventions, ni rien.) Aucun talent ».
[130] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit*., p. 254.

du pluriel « nous » pour parler de lui-même, énonciation anormale qui perturbe la perspective traditionnelle. De même, dans *Le Tournesol déchiré*, il emploie le pronom personnel pluriel « ils » pour se référer à lui-même, choix qui signale une dissociation de l'identité tout en produisant de forts effets d'étrangeté en français, comme il fait aussi dans *Un silence d'environ une demi-heure* avec l'emploi des expressions « Boris et moi », « Boris sans moi », « Boris tout seul ». Ces choix stylistiques sont, dans une certaine mesure, en résonance directe avec le trouble identitaire dont il est victime. En se situant à la croisée de lignes identitaires, il occupe une position complexe en tant qu'écrivain. Il y a chez lui une volonté de devenir français par la littérature. Autrement dit, la question de son appartenance à une communauté culturelle particulière, celle des écrivains français, devient pour lui le gage d'une intégration réussie et l'aboutissement d'une quête existentielle. Néanmoins, son désir de devenir français par la littérature se heurte à une étrangeté d'expression qui à la fois nourrit son originalité et le place en décalage par rapport à toute une tradition nationale d'écriture.

Pour Schreiber, l'écriture du français n'est pas un simple moyen d'expression, mais un acte de dévotion envers cette langue, qu'il perçoit comme un espace de rédemption identitaire. Son « nationalisme » n'est pas territorial mais linguistique. Il affirme que le français occupe un statut exceptionnel : « Pour moi, le français n'est pas la langue de l'exil. Mon éditeur dit "votre seule patrie, Boris, c'est la langue française". La langue française, pour moi, c'est tout[131]. » Mais en même temps, l'étrangeté de son écriture le prive en partie de reconnaissance littéraire.

[131] Entretien avec Boris Schreiber, Anne Clancier, « Les Blessures du narcissisme : les œuvres autobiographiques de Boris Schreiber », in Jean-François Chiantaretto, *Écriture de soi et narcissisme*, Éditions Erès, 2002, p. 59-65.

2. Un enfant victime de l'Histoire

Les deux guerres mondiales qui démembrent les nations, redéfinissent les frontières et provoquent de massifs déplacements de populations, aggravent la condition d'apatride des réfugiés. Le nazisme et le fascisme accentuent la fragilité du monde. À l'instar de Schreiber, un certain nombre d'écrivains ou de futurs écrivains (Alain Bosquet, Jean Malaquais, Romain Gary, etc.) nés dans cette période tourmentée, sont entraînés dans des errances ou des exils, qui les éloignent, pour un temps limité ou définitivement, de leur terre natale et de leur enfance, période qui aurait dû être synonyme de stabilité et de protection. À leurs années d'enfance, marquées par la perte, la contrainte et le déracinement, plusieurs d'entre eux reviendront dans le cadre de récits d'apprentissage relevant d'une littérature de l'exil.

Certains de ces récits se présentent comme des témoignages, tandis que d'autres sont des autobiographies qui jouent avec la frontière entre réalité et imagination, entre mémoire et oubli, entre souvenirs fidèles et souvenirs recomposés. Les histoires racontées et transformées par son entourage, ainsi que celles modifiées au fil du temps ou par un auteur pour apaiser sa douleur, mettent à l'épreuve leur authenticité. En redonnant voix aux enfants qu'ils étaient, enfants qui gardaient le silence face aux tumultes de leur époque, ces écrits explorent la solitude qu'imposent l'exil et la marginalisation. Les souvenirs, liés aux conditions de vie de leur famille, témoignent des brisures de leur enfance. En relation avec l'Histoire, cette perte de l'innocence enfantine prend une dimension à la fois individuelle et collective.

a) Parentèle tragique

i. Un trio d'étrangers

Les deux premiers volumes autobiographiques de Schreiber, *Le Lait de la nuit* et *Le Tournesol déchiré*, s'étendent sur un laps considérable de temps, puisque l'écrivain y fait alterner ses souvenirs d'enfance et les souvenirs de jeunesse d'Evgenia Markovitch, sa mère, mais couvrent aussi de grands déplacements spatiaux et les divers déclassements sociaux de sa parentèle. Schreiber transporte ses lecteurs à travers des fragments de son passé en évoquant son séjour solitaire à Anvers à l'âge de six ans, son voyage forcé à Riga ainsi que son installation à Paris dans une chambre d'hôtel infestée de cafards. Certains des souvenirs de sa mère ont été partagés lors de

leurs après-midis confinés ou lors de longs trajets en train durant lesquels ils tentent d'oublier la faim, le froid et la fatigue qui les assaillent. C'est d'ailleurs à l'occasion d'un de ces voyages en train, de Riga à Anvers, que Schreiber dit avoir appris la mort de son grand-père paternel, qui s'est jeté d'un train. L'image du train accentue une dynamique spatiale qui révèle la manière dont les souvenirs se disposent dans la mémoire comme les pièces d'un puzzle.

Schreiber est issu d'une famille ayant fait l'expérience d'une crise identitaire, conséquence directe des bouleversements engendrés par la Première Guerre mondiale et la révolution russe.

Wladimir (Wulf) Schreiber (1898-1976), le père de l'écrivain, est né à Płock, (ou Plotsk, capitale de la Mazovie) ville autrefois intégrée à l'Empire russe, mais située dans en Pologne. Sous domination russe, prussienne ou autrichienne, la Pologne a souvent fait face des menaces de morcellement. Au lendemain de la Première guerre mondiale, les Traités de paix intègrent Płock au territoire polonais, faisant de sa communauté juive l'une des plus anciennes du pays. Pour les Schreiber, sujets russes avant les Traités, ce changement entraîne une double marginalisation : ils sont à la fois étrangers dans le nouvel état polonais et porteurs d'une identité juive minoritaire dans un environnement marqué par de très fortes tensions religieuses et culturelles. Cette double appartenance – géopolitique et religieuse – accentue leur isolement. Les origines de Wladimir Schreiber, portant les stigmates du déracinement, exercent des effets durables sur sa vie. Même après son installation en France, il ne parvient pas à ne pas se sentir étranger :

> Émigré russe de religion juive, ses origines l'ont marqué énormément dans sa manière de vivre et l'ont handicapé tout sa vie : il s'est toujours senti un étranger. Il avait pour la France un profond respect ; il n'aurait jamais accepté, par exemple, d'acheter une voiture étrangère[132].

Qu'il soit parvenu à vivre dans l'aisance et la stabilité, qu'il ait acquis la nationalité française n'a pas dissipé son sentiment d'altérité, résultat d'une trajectoire de vie où se sont croisé et heurté des enjeux d'appartenance nationale et religieuse. Il convient de noter que le nom « Schreiber » vient d'un patronyme polonais d'origine, « Szrajber », qui est germanisé. Dans une scène tirée du *Tournesol déchiré*, l'auteur relate le souvenir que sa mère conserve d'une visite abrupte de cinq commissaires tchékistes au domicile moscovite des Markovitch :

[132] Christian Rouxel, *Wladimir Schreiber, un Napoléon du pétrole*, *op. cit.*, p. 5.

> Il ne se pressait pas, compulsait des listes. « Les susnommés, Schreiber Illiouscha et Schreiber Wladimir, c'est vous ? » Leur pâleur, une fois dressés, et tu sais en russe…
>
> Ils savaient. L'expression « susnommé » se traduit en russe « soi-disant nommé ». De sorte que l'homme qui se dresse à l'appel de son nom l'a presque perdu déjà, impuissant, nul, […][133].

Ils les interpellent en utilisant le terme « susnommés », ce qui se traduit en russe par « soi-disant nommés », insinuant ainsi que ceux qui se lèvent à l'appel de leur nom ont déjà perdu leur identité. Schreiber, patronyme prétendu, représente, en quelque sorte un état civil perdu. En même temps, « Schreiber » paraît provenir du verbe allemand « *schreiben* », écrire, tandis que le substantif « S*chreiber* », écrivain public, est le doublet de « *Schriftsteller »,* une proximité sonore (Szrajber / Schreiber) semble déterminer une vocation maudite : celle d'écrivain.

Evgenia Markovitch (1903-1985), la mère de l'auteur, partage avec son époux une histoire similaire de déracinements successifs. Elle est née à Dvinsk, ville située en Lettonie, qui faisait à sa naissance partie de l'Empire russe. Cependant, à la suite de la défaite allemande à l'issue de la Première Guerre mondiale, la Lettonie proclame son indépendance de sorte que la mère perd, d'une certaine manière, sa terre natale. Les Schreiber comme les Markovitch sont originaires d'espaces minoritaires dont le statut change après la guerre, ce qui contribue d'autant plus à générer en eux un sentiment de marginalisation qu'ils peuvent se sentir partout étrangers, y compris sur leurs lieux de naissance.

En ce qui concerne l'écrivain lui-même, bien qu'il soit né en Allemagne, sa mère a catégoriquement refusé qu'il obtienne la nationalité allemande. Les origines de son père font que lui a été accordée la citoyenneté polonaise bien qu'il n'ait jamais vécu en Pologne et qu'il ignore le polonais. Leur situation est encore compliquée par l'aversion profonde des Schreiber envers leur pays de citoyenneté en raison de leur confession juive :

> Tous trois nous haïssions la Pologne antisémite. Mais elle seule nous accordait un passeport, vu les villes natales de nos parents : la Plock paternelle et la Dvinsk maternelle, devenues polonaises après avoir été russes, lituaniennes et lettonnes. Complications difficilement accessibles pour les Français. Mais nous regrettions le

[133] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.*, p. 235.

> passeport Nansen[134], prestigieux, crée par la Société des Nations, décerné seulement aux Russes nés en Russie. Nous trois, mal nés, mal exclus[135].

L'aversion des Schreiber pour la Pologne est enracinée dans leurs expériences de l'antisémitisme, très répandu en Pologne à l'époque. Bien qu'ils fussent officiellement polonais, ils méprisaient la Pologne en raison des discriminations dont leurs coreligionnaires y étaient victimes. Sur le document d'identité de Schreiber et de ses parents, certifié par l'Office des Réfugiés russes, il est mentionné « réfugié d'origine russe » et l'indication « anciennement Russie » y est répétée à deux reprises. Les Schreiber se sont vu attribuer une identité improbable, celle d'un pays qui dénie toute valeur à leur judaïté. Environ 10 000 juifs vivent à Płock lorsque les Nazis envahissent la ville en 1940. Ils seront martyrisés, puis déportés et gazés à Treblinka. De même, l'URSS que la famille a quittée avant la naissance de Schreiber est un pays étranger pour lui. Les Schreiber sont liés à tant de pays différents qu'ils ne se sentent chez eux nulle part, même s'ils se perçoivent russes. Leur Russie est une Russie bientôt idéalisée, surtout par la mère, celle d'avant la révolution d'octobre, un pays qui a disparu. Les frontières que Schreiber connaît et qu'il ne cesse de franchir depuis son enfance le privent de tout sentiment d'appartenance nationale. Elles font de lui un déraciné : « Je suis passé de l'autre côté de la frontière : le côté de ceux pour qui les frontières n'existent plus. Parce qu'ils sont des privilégiés, parce qu'ils peuvent aller n'importe où[136]. » L'écrivain entretient un rapport ambivalent à son indétermination identitaire. D'un côté, elle est pour lui source d'angoisse, de l'autre possibilité et espoir de libération. Une chance, au fond, d'échapper à toutes les déterminations – d'être libre et infiniment mobile, presque indétectable. Les Schreiber se trouvent ainsi dans une situation identitaire indéfinie. Les défis auxquels ils se confrontent sont façonnés par une interaction complexe de facteurs : origines des parents, paysage politique du début du XX^{e} siècle, expériences et croyances personnelles. Réfugiés d'origine russe, citoyens polonais et juifs, leur parcours de vie est un parcours dévié – marginalisant.

Avant de s'installer à Paris, la famille connaît un itinéraire erratique, une série de déplacements forcés qui les conduisent dans divers endroits : les parents qui vivent à

[134] Ce passeport était reconnu entre 1922 et 1945 comme document d'identité. Il est créé par la Société des Nations et décerné seulement aux Russes nés en Russie. Il leur permettait de circuler d'un pays à un autre. Son nom vient d'un diplomate norvégien qui tentait de répondre à la crise des réfugiés apatrides née des nouvelles frontières tracées par les traités de paix.
[135] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome 1, p. 118-119.
[136] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 138.

Moscou en cachant leur judaïté, sont contraints de prendre le chemin de l'exil à la suite de la Révolution d'Octobre. Leur périple les conduit à Berlin, où l'auteur vient au monde. Après que Wladimir Schreiber a perdu son emploi à la *Deroutra* (la Représentation commerciale soviétique), la famille doit quitter Berlin pour Anvers, où ils vivent dans la pauvreté, et d'où l'auteur et sa mère prennent la route de Riga, capitale de la Lettonie. Ils y séjournent plusieurs mois. Ces déplacements incessants, forcés et involontaires, les plongent dans des milieux étrangers et d'étrangers. Cette situation persiste après leur installation à Paris où ils continuent à vivre en migrants :

> Migrant, Schreiber le reste au cours des années qui suivent son arrivée en France. Du fait d'une scolarité qui le voit passer d'un établissement à un autre, notamment parce qu'il se heurte à des formes de xénophobie comme lors de l'assassinat de Paul Doumer par un émigré d'origine russe. Du fait aussi de divers déplacements : lorsque, à la déclaration de guerre, il est envoyé en pension près de Boulogne-sur-Mer ; lorsque, avec sa mère, il séjourne à Vichy au moment de l'exode, puis, à Marseille, après la démobilisation de son père et pour toute la durée du conflit, où, grâce à des papiers de complaisance, lui et les siens échappent aux persécutions antisémites[137].

L'expérience migratoire de Schreiber est ainsi marquée par une mobilité constante et une lutte incessante pour trouver une stabilité et une sécurité dans un environnement souvent hostile. Une scène particulière retient l'attention de Schreiber dans *Le Lait de la nuit* et dans *Le Tournesol déchiré.* Alors que sa famille fréquente à Anvers une cantine populaire bondée d'émigrants dont il décrit l'atmosphère mêlée : « Manteaux, chapeaux, humidité suintante ; langues de l'Europe centrale, russe, yiddish »[138]. Après leur arrivée en France, les Schreiber restent attachés à leurs habitudes alimentaires russes, qui deviennent un des marques de leur identité culturelle d'exilés. S'il est arrivé à Genia de vendre des objets de valeur qu'elle avait pu conserver, elle ne s'est jamais départie de son service à thé. La question de leur identité culturelle est envisagée aussi quand il est question de leurs habitudes alimentaires. En témoigne, par exemple, l'attitude de Wladimir Schreiber vis-à-vis du vin et des alcools. Il rejette catégoriquement le vin, emblème pourtant de la culture française :

> Il s'exclamait, quelques années après son arrivée en France : « Les Français boivent du vin. Seuls les dégénérés boivent du vin ». […] Il n'était pas rare qu'il y ait sur sa table un assortiment de bouteilles : eau minérale gazeuse, eau minérale non gazeuse, eau du robinet[139].

[137] Denis Pernot, « Boris Schreiber : (s') écrire en migrant des lettres et devenir écrivain français », art. cit.
[138] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 16.
[139] Christian Rouxel, *Wladimir Schreiber : un Napoléon du pétrole*, *op. cit*., p. 6.

Un tel refus témoigne aussi de sa volonté de se tenir à distance de certains traits de la culture française : au vin, il préfère les gâteaux secs juifs. L'épicerie juive de la place de la Contrescarpe, fréquentée par la mère de Schreiber, est gérée par un vieux couple originaire de Turquie qui parle un français très approximatif avec un fort accent yiddish. Cette épicerie est montrée comme un lieu de rencontre entre exilés venus de différents pays. L'hôtel des Sports de la rue du Cardinal-Lemoine où la famille vit au début de son séjour à Paris est habité par d'autres étrangers :

> Toutes les voix derrière les portes. D'hommes, de femmes, d'enfants. Leurs accents variés. Presque tous les occupants de l'hôtel étaient des étrangers, et leurs langues s'entremêlaient de français. « Je crois entendre des voix lointaines. » […] Mais ils glissaient devant chaque porte dans un étrange bonheur : l'effroi du lendemain n'était donc pas leur lot à eux seuls. À Anvers aussi, ils avaient vu les émigrants de la soupe populaire ; mais pour des repas vite expédiés, debout. D'ailleurs, à Anvers, qu'étaient-ils capables de comprendre à propos des émigrants, sinon les menaces sourdes ? Dans cet hôtel, les gens vivaient malgré les menaces. Ils riaient même[140].

La vision du fils est peut-être différente de celle de ses parents. Ce que voit l'enfant et que transcrit le romancier adulte est comme une Babel heureuse où la multiplication des langues est vécue comme un lien, une opportunité d'échanges et de rencontres. Malgré les menaces qui pèsent alors sur le monde, il y fait l'expérience d'une marginalisation heureuse. Faite d'accents différents et du partage d'une même angoisse, la communauté d'étrangers au sein de laquelle les Schreiber vivent est en même temps une communauté que le père méprise : « il méprisait, sous toutes leurs formes, les ratés, les vaincus[141]. » Il éprouve du dédain envers les ratés et les vaincus. Cette attitude contribue, en quelque sorte, à alimenter un sentiment d'infériorité et d'échec chez le futur auteur. L'acceptation d'un destin marginal, précaire, minoritaire, devient impossible, tout comme la moindre forme d'empathie humaine, telle qu'on la ressent dans les récits personnels de Patrick Modiano, par exemple dans *Dora Bruder* (1997). Le père est mu par un désir d'intégration au groupe dominant et aisé. L'échec, que manifeste à ses yeux la pauvreté, l'exaspère : « Certes, les accès de mauvaise humeur chez mon père : les voyages en troisième classe l'agaçaient ; la promiscuité trop populaire, aussi[142]. » En raison de leur ancienne opulence, de la mentalité bourgeoise de Genia et de la « puissance vitale » de Wladimir, les parents de l'écrivain adoptent une attitude dure et méprisante envers les personnes en difficulté :

---

[140] *Ibid.*, p. 141.
[141] *Ibid.*, p. 35
[142] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit.*, tome I, p. 95.

> Je n'en veux pas à mon père : sa puissance vitale lui donnait du dégoût pour les faibles, les malchanceux. Maman aussi avait la même réaction, mais même excusable : chez elle, c'était une attitude de classe[143].

Leur attitude aggrave le sentiment d'isolement de leur fils parmi les étrangers qui l'entourent. Le dégoût que leur inspirent les faibles et les malchanceux, associé aux difficultés de leur vie quotidienne, renforce leur sentiment d'altérité. L'écrivain signale que, si marginalisés qu'ils soient, ses parents se sentent supérieurs à tous ceux qu'ils côtoient, promis à un avenir qui les rétablira dans la situation de fortune qu'ils ont perdue. Les Schreiber sont certes isolés, mais cela leur donne une volonté de dépassement, et les engage dans un processus de nouvelle identification à une élite sociale et intellectuelle :

> Qui peut comprendre ? Nous n'étions rien, mes parents et moi. Nous ne représentions rien. Aucun groupe, pas même celui des exclus. Pas même une minorité silencieuse. Aucun réseau de protection. Nous étions les plus anonymes parmi les rebuts : ceux qu'épargnent les martyres, les atrocités. Nous étions des isolés, chassés des aires heureuses à coups de mépris, sans être pour autant condamnés aux zones maudites. Dès six ans, je pouvais, dans ce *no man's land* toujours menacé soupeser nos chances de survie. Nous oscillions entre deux forces d'attraction : la joie de vivre et l'anéantissement. Tantôt plus près de l'une, tantôt plus près de l'autre. Comme des engins spatiaux, nous étions projetés sur notre orbite pour tourner éternellement. Rester à l'écart éternellement. Solidaires nulle part et solitaires partout[144].

Par la suite, bien qu'ils accèdent en quelques années à une certaine aisance, les Schreiber continuent de se considérer comme des intrus :

> Les autres, c'est-à-dire tous ces garçons de notre âge, mais très supérieurs puisque nous ne les voyions qu'à travers les rides de nos vêtements usés. À présent, nous les valions tous. Boris et moi n'étions plus inférieurs à ces fils de l'Occident, nantis. Nantis même s'ils n'avaient rien. À nos yeux, ils avaient tout : ils étaient chez eux, en Occident. Pas nous. Pas Boris et moi. […] Mais nous savions bien que nous étions plus ou moins des intrus. Genia et Wladimir le savaient aussi[145].

De Moscou à Berlin, puis d'Anvers à Paris, le père, la mère et l'enfant se construisent un microcosme dans une stratégie d'autodéfense. Repliés sur eux-mêmes, ils forment une unité inséparable : « Alors, nous restions entre nous, tous les trois. À Anvers, ailleurs, partout. Uniquement nous trois »[146]. Ces deux caractéristiques, position d'extériorité par rapport à un groupe principal et clôture sur la cellule familiale, caractériseront l'attitude de Schreiber tout au long de son existence.

---

[143] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit*., p. 150.
[144] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 183.
[145] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, tome I, *op. cit*., p. 13.
[146] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 36.

ii. Parenté tragique et exclue

> Plus tard, quand tout alla mieux, des amis ou des parents vinrent parfois dîner. […] Ces parents ou amis arrivaient, hâves, effacés. Chacun avec son drame, ses errances forcées de pays en pays[147].

Ce souvenir que Schreiber rapporte dans *Le Lait de la nuit* s'entrelace avec les histoires que lui a racontées la mère. La vie bourgeoise et douillette des proches de l'écrivain est anéantie par la révolution. Sa parentèle connaît des pérégrinations dramatiques qui la dispersent à travers l'Europe. Quant au trio familial, il ne parvient pas à s'ouvrir à des réseaux relationnels, ni à retrouver une vie de famille élargie.

Dans l'entreprise autobiographique de Schreiber, la famille paternelle est reléguée dans une forme de marginalité mémorielle dans la mesure où les récits familiaux sont majoritairement relayés par sa mère. La médiation maternelle influence la manière dont l'écrivain construit sa représentation de sa parentèle paternelle, laquelle est largement teintée de négativité, à l'exception de tout ce qui concerne son oncle Illiouscha. Sa grand-mère paternelle, Rachel, est dépeinte comme une bonne grosse juive, tyrannique, bornée, rigide et intolérante. Son autorité est renforcée par l'obligation, mentionnée dans les récits de sa mère, de lui « parler à la troisième personne[148] ». Dominante, la voix de la mère de Schreiber oriente son écriture vers un déséquilibre narratif, caractérisé par une focalisation accrue sur sa famille maternelle.

Les souvenirs que sa mère transmet à Schreiber disent combien le cours de son existence a été marqué par des bouleversements historiques. Son enfance est placée sous le signe de l'instabilité, voire de la négation : « Ta prime enfance, de Dvinsk en Lettonie, où tu es née, jusqu'à ce départ de Novgorod, je l'ignorerai toujours[149]. » Autrement dit, l'écrivain se voit privé d'un récit familial cohérent et complet. Les Markovitch s'exilent de Dvinsk à Novgorod où ils se convertissent à la religion orthodoxe afin de se fixer à Moscou, où les juifs n'ont pas de droit de résider. Sa parentèle est alors perçue comme marginale, étant donné qu'elle doit vivre dans les « districts juifs » de la Russie des tsars :

> Les cours de Moscou, les gardiens des cours. Le policier du quartier aussi : il venait une fois par mois. Imposant, galonné et botté, analphabète. En tant que juifs, mes grands-parents n'avaient pas le droit de vivre à Moscou […] Alors ils graissaient la patte du gros policier et tout se passait bien[150].

---

[147] *Ibid.*, p. 36.
[148] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.*, p. 28.
[149] *Ibid.*, p. 44.
[150] *Ibid.*, p. 46.

Les grands-parents ont une usine et font fortune. Face au harcèlement du policier et à des menaces de dénonciation, ils réussissent à se faire tolérer. Les souvenirs que Genia conserve du moment de la guerre sont les prémices de la révolution :

> Depuis quelques jours, des rumeurs sinistres circulaient : les bolcheviks préparaient un coup de force. Lénine, clandestinement, dirigeait tout. Le front aurait été percé ; dans les usines, paraît-il, la police massacrait des grévistes[151].

Moscou est en guerre, tandis que les Markovitch s'adonnent à une vie bourgeoise et organisent des soirées chez eux :

> Quelle situation insolite : nos soirées avec les rires, les chansons. Dehors des coups de feu claquaient et ils ne troublaient personne. […] En pleine Révolution. Je me souviens qu'à chaque coup de feu, je criais : « Mon Dieu ! » Tous s'esclaffaient alors[152].

Ce contraste entre coups de feu et cris de joie atteint son sommet avec le mariage de Mara (sœur de Genia) et d'Illiouscha (frère de Wladimir) que sa mère décrit comme une féerie :

> Invités, fleurs, cadeaux. Amoncellement de tout. La vraie joie, brûlante, qu'on ignore ici, en France, dans ce pays superficiel ! Cette joie d'exister, malgré les menaces des lendemains. Un mariage tellement somptueux. Celui de Napoléon et de Joséphine peut se cacher à côté [153]!

Les Markovitch forment ainsi un monde à part, qui prend les aspects d'une enclave au sein de laquelle ils évoluent dans l'ignorance de l'Histoire ou à rebours de l'Histoire. Dans les souvenirs rapportés par la mère de l'écrivain, la France sert de repoussoir, de pays négatif, sans qualités, alors que la Russie tsariste à la veille de son effondrement est idéalisée. Le monde mémoriel de Genia est irrémédiablement perdu et lointain : il renvoie à un régime balayé par l'Histoire. En ce qui concerne ce mariage, alors qu'une pluie de projectiles tombe à l'entour, chez eux, se manifeste une joie déliée des événements du monde. À l'arrivée des bolcheviks au pouvoir, la situation des Markovitch se détériore. Dans l'immense Moscou, où la vie devient de plus en plus difficile et angoissante, ils s'enferment : « Nous restions à la maison. Sauf pour de rares errances à la recherche de quelque nourriture. Ou quelque répit »[154]. À cette situation s'ajoute par la suite la famine. Aussi, les grands-parents de l'écrivain sont-ils contraints à quitter Moscou : les Schreiber se réfugient à Berlin tandis que les

[151] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit*., p. 90.
[152] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 124-125.
[153] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit*., p 92.
[154] *Ibid.*, p. 306.

Markovitch, qui ne croient pas que les Rouges puissent se maintenir au pouvoir, s'installent à Riga, en Lettonie, pour ne pas trop s'éloigner.

À Riga, comme à Moscou auparavant, les Markovitch vivent dans un monde de faux-semblants[155]. Confrontés à des difficultés d'argent, les grands-parents de Schreiber, surtout son grand-père, choisissent de garder leurs anciennes habitudes et de vivre comme si de rien n'était. Le récit que Schreiber donne de son séjour à Riga dans *Le Lait de la nuit* met l'accent sur la facticité de leur existence :

> Le matin, au petit déjeuner, la place de mon grand-père était dressée différemment : napperon bordé, verre décoré et sous-verre en argent, beurre, confiture, sucre dans des coupes en cristal. Quel contraste avec les tasses et couverts ordinaires qui nous servaient à nous ! Ma grand-mère beurrait fébrilement les pains au lait auxquels lui seul avait droit[156].

Une boîte de sardines est l'élément central de ce cérémonial du matin :

> Cette table, chaque matin, exerçait sur moi une sorte de magnétisme, non seulement à cause des pains au lait et du beurre spécialement préparés pour mon grand-père, mais à cause de la boîte de conserve posée devant sa tasse. Des sardines, dont la marque prononcée avec respect s'est gravée dans ma mémoire : Philippe et Canaux. […] Importées de France, elles étaient hors prix à Riga. Surtout à cette époque. Mais chaque matin, ma grand-mère posait les sardines devant mon grand-père[157].

En fait, les Markovitch sont des privilégiés dont le marqueur principal est moins identitaire ou national qu'économique : être fortunés les affranchit en quelque sorte de toute identité autre que sociale. Privés de leur aisance bourgeoise d'antan, ils survivent en dépendant de l'argent gagné par la tante Nadia en tant que professeur de français. Une scène du *Lait de la nuit* signale que le grand-père n'est pas invité par son neveu, riche banquier de Riga, au baptême de son enfant, ce qui est humiliant un marqueur de déchéance sociale. Cette mise à l'écart marginalisante, dont le grand-père souffre, est due à l'argent. La grand-mère de Schreiber, qui a peur du qu'en dira-t-on, fait cependant tout pour sauver les apparences. Elle tente de maintenir des relations sociales : « malgré ses jambes pleines de varices, elle court rendre ses visites, comme autrefois, comme si de rien n'était »[158]. Le plus important à ses yeux est le maintien d'un réseau social qui tient à une culture commune et à un passé commun mais aussi à l'affichage d'une certaine aisance matérielle. Dans ces circonstances, le séjour de l'enfant à Riga est placé sous le signe d'un confinement : « Ma grand-mère n'osait pas

[155] Sur ce point, voir notamment, Denis Pernot, « Boris Schreiber : (s') écrire en migrant des lettres et devenir écrivain français », art. cit.
[156] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 146.
[157] *Ibid.*, p. 147.
[158] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 171.

m'emmener pour ses visites : mes vêtements trop courts, râpés, prouvaient à l'évidence notre gêne. Je restais dans la chambre[159]. » Une différence joue entre les deux générations : l'enfant se sent seul (de fait, il l'est), exclu du monde privilégié de sa grand-mère comme du monde des enfants de son âge. Il prend conscience d'être un déclassé d'ordre économique.

Schreiber, en empruntant la voix de sa mère, dévoile le destin tragique de sa famille : la mort par pendaison de Béno ; l'oncle prénommé Boris, fusillé par les Rouges en Ukraine. Le prénom Boris ancre donc l'identité de l'auteur dans un contexte russe, mais aussi dans une destinée tragique. Le malheur est lié au prénom de l'écrivain. Comme le père de l'auteur admire son frère aîné, il donne son prénom à son fils. Par le rappel de cet héritage nominal, Schreiber intègre dans son récit une forme de prédestination tragique : comme son oncle, il serait voué au malheur, à disparaître sans laisser aucune trace de lui. Les récits concernant ses grands-parents maternels qu'il rapporte accentuent également le caractère tragique de ses origines familiales : leur déchéance sociale s'achève avec leur assassinat par les nazis. Pris ensemble, les récits familiaux que l'écrivain reprend lui servent à montrer que les siens ont été victimes des grandes oppressions du XX^{e} siècle. D'abord lieu-refuge, Riga devient support de tragique :

> Quelques jours après l'entrée des Allemands à Riga, SS et Lettons commencèrent la chasse aux Juifs. Hitler avait déclaré : « Riga est une ville amie. » Les bourreaux envahirent l'appartement. Mon grand-père était couché. Quand un des SS voulut s'approcher de lui pour le faire lever, ma grand-mère le frappa. Mon grand-père alors aurait crié « Loubienka ! » SS et Lettons auraient ri avant de les abattre tous les deux.
>
> […] Une voisine de palier, non juive, leur a tout raconté. Précisant qu'elle avait failli s'évanouir devant les murs et le parquet éclaboussés de sang. […] Les autres versions – de voisins ou parents – variaient à peine : de toute façon, le massacre demeurait[160].

Alors qu'il n'est âgé de six ans, sa mère considère déjà son fils comme un adulte et lui révèle les malheurs de sa famille, ce qui contribue à le priver des protections dont est d'ordinaire entourée une enfance. Parce que les récits de sa mère ne lui font pas comprendre les raisons historiques, politiques, sociales et économiques des malheurs qui ont frappé les siens, ils lui font ressentir une sorte de panique et d'inquiétude. Il ne fait connaissance qu'avec les cruautés du monde : « Jusqu'à aujourd'hui, je me rappelle le choc. À six ans, je connaissais déjà le choc des images : les *Mémoires* de

[159] *Ibid.*, p. 155.
[160] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 190.

Trotski, la guerre civile, les douze balles dans la peau[161]. » Du fait de sa mère, sa vision de l'histoire et de la société est tronquée, entièrement négative.

Le sort des autres survivants de sa parentèle est également dramatique. La tante Paula, sœur aînée du père de Schreiber, qui est richement mariée à Berlin est chassée par les nazis de Berlin à Tallin, anciennement Revel, capitale de l'Estonie. Une scène du *Tournesol déchiré* revient à un voyage que l'écrivain a fait en 1989 avec sa femme à Tallin pour y revoir sa cousine Fira :

> Elle racontait la mort de leur grand-mère Rachel, de Yascha, juste avant la guerre ; l'avance foudroyante des troupes allemandes. Elle, son frère, sa mère avaient pu fuir Tallin à temps. Grâce aux Soviétiques. Dans un wagon à bestiaux, ils mirent trois mois pour atteindre la Sibérie. […] Son frère, cousin Dodia, fut mobilisé, blessé à la tête, décoré. Fira et sa mère vécurent en Sibérie jusqu'à la paix. Dans la famine, la glace ; et l'entraide[162].

Le destin des membres de sa famille est d'être continuellement déplacé, en fuite, contraint de survivre dans des lieux peu sûrs ou inhospitaliers. Rappelons l'immeuble cossu de Paula et Yascha à Berlin avec une porte palière et un vaste hall à colonnes blanches. Celle qui y a mené une vie d'opulence finit par vivre dans l'indigence : « nos vêtements, nos seuls vêtements, c'étaient des sacs de pommes de terre. Nous recevions des rations de pommes de terre gelées, notre seule nourriture[163]. » Le monde familial de ses souvenirs d'enfance est un monde qui va s'effondrer, être anéanti et broyé par l'Histoire. La fille de Paula, Fira, qui a connu l'aisance dans son enfance vit dans une profonde misère. Schreiber accentue celle-ci en décrivant son logement :

> Rue où la boue atteignait les chevilles, immeuble semblable aux casemates délabrées du « mur de l'Atlantique », des côtes françaises. Et la chambre : amoncellement, sous la lampe nue, d'objets rescapés, misérables, entassés jusque sur le fourneau et dans la baignoire, face à face dans le même réduit. […] Fira s'affairait, préparait le thé, les gâteaux – trouvés par quel miracle ? –, sur la table dégagée tant bien que mal[164].

Les « objets rescapés » sont les témoins d'un passé glorieux ou tendre, d'une vie familiale défunte. Ils sont semblables aux déclencheurs proustiens du souvenir d'enfance très profondément enfouis dans la mémoire. Mais ils sont aussi des objets qui s'entassent et qui encombrent la table, l'espace de la vie présente, symbolisant ainsi le poids d'une histoire familiale qui pèse sur ses héritiers. Ce sont les vestiges

[161] *Ibid.*, p. 66.
[162] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit*., p. 49.
[163] *Ibid.*, p. 49.
[164] *Ibid.*, p. 48.

d'une vie qui refuse de s'éteindre ou de disparaître, touchants, dramatiques et accablants en même temps pour les vivants.

Dans ses œuvres personnelles, Schreiber met l'accent sur les contrastes qui caractérisent des destinées, la sienne aussi bien que celle de ses proches. Avant de mourir d'un cancer atrocement douloureux, son cousin Dodia, désespéré, résume ainsi son existence : « Ma vie a été pire que mon cancer »[165] ; devenue âgée, sa tante Nadia ne subvient à ses besoins que grâce à l'aide de Genia et à celle de l'Église Sainte-Marie. En proie au malheur, les personnages de Schreiber sont vus comme des êtres maudits, désorientés, déracinés avec lesquels il peut être difficile de s'identifier. La vie de la parentèle de Schreiber est montrée évoluer du haut vers le bas, dans le cadre d'un mouvement d'effondrement, auquel parviennent à échapper son père, sa mère et lui-même bien que leur existence soit teintée de culpabilité et soumise à un fort sentiment d'altérité. De ce fait, les récits de Schreiber témoignent d'une double marginalité : celle de sa famille, victime des violences politiques et de l'antisémitisme, et celle de l'écrivain lui-même, survivant et héritier d'histoires fracturées.

iii. La mère, victime du confinement

Dans les volumes d'écriture personnelle de Schreiber, les informations biographiques sont évoquées au fil d'éclairs de mémoire. Dans *Le Tournesol déchiré,* la mise en forme du vécu de l'écrivain fait penser à un collage où ses souvenirs et ceux de sa mère se trouvent associés sans logique particulière, en fonction d'une libre juxtaposition. Ce faisant, l'écrivain met au jour la psychologie de sa mère si écrasée par les traumatismes de son existence qu'elle perd la raison à la fin de sa vie. « C'est la vie qui m'a transformée à ce point »[166], lui fait déclarer l'écrivain.

Genia est une figure singulière qui évolue, dès son enfance, dans une forme de marginalité intellectuelle et émotionnelle. Son rapport au monde, centré sur une vision idéalisée de la Russie, la distingue des autres membres de son entourage. Sa singularité s'exprime par son refus d'admettre l'existence d'autres pays, d'autres langues et de cultures différentes :

> Elle, assise au fond de la classe, et ne croyant pas un mot de ce que les professeurs pouvaient dire. Napoléon a envahi la Russie ? Ce n'est pas vrai. Le mot

[165] *Ibid.*, p. 50.
[166] *Ibid.*, p. 73.

> russe *petouchok* signifie « coquelet » ? Ce n'est pas vrai […]. Comme si quelque chose pouvait s'énoncer autrement qu'en russe ! Ridicule ! Ma mère riait : « Tu imagines ? Quand le professeur citait d'autres langues, d'autres pays, je me disais : il ment. Il y avait la Russie et rien d'autre. La géographie, pour moi, c'était un tissu de mensonges[167].

Pour elle, il n'existe que la Russie. Sa perception du monde est entièrement fermée à l'idée d'altérité. La géographie n'est à ses yeux que suite de mensonges, phénomène qui s'étend également à la dimension temporelle et à l'Histoire :

> De même l'histoire. Le Moyen Âge, les guerres, le passé, ma mère, fillette, n'y croyait pas. « Quoi, le passé ? Tout a toujours été comme aujourd'hui, et tout sera comme aujourd'hui. »
>
> […] Mais jusqu'à l'âge de quatorze ans, j'étais indécrottable. Papa ou maman me disaient parfois : « Genetchka, plus tard tu seras grande, et nous ne serons plus là ». Tu t'imagines que je les croyais ? Absolument pas. J'étais sûre qu'ils ne me racontaient des fables. Pour moi, aucun doute : je resterai toujours petite, et mes parents seront toujours là[168]. »

Pour la jeune Genia, le temps est figé dans une éternité où le présent est la seule réalité. Après que, petite fille, elle s'est confinée dans l'immobile, dans un rapport idyllique à sa famille proche, avec des parents immuables et immortels, elle sera obligée d'affronter toutes sortes de mutations et l'éclatement violent de son paradis : « Quant aux pays, aux frontières, avec tous nos voyages forcés, Dieu sait si j'ai été obligée d'y croire ensuite »[169]. En pleine Révolution, quand le peuple de Moscou subit un déluge de tirs et de bombes, elle s'enferme dans son amour pour Wladimir : « Moi, je m'en fichais. Volodia, tout proche, parlait, le reste pouvait périr »[170]. Genia se trouve donc placée dans une forme de marginalité émotionnelle où le lien intime devient un refuge face à l'effondrement du monde extérieur.

Après avoir vécu nombre d'événements traumatiques et plusieurs exils, petit à petit, son désir d'immobilité l'emprisonne dans ses souvenirs. Plongée dans un passé révolu, Genia passe son temps à narrer à son fils ses souvenirs d'enfance et de jeunesse. Les premières œuvres autobiographiques de Schreiber ont pour lointaine origine la « parole » erratique de sa mère. Le souvenir, l'unique dérivatif de Genia, répond à son besoin de revivre et faire revivre son passé. Ses souvenirs sont imprégnés d'une grande nostalgie envers la Russie, ainsi que de l'époque faste de sa vie de famille. Elle n'est que mémoire, mémoire qui se manifeste sous deux espèces – celle du culte de l'origine et celle du devoir de perpétuation. La saga familiale

[167] Boris, Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 74.
[168] *Ibid.*, p. 75.
[169] *Ibid.*, p. 74.
[170] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit*., p. 90.

interminablement reprise par la mère devant le fils fournit à celui-ci l'exemple d'une forme d'écriture (auto)biographique. Les origines familiales deviennent les origines du roman. Il est un lieu, qui possède à ses yeux une véritable capacité d'envoûtement, la ville de Moscou, qui devient en quelque sorte son asile sentimental :

> Souvent, leur mère s'interrompait en prononçant le nom de Moscou. Comme si Moscou, la « troisième Rome », lui inspirait un agenouillement secret. Et elle murmurait : « Dans les rue de Moscou, tortueuses, / Meurs, m'a ordonné Dieu. » Elle aimait les vers d'Essenine. Ou bien, regardant au loin le parc Monceau, l'enfilade des pièces, elle chantonnait : « Si vous saviez / Combien ils me sont chers / Ces soirs de mai à Moscou ! » Un air à succès, sirupeux, mais ce nom magique : Moscou[171].

Arrimée à son passé, elle n'existe plus que par ses souvenirs. Bien qu'elle ait longtemps vécu en France, elle prend en haine son pays d'accueil : « Aujourd'hui, dans cette belle France, tu te crois à l'abri des cataclysmes ? Dans cette belle France. Ce serait bien fait ! Il est trop gâté, ce pays, il est pourri »[172]. Les mots péjoratifs « sale », « superficiel », « pourri » qu'elle associe à la France témoignent d'un rejet qui se développe en hostilité. Celle-ci s'exprime déjà au moment de son installation en France quand son mari a du mal à trouver un emploi :

> Alors, ces sales pays vainqueurs, capitalistes, égoïstes, l'Angleterre et surtout la France, qu'est-ce qu'ils pourront quand l'ordre allemand s'alliera à l'immensité russe ? La France, la Belgique, ces sales pays qui refusent tout à ton père, ils seront écrasés, tu entends ? Écrasés [173]!

Les fulminations de Genia contre la France ne s'atténuent pas au fil du temps. « Ces Français… nous, en Russie… » L'emploi ici du pronom personnel de la première personne du pluriel (« nous ») montre qu'elle se considère comme Russe. Quand elle parle des Français, elle utilise un démonstratif qui indique qu'elle se détache de la France où elle se trouve. Elle se distingue des Français pour se rattacher encore et toujours à l'univers russe. Elle garde rancune aux Français qui lui ont rappelé, à elle et à son époux, qu'ils n'étaient jamais que des étrangers :

> « Monsieur Schreiber, vous ignorez peut-être l'expression française 'il faut faire avec'. Je ne sais pas si elle existe dans votre langue, mais vous auriez intérêt à l'apprendre ! » Leur père était revenu, à la fois en fureur et médusé. Leur mère le calmait par courtes phrases douces et lui, a, alors : « Faire avec ! Ces Français décidément ! Faire avec ! »[174] ;
>
> « Madame Schreiber, vous, une Russe vous être frileuse à ce point ? »[175] ;

[171] *Ibid.*, p. 131.
[172] *Ibid.*, p. 147.
[173] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 137.
[174] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit*., p. 115.
[175] *Ibid.*, p. 202.

« Quoi, madame Schreiber ? Vous laissez partir votre mari ? On voit bien que vous n'êtes pas française[176] ! »

Sa façon de penser et ses manières d'agir diffèrent de celles des Français. Aussi finit-elle par se tenir à l'écart du monde français qui l'entoure.

Ne ressemblant pas à son fils qui, lui, s'adapte à la vie française, après bien des années passées en France, la mère conserve une identité décalée. Si ses années d'errance donnent à Schreiber une évidente ouverture d'esprit, elles laissent sa mère dans l'enfermement et la crispation identitaire. Son malaise identitaire s'illustre dans son rapport à la langue française. Tandis que son fils choisit le français comme langue d'écriture, elle s'exprime en russe, ce qui accentue sa marginalité. Elle maîtrise mal le français, ce qui l'amène à des erreurs de prononciation et de compréhension. Elle confond, par exemple, les mots « sourdine » et « sardine » :

- Tu retrouves tous tes états d'âme ?
- Tous. Ils sont toujours restés là, en sourdine.
- En quoi ?

Maman, toujours surprise par ce mot, un de ceux qui restait français dans nos échanges russes. Mais elle disait toujours en sardine !

- Alors, Borinka, en sardine, tes mots sont restés ?
- Bien sûr.

Ajouter : « comme dans une boîte » ? Boris et moi avions hâte d'exprimer en clair ces sourdines[177].

L'extrait montre sa difficulté à s'approprier un langage qui lui demeure étranger. Elle utilise un français aberrant : « son accent russe labourait ses phrases, retournait les "r", annihilait les "l", et les "u" devenaient "ou"[178]. » Parce qu'elle le maîtrise mal, son français la ramène, jusqu'à ses derniers jours, à son statut d'étrangère.

Le Tournesol déchiré se déroule à Paris où les Schreiber s'installent définitivement. L'œuvre mêle les évocations de la mère et les souvenirs ultérieurs du fils qui sont associés à la période où ils retrouvent peu à peu une certaine aisance et narre une série d'anecdotes liées à leur origine étrangère et à la différence culturelle. L'accent est par ailleurs mis sur la vie solitaire de Genia après la mort de son mari. Vieille femme recluse dans un appartement luxueux près du parc Monceau, elle n'a pour lien avec l'extérieur que les visites de son fils. C'est dans ce contexte que Schreiber montre sa solitude et son ressentiment envers la France s'intensifier :

- Qui le sait ? Qui l'a dit ? Je n'en veux pas à l'URSS, elle a payé. Mais ici ? Ces gens qui ont tout, qui ont toujours eu tout, ces pays égoïstes, capitalistes, qui laissent

[176] *Ibid.*, p. 194.
[177] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit.*, tome I, p. 147.
[178] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.*, p. 242.

> crever tout le monde ! Ton père disait : « J'aime la France, grâce à elle j'ai réussi. » Et moi je dis : crachats, crachats sur la France. Ton père a réussi, mais en quel état ? Tu as vu sa fin ? Et sa vie ? En Amérique, il aurait mille fois mieux réussi ! La France ! Quand je pense qu'à Paris, il y a quatre millions d'habitants, et pas une porte qui s'ouvrirait pour moi[179] !

Genia attribue sa solitude à l'indifférence et à la froideur des Français. Elle projette sa souffrance personnelle sur l'égoïsme et l'insensibilité qu'elle leur prête.

La marginalité de Genia porte empreinte de traumatismes historiques dont elle ne parvient pas à se libérer. Les souvenirs de l'Occupation et des persécutions subies par les membres de sa famille hantent son quotidien et l'amènent progressivement à placer son existence sous le signe du malheur et du ressentiment au point qu'elle se considère comme une victime de l'Histoire :

> - Boris, je n'ai qu'un seul mérite : voir clair en tout. Même dans le passé noir pareil à l'avenir noir. Ce n'est pas normal ? Comment veux-tu que je reste normale avec vingt-quatre membres de ma famille massacrés par les nazis [180]?

Obsédée par la mémoire des êtres chers qu'elle a perdus durant la guerre, elle est incapable de faire la paix avec son passé. Elle vit à l'ombre de tragédies qui renforcent son sentiment de victimisation. À la fin de sa vie, elle en vient même à réinterpréter les circonstances de la mort de ses parents en imaginant qu'ils ont été gazés :

> Une lettre d'une cousine lui apprenait que mes grands-parents avaient été gazés. À croire que chacun tenait surtout à paraître au courant. Des années durant, ma mère préféra ignorer cette lettre, prétendant ne pas y croire. Mais vers la fin de sa vie, elle ne cessait de ma brandir, de la citer[181].

Ce travail de reconfiguration mémorielle témoigne de la persistance en elle du traumatisme. Genia reste prisonnière de ses souvenirs de guerre, de scènes d'horreur qui l'assaillent comme lorsqu'elle évoque des bombardements et des réfugiés entassés dans des caves :

> Tu sais, durant l'Occupation, quand nous nous retrouvions tous dans la cave, sous les bombardements nocturnes, les habitants de l'immeuble, fripés, fagotés… je nous revoyais, nous, à cette époque. Comment veux-tu que pour nous les nuits coulent tranquilles, entre la Tchéka et la Gestapo, la Révolution et la guerre, entre la dureté pour les rescapés et le mépris pour les immigrants [182]?

Les références croisées à la Tchéka et à la Gestapo – deux institutions associées à la répression, la terreur d'État et la violence religieuse – montrent à quel point Genia a le sentiment d'avoir été victime de forces historiques, politiques et sociales. Son

[179] *Ibid.*, p. 276.
[180] *Ibid.*, p. 173.
[181] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 191.
[182] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit*., p. 234.

expérience est celle d'une double oppression : d'un côté, celle de la Révolution russe et des persécutions en URSS ; de l'autre, celle de l'Occupation allemande et du nazisme. Elle porte non seulement le malheur de toute sa famille, mais aussi le poids d'une histoire collective de souffrances. En juxtaposant ces épisodes, elle souligne son statut de marginale et son sentiment d'exclusion.

Sa vie de confinement et de solitude la plonge davantage dans ces fragments de mémoire douloureux, ce qui renforce son sentiment d'abandon. À ses yeux, la France devient le symbole d'une indifférence envers ses souffrances, une nation qui l'a reçue sans jamais vraiment l'accueillir. Récurrent, le discours qu'elle tient sur son isolement à Paris – « cette ville de Paris, avec ses cinq millions d'habitants, et personne à qui crier : 'Au secours !' Si quelque chose m'arrivait[183]! » – témoigne aussi du sentiment de délaissement qui la hante. Le nombre des parisiens – « cinq millions », qui change parfois en « huit millions » – est exagéré par elle pour souligner sa solitude.

À son hostilité envers la France, s'ajoutent des critiques à l'égard de la langue française qu'elle perçoit comme dénuée de vitalité :

> - Boria, comment veux-tu qu'il soit donné aux Français de comprendre ? Même leur vocabulaire ne sait pas exprimer le véritable effroi, le véritable cri. Ils n'ont rien vécu, ici. Ils sont morts. Leur langue est morte. Qui la parle aujourd'hui ? Comment fais-tu pour rester vivant dans une langue morte [184]?

Le français, d'après elle, ne parvient pas à dire le « véritable effroi ». Les Français n'ayant jamais vécu d'expériences aussi traumatiques qu'elle, leur langue ne parviendrait pas à exprimer l'exil et la douleur. Le lien entre la mère et le fils, bien que fondé sur une profonde complicité, se fragilise autour de leur rapport au français, qui devient une véritable frontière culturelle et identitaire entre eux : « Après tout, tu as choisi : tu aimes ta langue morte. À ta guise ! Mais alors, imite les autres, enterre-la ; ne lui donne pas ta vie[185] ! » La mère critique le choix de son fils de faire du français son outil d'expression et de création littéraire, une langue qu'elle juge « morte » et incapable de traduire l'intensité de ses propres émotions et de ses propres souffrances. Les expressions qu'elle emploie comme « ta langue », « imiter les autres » montrent qu'une séparation émotionnelle est née entre eux : le choix du français représente à ses yeux une forme de renoncement à leurs racines communes et au russe, langue des souvenirs et des émotions profondes. Ils échangent par ailleurs en russe. L'adoption

[183] *Ibid.*, p. 45.
[184] *Ibid.*, p. 238.
[185] *Ibid*.

du français par l'écrivain est donc considérée par sa mère comme prise de distance avec elle et avec les récits qu'elle a partagés avec lui.

Le malheur de Genia alimente sa haine. Elle la projette sur la France, mais aussi sur son fils. La solitude l'obsède au point qu'elle l'accuse d'indifférence, d'abandon et de trahison, ce qui amplifie davantage l'écart qui se creuse entre eux :

> M'abandonner, me laisser seule dans cet immense appartement, c'est normal pour toi ? Et s'il m'arrivait quelque chose la nuit ? Qui appeler ? Qui ? Toi ? Lucienne ? Votre porte n'existe plus pour moi, tu m'entends ? Paris a huit millions d'habitants, et moi, je suis toute seule ! Pas une porte où frapper [186]!

Elle associe par ailleurs son fils aux Français qu'elle méprise et le place dans un camp d'adversaires : « Mais toi, rien. Ni un remords ni un geste. Pareil aux gens de ce pays. Eux aussi se fichent d'avoir laissé massacrer les Juifs ! Toi aussi ! Une honte [187]! » Ce reproche instaure une rupture émotionnelle entre elle et son fils. La disparition du « nous » dans ces propos signale que leur intimité s'est brisée. Genia souffre de se sentir incomprise. À sa privation de vie sociale, s'ajoute une solitude intérieure. Ses critiques accentuent le sentiment d'exclusion de Schreiber. Il se sent rejeté par celle qui le soutenait depuis toujours. Pourtant, son isolement et sa marginalisation poussent Genia à se tourner vers le français dans une tentative désespérée de se relier à son environnement :

> - Je vais chercher mon cahier. Tu m'en veux de l'écrire en français ? Mais c'est la langue qui m'entoure et je me sens moins seule en l'écrivant. Écrire en russe m'enfonce davantage dans la solitude. J'en ai marre de la solitude[188] !

Sa décision d'écrire en français peut être interprétée comme une tentative d'assimilation : en écrivant en français, elle tente d'apaiser son sentiment d'étrangeté.

Écrasée par ses souvenirs, Genia devient à la fin de sa vie sujette à des crises d'hystérie. Ses rares instants de sérénité sont paradoxalement créés par des souvenirs. Son douloureux passé lui offre un apaisement éphémère :

> Leur mère riait. Ils la contemplaient à la dérobée. Son petit visage de toujours, reconnaissable à ces moment-là, joyeux à ces moments-là. Malgré tout. Le petit visage des épreuves, des duretés de la vie, des tendresses de leur jadis. Même le petit visage des mauvais jours de la fin, qui se détendait, s'abandonnait[189].

Genia retrouve une certaine harmonie avec son passé. La mémoire qui provoque son sentiment de marginalité lui permet de s'en libérer momentanément. Cette

[186] *Ibid.*, p. 152. Lucienne est le nom que Schreiber donne à sa compagne d'alors.
[187] *Ibid.*, p. 150.
[188] *Ibid.*, p. 241.
[189] *Ibid.*, p. 153.

réconciliation partielle avec le passé lui confère un « air d'éternité » aux yeux de son fils. Elle s'accorde dans le présent avec son passé et incarne ainsi une présence intemporelle avec « son petit visage de toujours ». Son passé, source de déchirement, se transforme pour un instant en refuge intérieur. La complexité et la marginalité de Genia résident dans cette coexistence de temps différents et de sentiments opposés, où la mémoire agit à la fois comme un fardeau et comme un baume, comme source de malheur et de bonheur.

Sous l'influence de sa mère, l'autobiographie de Schreiber se développe entre réel et imaginaire, entre passé et présent, à la recherche d'une vérité émotionnelle qui passe d'abord par l'expression de sentiments de narcissisme, d'injustice, de vengeance, puis par des plaintes et par une sorte de folie. On y retrouve le ton de sa mère quand elle crie vengeance. L'amour qu'elle porte à son fils évolue vers une forme d'hystérie : l'écrivain qui a confiance en elle, est finalement abandonné et rejeté par elle. Le rôle dominant de Genia se voit aussi dans la structure du *Tournesol déchiré* qui commence en faisant entendre sa voix et finit par un poème prétendument écrit par elle. L'œuvre s'ouvre sur une étendue de tournesols à Riga. Dans un début d'après-midi ensoleillée, la mère remarque que les yeux de son fils changent :

> Leur mère se penche :
> - Tes yeux changent. Je l'avais remarqué depuis un certain temps.
> Elle se penche davantage, les scrute :
> - Ces éclats nouveaux ; inattendus. Ils varient même d'un instant sur l'autre. Comme si j'avais plusieurs petits garçons. Des Borinka sans nombre[190].

L'image du champ de tournesols[191], la description des yeux changeants, ainsi que la mise au pluriel : « des Borinka sans nombre » symbolisent l'identité déchirée, fragmentée de l'écrivain et motivent le titre qu'il a donné à son livre. L'image des yeux qui changent et celle des tournesols se rejoignent dans le poème final :

> Mon tournesol déchiré, mon belle garçonnette
> Pourquoi tes yeux avoir ces couleurs inquiètes ?
> Grâce à moi toujours tu vaincras les demains
> Toute ma vie, toute ma mort, je te tiendrai la main[192].

---

[190] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.*, p. 9.

[191] Les tournesols reviennent dans le titre d'un film italien de *Vittori de Sica* de 1970 *I Girasoli*, où le héros incarné par Marcello Mastroianni est un soldat italien disparu sur le front russe qui « oublie » sa femme (Sofia Loren) et sa vie antérieure en étant recueilli en URSS par une femme russe. Puis il rentre enfin en Italie… Les tournesols sont un élément associé au paysage russe et à l'identité poétique de ce pays.

[192] *Ibid.*, p. 349. L'épouse de l'écrivain, Nicole Schreiber, a confirmé que ce poème a été écrit par Boris Schreiber mais dans le style de sa mère.

Ces quatre vers témoignent d'abord de la marginalité linguistique de la mère avec ses tournures françaises étonnantes et ses fautes d'orthographe : « mon belle garçonnette », « tes yeux avoir ». Or, les maladresses grammaticales ne diminuent pas l'intensité émotionnelle du poème, marquée par une promesse de protection au-delà de la mort.

Si on considère l'autobiographie comme un espace littéraire où « j'écris moi-même », l'autobiographie de Schreiber cerne un « moi » profondément façonné par l'influence de sa mère. Cette dernière agit comme un prisme à travers lequel l'écrivain interprète son identité et son héritage familial. Son « moi » est nourri par un lait narratif maternel, porteur ici d'une forme de marginalité. Cette marginalité, héritée, se diffuse dans l'ensemble de la vie de Schreiber ainsi que dans l'ensemble de son œuvre.

b) Traumatisme infantile

L'enfance, en tant que première période de la vie, joue un rôle considérable dans l'existence d'un individu. Jean-Paul Sartre met l'accent sur cette étape de la vie dans *Les Mots* (1964) : « Tout homme a son lieu naturel ; ni l'orgueil ni la valeur n'en fixent l'altitude : l'enfance décide[193]. »

Ce phénomène se manifeste davantage pour les générations nées à la fin du XIX^e^ siècle et dans la première moitié du XX^e^ siècle qui ont eu à traverser deux guerres mondiales : la terreur et l'angoisse sont la note dominante du premier XX^e^ siècle. De nombreuses œuvres littéraires écrites par des écrivains de ces générations se penchent sur la question de l'enfance et le récit d'enfance, entre, au début du XX^e^ siècle, peu à peu, dans l'horizon d'attente de l'autobiographie[194]. Georges Perec, Romain Gary, Alain Bosquet, Natalie Sarraute, Marguerite Duras, Elsa Triolet, tous d'origine étrangère, sont attachés à un passé tellement traumatisant qu'il devient hors de portée pour eux. Leur enfance qui porte l'empreinte de l'Histoire prend un intérêt particulier lorsqu'ils la racontent dans des écritures de soi où mémoires, récits et Histoire se mêlent. Cet intérêt pour l'enfance est d'importance toute particulière dans le cas d'écrivains qui en ont été arrachés par l'émigration, qui a ainsi instauré dans leur vie une coupure brutale entre un « avant » et un « après ».

Le parcours migratoire non linéaire de Schreiber couvre une partie de son enfance, son parcours ne se stabilisant qu'au début des années 1930. Il commence par tout avoir : une vie confortable et bourgeoise. C'était l'âge d'or de sa famille. D'après les évocations de sa mère, toute sa parentèle est allée fêter sa naissance et sa chambre à la clinique « croulait sous les fleurs et les télégrammes de félicitations »[195]. Mais, très vite, l'Histoire le prive des facilités et de l'insouciance que sa naissance lui promettait. C'est pour cette raison que son enfance le hante et qu'il se sent plus tard condamné au malheur.

Schreiber passe, à partir de sa septième année, son enfance en France, son pays sans qu'il ait eu l'expérience ou le souvenir du pays d'origine de ses parents et de son pays de naissance. L'exil impose à l'enfant une position de marginalité à la fois culturelle et existentielle : il évolue au sein d'un espace géographique et social où il n'a nulle racine. Afin de construire son identité, il s'enquiert de l'enfance de ses

[193] Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 212.
[194] Sur ce point, voir Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1973 ; mais aussi Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, « Folio », [1939] 2008, p. 32-35.
[195] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit.*, p. 68.

parents qui s'est déroulée dans un ailleurs qui le fascine et qui fait l'objet de nombreux récits. Cet « ailleurs » familial constitue un espace de mémoire où l'enfant tente de s'inscrire. L'enfant évolue ainsi entre son présent dans son pays d'accueil et un passé qu'il ne connaît qu'à travers les récits de ses parents. Aussi le récit d'enfance de Schreiber porte-t-il également celui de ses parents et de sa famille au sens large. L'écart géographique, spatial et culturel vécu par l'étranger lors de son déplacement d'un pays à l'autre peut constituer un avantage déterminant dans tout « récit » et en particulier pour tout récit autobiographique d'enfance. De ce point de vue, l'enfance représente, en quelque sorte, une mise en cause de soi-même et un cheminement à reconstituer ainsi que Georges Perec l'a souligné dans *W ou le Souvenir d'enfance* (1975) : « Mais l'enfance n'est ni nostalgie, ni terreur, ni paradis perdu, ni Toison d'Or, mais peut-être horizon, point de départ, coordonnées à partir desquelles les axes de ma vie pourront trouver leur sens[196]. »

i. Errance

La vie d'errance de la famille Schreiber débute par la Révolution russe, survenue avant la naissance de l'écrivain. Cet événement marque à la fois le déracinement de ses parents et leur entrée dans le cours d'une vie instable :

> - Volenka, que veux-tu ? Anvers, Riga… Boris participe à tous nos soucis comme s'il avait notre âge !
> - À qui la faute ?
> - Volenka, à qui la faute ? À notre vie !
> […] Mais enfin, tu sais bien que notre enfance a été différente, comblée !
> Les conciliabules de jadis qui reprenaient. […] Quelques mots isolées traversèrent encore la porte de notre chambre : « la Révolution » [197]…

L'exil de la famille Schreiber s'accompagne d'une déchéance sociale. Il se double d'un problème financier : Wladimir Schreiber, seul homme à travailler dans la famille, connaît le chômage. La vie douillette et opulente de la famille appartient désormais au passé. Le confort est remplacé par l'angoisse et l'inquiétude, comme en témoigne

[196] Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975. Sur Perec, voir aussi Isabelle Dangy-Scaillierez, *Étude sur Georges Perec "W ou le souvenir de l'enfance"*, Paris, Ellipses, 2002 ; Julien, Roumette, « L'événement invivable », in *Que se passe-t-il ?*, Sabrina Parent, Michèle Touret, Didier Alexandre et Madeleine Frédéric (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004 ; *Relire Perec*, études réunies et présentées par Christelle Reggiani, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
[197] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome I, p. 28-29.

cette confession de l'écrivain : « J'ai connu, dès mon enfance, la sensation du paradis perdu[198]. »

Dans *Le Lait de la nuit*, l'accent est mis sur l'instabilité que l'écrivain a connue dès son enfance. Sa condition de marginal s'exprime d'abord par la pauvreté et l'incertitude qui marquent sa vie familiale après la perte d'emploi de son père :

> Je vois mes six ans trottiner aux côtés de ma mère, seule. Nous échafaudons des projets : « Tu voudrais vivre au Japon ? Nous serons peut-être forcés d'aller vivre au Japon. » L'enfant de six ans ne répondait rien. L'inquiétude macérait en lui. Voilà mon signe, mon commencement : l'inquiétude[199].

L'enfant vit alors dans une inquiétude permanente, qui devient « son signe, son commencement ». L'absence de son père qui sort tous les jours pour chercher des moyens d'existence lui fait éprouver une inquiétude concrète, qui réside notamment dans son incapacité à se projeter dans un futur prévisible. Sa mère lui confie ses préoccupations quant à l'avenir qui les attend. Bien qu'il fût trop petit pour tout comprendre, il a épousé l'anxiété de ses parents et « le mystère inquiétant des noms : Japon, Moscou »[200]. Il a été contraint de s'adapter à une vie marquée par l'incertitude et des menaces de nouveaux exils, toujours plus lointains.

Les conditions vie des Schreiber se dégradent lorsqu'ils quittent Berlin pour Anvers. Le meublé sombre et misérable où il réside avec ses parents devient le témoin de l'isolement de l'enfant : étant donné que ses parents n'ont pas d'argent, l'enfant n'a pas envie de sortir, trop tenté qu'il est par les victuailles disposées dans les vitrines des commerces. Cette situation reflète une double marginalité : géographique, par l'errance ; sociale, par la pauvreté. L'enfant s'enferme donc dans son univers intérieur où l'imaginaire joue un rôle central[201]. Il s'amuse seul en jouant au contrôleur :

> Je coiffais la prestigieuse casquette d'étudiant de mon père, noire à visière brillante. Elle me descendait sur les yeux. Je tournais dans les deux pièces de l'appartement avec lenteur, demandais très poli : "Vos billets, s'il vous plaît ?" Et j'attendais, penché ; puis je faisais le geste de les poinçonner, de les rendre[202].

En se glissant dans le rôle de contrôleur, il incarne une figure d'autorité qui lui échappe et échappe alors aux siens. Le jeu du contrôleur se change parfois en jeu du

---

[198] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit.*, p.153.
[199] *Ibid.*, p.13.
[200] *Ibid.*, p. 27.
[201] Sur l'ensemble de ces points, voir Colette Cazenobe, « À la source de l'œuvre : *Le lait de la nuit*. Temps retrouvé et moi perdu », in *Boris Schreiber : une œuvre dans les tourments du siècle*, sous la direction de Denis Pernot, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013.
[202] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit.*, p. 71.

voyageur, mais d'un voyageur qui se déplace volontairement d'un point à un autre de l'espace :

> Alors j'enlevais ma casquette, m'installais sur une chaise, et imitais les gestes et les attitudes des voyageurs : regarder par la fenêtre, payer son billet, lentement, confortablement, comme ceux qui peuvent se permettre de voyager en tram. Nous, nous le prenions si peu[203].

Ces jeux qui mêlent principe de réalité et puissance de l'imaginaire reflètent le besoin de sécurité et d'identité sociale de l'enfant. La marginalité qu'il subit dans la vie réelle est contournée par un univers fictif où il se réinvente.

Dans son entreprise autobiographique, Schreiber souligne l'écart entre l'enfance heureuse de ses parents et la sienne qu'il place sous le signe de l'angoisse et de la pauvreté. Cet écart pose les fondements de sa marginalité. L'enfance de son père, telle qu'évoquée par la voix de sa mère, est emplie de jeux tandis que celle de sa mère est associée à des fêtes et au luxe. Ces récits parentaux d'un passé lumineux, opposés à la réalité sombre et précaire où il évolue, génèrent en lui un sentiment de ressentiment :

> Suis-je si loin, en écrivant ces lignes, de ma rage d'enfance que je n'osais pas montrer ? Que je ne savais pas exprimer. Ma rage, dès mes six ans, dès mes six ans, d'être victime de l'injustice. Quoi, ma mère, à mon âge, avait tout alors que moi je n'avais rien [204]?

Schreiber perçoit l'enfance de ses parents comme une part de lui-même qui lui aurait été dérobée par l'exil et le déracinement. Ces récits d'un passé fastueux sont un rappel de ce dont qu'il est privé. Lorsqu'il apprend que sa mère, dans son enfance, avait mangé des gâteaux que lui ne mangeait jamais, il se sent victime d'une insupportable injustice, qui le pousse à faire des caprices en criant à sa mère : « Tu aurais pu m'en garder [205]! ». Cette protestation naïve dit la frustration de l'enfant qui a le sentiment que ce qui pourrait le rendre heureux lui est refusé. Son sentiment d'exclusion est plus vif encore dans les moments où ses parents célèbrent des traditions liées à leur enfance, à l'exemple de la nuit russe de la Saint-Sylvestre. C'est pour l'enfant un monde inaccessible:

> Peut-être étions-nous jaloux de cette nuit russe de la Saint-Sylvestre où nos parents ne nous emmenaient pas ? […] Boris et moi, coincés entre la prime enfance radieuse de Genia et de Wladimir jadis, dans la Russie prestigieuse d'avant la Révolution, et le retour, pour eux seuls, de quelques moments lumineux aujourd'hui. Et nous alors ? Boris et moi, allions-nous toujours traîner dans les pénombres ? Jamais rien de lumineux pour nous, nulle part, depuis que notre mémoire existe. Jamais. Nos

[203] *Ibid.*, p. 72.
[204] *Ibid.*, p. 41.
[205] *Ibid.*, p. 42.

> moments lumineux à nous restaient étranglés par les zones obscures, même nos séjours à Saint-Chéron ; même nos échanges avec maman. Quelque menace se profilait toujours [206].

Paraît se désintégrer ici la seule communauté à laquelle l'enfant appartient, celle qui l'unit à ses parents, de sorte le sentiment d'exclusion qui le hante donne à son expérience de la marginalité une dimension affective autant que sociale. Sa marginalité est décrite comme le fruit de rejets multiples : rejet social dû à sa pauvreté et à son statut d'étranger ; rejet culturel lié à son incapacité d'adhérer aux traditions françaises chrétiennes ou à la culture russe de ses parents :

> Au moins, pour nos parents, existait-il un point de mire : la nuit de la Saint-Sylvestre dans quelque cabaret russe. Pour Boris et moi, rien. Uniquement l'impression de rejet. Juifs : quel Noël ? Pauvres : quelles fêtes ? Étrangers : quels camarades ? Ce frein d'amertume que Boris et moi rongions. Avec ce corollaire : les autres ont tout. C'est à Noël que ces évidences éclataient pour Boris et moi[207].

L'injustice sociale à laquelle il est confronté – pauvreté, isolement, etc. – renforce sa marginalité.

L'écrivain s'attarde dans *Le Lait de la nuit* à des scènes de repas frugaux ainsi qu'à l'ambiance étouffante qui règne autour de lui. Après le retour du père, tout le monde dîne à table. Les repas sont monotones : du thé, du pain pour les parents, un œuf à la coque ou une tranche de jambon réservée à l'enfant. À ces misérables repas, s'ajoute une forte tension psychologique :

> Pourtant mon père allait rentrer le soir comme les autres soirs : et toujours l'anxiété des regards de mes parents, le silence des repas, leurs interminables conciliabules dès mon coucher[208].

Les repas familiaux du soir sont, aux yeux de l'enfant, insupportables. L'anxiété de ses parents, leurs regards silencieux et leurs « conciliabules » à voix basse alourdissent une atmosphère déjà pesante. Le contexte du ralentissement économique des années 1929-1930 qui frappe violemment les populations les plus vulnérables exacerbe la crise au sein de cette famille d'émigrés. Confronté à des échecs répétés dans sa quête d'un emploi, le père sombre dans un désespoir qui, nourri par des sentiments croissants d'injustice et de haine, se transforme en colère :

> Mon père est entré, sans un mot. Gris. Blême. […] il a ôté son chapeau et soudain l'a flanqué contre le mur d'en face en hurlant : J'en ai assez ! » […] J'entendais les hurlements de mon père : « je me vengerai ! Personne ne veut de moi. Les Soviétiques m'ont chassé, mais ils me rendront au centuple ce qu'ils m'ont pris ! Au centuple ! Et

[206] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome I, p. 51.
[207] *Ibid*., p. 50.
[208] *Ibid.,* p. 40.

> les autres aussi ! Ils verront, tous » Son poing s'abattait sur le buffet, encore et encore. Les hurlements de mon père semblaient faire trembler l'immeuble[209].

Le découragement, qui s'accompagne de détresse et de fatigue, saisit le père. Ses propos disent la violence de la forme d'exclusion sociale et politique qu'il a pu ressentir. La situation devenant insoutenable, laissant le père continuer à chercher du travail à Anvers, la mère et l'enfant partent pour Riga :

> Borinka, nous allons partir. Toi et moi, tous les deux, nous allons partir pour Riga. – Où ? - Riga, en Lettonie. Sur la mer Baltique. – C'est loin ? – Oui. – Et pourquoi nous partons ? – On va chez mes parents. Juste… quelque mois. » […] Je demandai : « Et papa reste ici ? – Oui, il va chercher du travail. […] – Maintenant il sera mieux pour chercher, nous ne serons plus à sa charge. Dès qu'il aura trouvé du travail, nous reviendrons à Anvers[210]. »

Le trio familial est brisé. Ce voyage forcé, dû à la pauvreté, amène l'enfant vers la Baltique, en des lieux qui lui semblent lointains et étranges et qui apparaissent plus tard dans *L'Évangile selon Van Horn*. Le train, avec ses banquettes de troisième classe dures et glaciales, devient le symbole de ses années d'enfance instables : une traversée des frontières allemandes, lituaniennes, puis lettones, le mène vers de nouvelles incertitudes :

> « Les frontières, leur charge de mystère, je les connaissais déjà. À l'âge de trois ans, nous habitions Dantzig, dans l'aisance encore, et je demandais en allemand à ma nurse, chaque jour : « *Schwester Frieda, ich will sehen die polinische Grenze* : Sœur Frieda, je veux voir la frontière polonaise. » […] Ma nurse et moi arrivions devant la barrière et je contemplais les douaniers polonais, leurs képis mauves, à la fois hauts et mous, à la longue visière galonnée. Voilà mon souvenir[211].

La première rencontre de l'enfant âgé de trois ans avec la frontière polonaise est liée à l'identité de son père. À la suite de la Première Guerre mondiale, l'unité de la Pologne est restaurée. Un accès vers la Baltique lui est donc permis grâce à une bande de terre qui sépare la Prusse en deux, le « couloir de Dantzig », du nom de la ville située au bout de l'estuaire de la Vistule, actuellement nommée Gdansk. Bien que déclarée « ville libre » en 1920, peuplée d'une majorité d'allemands, Dantzig se trouve à l'origine des tensions entre la Pologne et l'Allemagne qui conduiront à l'éclatement de la guerre en 1939. Chargée pour Schreiber de symboles historiques et politiques, cette frontière polonaise, qu'il dit avoir vue enfant, fonctionne comme une annonce des bouleversements qui marqueront son existence. Cette frontière est plus qu'une ligne de partage géographique et politique, elle incarne des divisions, des déplacements

[209] *Ibid.*, p. 103.
[210] *Ibid.*, p.104.
[211] *Ibid.*, p. 137.

forcés, la guerre. Les frontières, sans cesse traversées ou redessinées, privent la famille Schreiber de toute identité stable et exacerbent sa marginalité. L'angoisse des frontières que l'écrivain dit avoir ressentie dans son enfance est en effet liée à une autre angoisse, celle des documents d'identité : « Quel passeport avions-nous à l'époque ? Nansen, polonais, russe ? Nous en eûmes tellement au cours des années [212] ! » À l'incertitude identitaire, s'ajoutent des connotations négatives attachées à leurs papiers : passeport polack, carte d'identité de métèque. Le statut d'apatride, auquel la famille de l'écrivain est longtemps réduite, est le signe d'une absence de nationalité et donc de protection étatique. Les Schreiber vivent à la marge des nations et des lois.

L'arrivée à Riga n'améliore pas leur situation. La pauvreté continue de définir leur quotidien. À Riga comme à Anvers, la vie est marquée par une ambiance oppressante où des paniques sous-jacentes accablent tout le monde. L'enfant, dans cet environnement, est témoin de tensions familiales et sociales :

> Depuis mes premiers souvenirs, à Anvers, ne m'entouraient que des yeux traqués. […] J'aurais voulu plonger dans tous ces yeux. Ceux de mes parents, de mes grands-parents, de ma tante. Il m'arrivait parfois de prévoir les paniques qui les rempliraient. Effrayé, j'avais envie de leur crier à tous : « Ne criez plus [213]! »

Vivant dans une telle ambiance, l'enfant est confronté à toutes sortes de signes annonciateurs de panique, à la violence qui explose au bout du désespoir : hurlements, portes claquées, insultes, coups de poing. Cette violence, qui résulte de l'impuissance des adultes face à des réalités pesantes, Schreiber la fera sienne par la suite.

Peu de temps après, l'enfant et sa mère se remettent en route pour rejoindre le père à Anvers. Ce retour ne marque pourtant pas la fin de leurs difficultés :

> Pourquoi y être allés ? Pourquoi en repartir ?
> - Borinka, à quoi penses-tu ?
> - Pourquoi sommes-nous allés à Riga ?
> - Tu le sais bien : papouchka sans travail, sans argent.
> - Mais tes parents non plus n'avaient pas d'argent.
> - Un peu plus.
> - Alors, pourquoi on part ?
> - Leur argent s'est épuisé. Mais n'aie pas peur, papouchka l'aura, son travail. Il l'a déjà, peut-être, là-bas, à Anvers[214].

Une chambre mansardée, avec un lit dans un coin, face à un autre lit dans le coin opposé, un paravent et un lavabo, tel est leur nouvel abri. Au-dehors, la rumeur de la

[212] *Ibid.*, p. 113.
[213] *Ibid.*, p. 153.
[214] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.*, p. 24.

rue, que dominent des cris du dancing tout près, dancing dont le souvenir se retrouve dans *Les Heures qui restent*. Le contraste entre la rumeur joyeuse de l'extérieur et la vie de confinée de l'enfant accentue le sentiment d'isolement social qui se dégage du récit.

La vie quotidienne de la famille est immuable : encore la recherche de l'emploi, des plats maigres et la soupe populaire. Le rendez-vous de son père avec un homme d'affaires, M. Neiken, marque un tournant. Les Schreiber déménagent en France :

> Ils sursautèrent : la porte venait de s'ouvrir. Leur père, sur le seuil, blême, essoufflé par les trois étages. Et cette lueur dans son regard. Soudain son cri :
> - Genetchka, Borinka, ça a marché ! On m'envoie à Paris ! Dans deux jours, nous allons à Paris[215] !

Paris, où ils occupent d'abord dans un hôtel une chambre-cuisine, avec cafards et sol en ciment, est le lieu où leurs errances prennent fin.

ii. Solitude

Les incessants déplacements de la famille Schreiber, dictés par les aléas de l'Histoire, exacerbent la marginalité de l'enfant. Son enfance est solitaire, marquée par un grand isolement affectif et social. Ayant grandi dans un contexte d'instabilité et d'incertitude, Schreiber s'en sent victime :

> D'autres enfants savent dès leur plus jeune âge, paraît-il, reconnaître les oiseaux, distinguer les plantes, les champignons vénéneux. Ou bien s'adapter aux villes, aux faubourgs, tisser des liens secrets avec leur environnement. Rien de tel pour moi. Je ne savais reconnaître que les paniques[216].

L'enfant est privé d'un lien organique avec le monde environnant. Contrairement à d'autres qui s'approprient le monde à travers des apprentissages ou des interactions sociales, Schreiber continue de faire état des tensions et des angoisses qui l'habitent dans un monde qui lui semble toujours fragmenté et hostile. À l'âge de six ans, il ne fréquente pas l'école, du fait de l'intolérance de son père à l'égard de l'instruction religieuse obligatoire dans les établissements d'enseignement en Belgique. Privé de camarades de son âge, il cherche refuge dans les histoires que lui conte sa mère et en lui-même. Il goûte à la solitude : « J'étais déjà un amas de solitudes. Les heures qui tombent, une à une, je les connais depuis l'âge de six ans[217]. » Manquant d'amis, il

[215] *Ibid.*, p. 102.
[216] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit.*, p. 153.
[217] *Ibid.*, p. 161.

converse avec lui-même dans sa petite chambre au-dessus de la cour enneigée de Riga, sur le figuier du jardin de l'hôtel des Sports de Paris et plus tard dans son journal intime. Cette expérience de la solitude jette les bases de la sensibilité introspective qui nourrit plus tard son écriture et qu'il prête à nombre de ses personnages.

Une ambiance familiale pesante, une inquiétude devant la vie ainsi qu'un ennui profond sont fréquemment présents dans l'entreprise autobiographique de Schreiber. À Riga où son séjour est marqué par une vie confinée, sa solitude atteint un sommet. En raison de ses vêtements usés, la grand-mère préfère ne pas l'emmener faire des visites. Sa mère, qui l'accompagnait toujours jusqu'alors, travaille comme manucure en ville jusqu'au soir, ce qui aggrave sa solitude. Il voit autour de lui des visages fatigués, écrasés par le poids de la (sur)vie, entend des cris dès qu'il est question de difficultés financières et demeure muet :

> Puis ma tante partait pour ses leçons en ville ; mon grand-père retournait dans sa chambre, ma grand-mère dans la cuisine. […] J'errais dans l'appartement. Ma grand-mère me souriait, mais ne trouvait rien à me dire. Ni moi. Parfois elle ressortait pour d'autres visites. […] Avec mon grand-père non plus, je n'avais aucun dialogue. Il me demandait parfois : « Tu t'ennuies ? - Je ne sais pas. » Il restait assis dans sa chambre, ou dans la salle à manger si l'appartement était vide. Moi, je ne le gênais pas[218].

À l'absence de sa mère et de sa tante s'ajoute un manque de communication avec ses grands-parents. Le verbe « errer » dans « j'errais dans l'appartement » dit son oisiveté et renvoie surtout à une forme d'errance immobile. L'enfant passe de longues heures tranquille, tout seul dans sa chambre : « À Riga, j'ai dû apprendre l'ennui dans mes longues solitudes en chambre, au-dessus de la cour enneigée ; et le lire sur certains visages. Cet ennui qui suinte, d'une intensité mortelle[219]. » Dans l'appartement silencieux, en un hiver interminable, la solitude, qui se superpose à des embarras d'argent, pèse sur l'enfant de six ans. Dans sa petite chambre qui lui apparaît plus tard comme le lieu d'une initiation[220], il écoute secrètement les cours de français donnés par sa tante Nadia, ce qui sert, dans une certaine mesure, d'antidote à l'ennui.

Après qu'ils ont déménagé à Paris, la vie de la famille Schreiber devient plus stable, mais la solitude de l'enfant perdure. L'écrivain se souvient du figuier du jardin de l'hôtel des Sport, le premier pied-à-terre des Schreiber à Paris :

---

[218] *Ibid*.
[219] *Ibid.*, p. 233.
[220] *Ibid.*, p. 155.

> La ville, ses rumeurs, ses nouveautés, signes ambigus de l'inconnu. La cour d'entrée sur la rue ne les attirait pas. Mais le jardin, cette découverte d'une solitude végétale au lieu d'une solitude emmurée[221].

L'arbre devient le symbole de l'isolement choisi de l'enfant, un espace personnel d'introspection. Attiré par ce figuier, il passe la plupart du temps à y rêver. Sa solitude inquiète sa mère : « La rue est animée. Toujours ton arbre ! Change un peu, mon Borinka, ta solitude me gâche mes courses »[222]. Pour la rassurer, il va dans la cour : au lieu de découvrir le monde extérieur et de jouer avec d'autres enfants, il s'adosse au mur et regarde la rue. Cette scène renvoie à un moment similaire décrit dans *Le Lait de la nuit* où l'enfant est invité à une fête organisée par les Garnitzhi, les juifs les plus riches de Riga. Au lieu de s'amuser avec d'autres enfants, il se tient immobile à l'entrée de la salle :

> Dès l'entrée, devant la salle immense, les lustres, les tapis, les tables surchargées, je me figeai. […] Ma grand-mère me précédait, elle semblait avoir des ailes. Et je restais toujours immobile. […] Je me sentais bloqué[223].

Contrairement aux attentes des siens, gêné et paralysé, il s'adosse au mur et se tient éloigné des autres enfants. Comme sur le figuier ou dans la cour, sa solitude est plus d'une solitude volontaire que subie : « J'ai l'impression qu'à six ans déjà je me sentais emmuré. Comme aujourd'hui. Emmuré dans ma maladive autocontemplation »[224]. L'écrivain montre ainsi que, depuis son enfance, il n'a cessé de s'enfermer en lui-même. Son attention est fixée sur ses propres réflexions de sorte qu'il ignore ce qui l'entoure, comme en témoigne le fait qu'en attendant le retour de sa mère, il observe la rue sans voir ce qui s'y passe :

> - Il n'y a pas d'enfants qui jouent, dans cette rue ?
> - Je ne sais pas.
> - Si tu en voyais, tu irais jouer avec eux ?
> - Je ne sais pas[225].

Sa réponse équivoque, avec une répétition de « je ne sais pas », met en évidence son indifférence apparente à ce qui l'entoure ainsi que son refus d'entrer dans des interactions sociales. Il se comporte comme un asocial et un marginal, sa marginalité étant alors marquée par sa préférence pour la contemplation. Il songe, médite et se tient à l'écart du monde extérieur. Cette posture introspective s'étend à sa vie d'adulte :

---

[221] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.*, p. 114.
[222] *Ibid.*, p. 119.
[223] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit.*, p. 246.
[224] *Ibid.*, p. 26.
[225] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit*., p. 120.

> Plus tard, ma vie durant, ce fut pareil : sur le seuil, adossé au mur, face à tout. Comme si un intense découragement s'amorçait dès ma sixième année : ce qui est pour les autres n'est pas pour moi. Inutile de se précipiter, de jouer des coudes ; ce qui est pour les autres n'est pas pour moi. Je ne me sentais pas battu d'avance. Mais mon terrain de lutte était déjà ailleurs. Où ? Je ne sais toujours pas. Et je reste sur le seuil, contemple, admire. Sans regret, puisque ce qui est pour les autres n'est pas pour moi. Blessé, mais sans regret[226].

L'idée, « ce qui est pour les autres n'est pas pour moi », caractérise sa marginalité existentielle qui se manifeste par son incapacité à s'intégrer dans quelque cadre social que ce soit. Sa marginalité est à la fois, aux yeux de l'écrivain qui en dessine les contours, une aliénation et une manière pour lui d'être d'unique, donc d'être lui-même. L'utilisation de « je ne sais pas » et « je ne sais toujours pas » marque la persistance en lui d'un état de confusion. Son comportement d'asocial est une manifestation de sa crise existentielle et de son désir de trouver sa place dans le monde. Son sentiment d'égarement, renforcé par son identité étrangère, accentue encore sa solitude. Cette ambiguïté, à la fois émotion passagère et caractéristique déterminante de sa personnalité, se retrouve dans ses romans. Ses personnages, qui partagent son caractère, se consacrent à des luttes intérieures. Ils attendent sans savoir ce qu'ils attendent et se cherchent dans l'incertitude. Schreiber met l'accent sur leur monde intérieur tout en les coupant du monde extérieur, leur confère une nature introspective et marginale.

À Paris, l'enfant se fait inscrire au collège Sainte-Barbe où il entre en contact avec des garçons de son âge. Ce nouvel environnement social lui permet de mener une vie régulière et calme. Cette tranquillité est brutalement interrompue par l'assassinat du président Paul Doumer qui fait sensation. Cet événement qui sert de catalyseur au sentiment antisémite de ses camarades conduit à une campagne d'attaques contre lui, comme en témoigne les « Sale Ruskoff, métèque, fils de Gorgouloff… » qui résonnent à ses oreilles pendant les récréations au lendemain de l'assassinat :

> - C'est toi, Boris Schreiber ?
> […]
> - Alors, tu es russe ?
> - Oui.
> - Alors, tu es le fils de Gorgouloff ?
> […]
> - Alors, réponds ! Tu es fils de Gorgouloff ?
> - Non.
> - Tu mens ! Tu es le fils de Gorgouloff !
> […]

[226] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 247.

- Mon père l'a bien dit hier soir : « Ces sales métèques ? On les laisse venir et ils assassinent le président de la République ! »

- Et les sales Ruskofs, ils font partie des sales métèques !

- Alors, tu vas répondre ?

Ils bredouillèrent :

- Je ne suis pas le fils de Gorgouloff.

Le grand brandit son poing, l'assena sur leur joue et leurs lèvres. Leur tête alla cogner le mur. Ce premier choc dans leur vie d'un poing sur le visage.

- T'as vu sa tête ? Fils de Gorgouloff, fils de Gorgouloff !

Celui qui les avait frappés de crier plus fort :

- Ton père, il ne va pas la garder longtemps, sa tête !

[…] L'immense hilarité, alors, autour d'eux. Et lorsqu'ils rejoignirent les rangs de leur classe de dixième, ils entendirent :

- Fils de Gorgouloff ! Fils de Gorgouloff [227]!

Pavel Gorgouloff, émigré russe et auteur de l'assassinat, provoque la haine de certains Français à l'égard des émigrés russes. Schreiber est alors stigmatisé du fait de son identité d'origine. Le crime perpétue l'hostilité de l'enfant envers son environnement et approfondit son sentiment d'aliénation : « Et l'amour. Les autres, tous les autres, ne méritaient que le mépris. L'hostilité. L'amour n'existait que chez nous : chez nous trois[228]. » Face au discours xénophobes visant les Russes, l'enfant se prend à haïr le monde. Son hostilité envers ceux qui l'entourent est renforcée par sa perception de sa famille comme seule source d'amour pour lui. L'utilisation du terme « autre », contrepartie de « nous » ainsi que celle de l'antithèse qui oppose « hostilité » et « amour » montre combien les Schreiber sont isolés.

Les expériences que l'écrivain dit avoir vécues pendant sa jeunesse, en particulier l'absence d'argent et l'anxiété face aux incertitudes de la vie, jouent un rôle crucial dans la manière dont il se représente et souhaite être vu. S'il dote ainsi l'enfant qu'il a été de traits de caractère qui le font paraître précoce, il ne le voit tel que, parce qu'il a le sentiment que toute naïveté ou simplicité enfantine lui a été refusée :

> Depuis toujours, je le camoufle grâce aux apparences lumineuses de mes candeurs qui étonnent tout le monde. Je ne suis qu'un enfant de haut âge qui geint après papa-maman alors qu'au temps de papa-maman je désirais l'âge adulte comme on désire l'adultère. Un pauvre petit enfant, un orphelin de soixante petites années passées[229].

Schreiber se présente ainsi comme un être toujours en décalage, ni pleinement enraciné dans son passé, ni totalement intégré dans son présent. En se donnant à voir

[227] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit*., p. 198-200. Cet épisode laisse aussi des traces dans *Visages d'un autoportrait* (1977) de Zoé Oldenbourg (1916-2002), romancière française d'origine russe.

[228] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 156.

[229] *Ibid.*, p. 209-210.

sous les traits d'un enfant qui n'a pas eu d'enfance et d'un adulte resté en enfance, il se construit une identité de marginal permanent.

3. Un homme en perpétuelle crise identitaire

a) Identité déchirée

Événements familiaux tragiques et années d'enfance errantes rendent l'identité de Schreiber instable et indéfinissable. Ayant erré dans l'Europe de l'après-Révolution russe, il occupe une place intermédiaire sur le plan identitaire et culturel. La crise identitaire est ainsi un problème qu'il affronte tout au long de la vie, et un sujet fréquemment abordé dans ses écrits.

L'écrivain entretient un rapport particulier avec quatre pays : l'Allemagne, pays de sa naissance ; la Russie, pays d'origine des parents ; la France, son pays d'accueil et la Pologne, pays mentionné sur ses papiers officiels d'identité. Ce rapport complexe, fait d'attachement et de rejet, est ancré dans son psychisme. L'Allemagne, pays où il est né, représente son premier lien au monde, et l'allemand, sa première langue, symbolisent un attachement initial. Or, ce lien est entaché par la tragédie historique de la Shoah. Dans son journal, pendant la guerre, il exprime un mélange de dégoût et de distance envers les Allemands :

> Mon petit journal… comme on dit, la vraie guerre a commencé et la France gagnera, mon pays terrestre, et avec elle, je [mot manquant] partant… ma chère France, et les sales bêtes qui sont en face d'elle les Boches et autres[230]…

Les mots « sales bêtes », « Boches », chargés de connotations négatives et péjoratives, révèlent le positionnement de l'écrivain face aux événements ainsi que son ressentiment envers les Allemands. L'Allemagne devient le symbole d'un malheur collectif et personnel qu'exacerbent les horreurs de la Seconde Guerre mondiale. Ce rejet de l'Allemagne est renforcé par le regard des autres, qui le réduit à son origine : Il est appelé « sale Boche » par ses camarades à l'école et l'instituteur l'appelle « non pas *Schreiber* mais *Schreib*, pour faire allemand sans doute »[231]. Cette altération intentionnelle de son nom l'assigne à une identité amputée et souligne sa marginalité sociale. L'emploi des termes possessifs « mon pays » et « ma France » ainsi que de l'adjectif « chère », montrent son identification et son attachement affectif à la France. Le qualificatif « terrestre » qui lui est associé confère à la France une dimension temporelle et matérielle, détachée d'aspirations spirituelles ou métaphysiques. Pour Schreiber, elle est un point d'ancrage concret dans le monde plutôt qu'une demeure spirituelle.

---

[230] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 10 mai 1940.
[231] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome I, p. 15.

Les persécutions nazies envers les Juifs, les synagogues incendiées, les assassinats et la perte de ses grands-parents maternels, victimes de cette barbarie, compliquent son rapport à son pays natal. La langue de son enfance devient celle des bourreaux de ses coreligionnaires et de sa famille. Elle lui permet néanmoins, dans certaines circonstances, d'échapper à des dangers sous l'Occupation, comme en témoigne cet épisode où, perdu dans ses pensées, il oublie l'heure et se trouve dans la rue pendant le couvre-feu :

> Un glapissement nous fit sursauter :
> - Haut les mains !
> Cinq agents devant nous, revolvers braqués.
> - C'est l'heure du couvre-feu, où est votre permis ?
> Nous, rêvant à Yvonne, à la douceur […]. Pensant soudain à la langue allemande, aux rauques intonations que nous imitions à merveille, quasiment comme notre père :
> - *Was wollen sie denn ?*
> Nous l'avons hurlé avec une rage d'occupant. Les agents qui se regardent, les revolvers qui se détournent.
> - Merde, un Allemand en civil ! Excusez-nous, Monsieur[232].

En feignant d'être Allemand, Schreiber échappe à une arrestation. Son héritage germanique – son lieu de naissance, Berlin, son patronyme polonais germanisé « Schreiber » et sa maîtrise de la langue – lui permet de survivre sous l'Occupation, notamment en travaillant pour les Allemands, mais il ne s'identifie jamais à eux. Ses expériences mettent en lumière une relation ambivalente à l'Allemagne et à la langue allemande : d'une part, elle est associée à la terreur, à l'oppression et à la souffrance ; d'autre part, elle sert d'outil de survie. Comme tous les émigrés, l'écrivain perd petit à petit le contact avec sa culture natale, et il ne fait pas d'efforts pour le maintenir. Finalement, son lien avec l'Allemagne se réduit à des voyages occasionnels, comme son voyage « en Ardennes, Luxembourg, Allemagne »[233] en 1960, celui à Hambourg[234] en 1961, en 1974 et 1976.

La Russie incarne pour l'écrivain un pays à la fois familier et étranger. La langue russe est la langue de sa famille, un lien tissé entre les générations. Chez les Schreiber, les échanges se font en russe, consolidant ainsi une culture familiale profondément enracinée. L'identité culturelle russe de la famille est imprégnée de traditions qui vont au-delà d'habitudes culinaires, telles que le thé et les gâteaux secs. L'épicerie juive de la place de la Contrescarpe et les restaurants russes que fréquentent ses parents en témoignent également. L'une des manifestations les plus significatives de la culture

[232] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome II, p. 100.
[233] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 1er décembre 1960.
[234] *Ibid*., 5 décembre 1961, 20 avril 1974 et 5 août 1976.

russe se trouve dans l'usage des prénoms[235]. En Russie, chaque prénom possède une forme officielle, à laquelle s'ajoutent de multiples diminutifs qui expriment la proximité et l'affection. Dans *Le Tournesol déchiré*, ce détail culturel est mis en relief dès le début du chapitre 4, où la mère de Schreiber utilise le diminutif « Boria » en parlant de son fils. Cet usage du diminutif renvoie à la première rencontre avec le père où il enrichit le récit d'une dimension émotionnelle propre aux souvenirs familiaux :

> J'étais blottie dans un coin de notre grand salon et je dévorais ton père, Volodia, des yeux. Pour tous il était le pôle d'attraction : ses talents, son humour, sa joie de vivre. Toi, Boria, tu ne l'as jamais connu ainsi[236] .

Ancrée dans la culture russe et façonnée par des expériences personnelles, cette utilisation des diminutifs traduit la profondeur de l'attachement qui lie les Schreiber entre eux et révèle la manière dont les identités se forment et se perpétuent au sein de leur famille. Boria devient vite Borinka au moment où Boris part à Riga avec sa mère (« Borinka, à quoi penses-tu [237] ? ») et où son père trouve du travail (« - Genetchka, Borinka, ça a marché ! On m'envoie à Paris ! Dans deux jours, nous allons à Paris[238]! »). Borinka redevient Boris quand, pendant un dîner, le père interroge sa femme pour savoir si elle a bien mangé sa viande : « Tu as mangé ta viande ? […] Tu l'as vraiment mangée ? Tu ne l'as pas donnée à Boris[239] ? » Borinka peut aussi être appelé Borik (« Borik, tu te rends compte, se trouver après tant d'année de misère[240] ! ») La variation des prénoms traverse *Le Lait de la nuit*, *Le Tournesol déchiré* ainsi qu'*Un silence d'environ une demi-heure*. La situation est identique pour les autres membres de la famille : la mère de Schreiber est appelée Evgenia ou Genetchka ou Genia ; son père est appelé Volenka ou Volodia. L'identité individuelle est donc marquée en russe par plusieurs éléments de nomination. De cette attribution de surnoms ou de formes diminutives de son prénom, Schreiber fait le signe extérieur de ses identités multiples, ce qui accentue l'expression de ses déchirements. Cela correspond à la question que sa mère lui aurait posée dans son enfance : « Toujours si déchiré ? » Ce code langagier russe ainsi que le morcellement identitaire qu'il a pu ressentir sont également marqués dans ses écrits autobiographiques par des jeux, qui en sont l'extension, avec les pronoms personnels : *Le Lait de la nuit*, qui retrace sa

[235] Sur cette question, voir Pierre Brunel, « "Le Moment de l'écriture" dans *Le Tournesol déchiré* », In *Boris Schreiber : une œuvre dans les tourments du siècle*, *op. cit*., p. 45-52.
[236] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit*. p. 31.
[237] *Ibid.*, p. 24.
[238] *Ibid.*, p. 102.
[239] *Ibid.*, p. 55.
[240] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit.*, tome I, p. 40.

petite enfance, est écrit à la première personne du singulier ; dans *Le Tournesol déchiré*, une nouvelle forme narrative est utilisée : Schreiber emploie « ils » au lieu de « je » ; dans *Un silence d'environ une demi-heure*, le jeu avec les pronoms réside dans l'utilisation successive que Schreiber fait de « Boris et moi », « Boris sans moi » et « Boris tout seul » pour se désigner.

Hormis quelques voyages que l'écrivain fera ultérieurement, sa connaissance que de la Russie repose exclusivement sur les récits de sa mère. Il peut ainsi se nourrir de l'illusion qu'un destin prometteur l'y attend, notamment dans le contexte de grande précarité où sa famille, ballottée d'un pays européen à l'autre, cherchait un ancrage stable. La Russie (l'URSS) devient alors un espace où il projette sa volonté de mener une vie sereine :

> Je devine quel est ce pays où il faut tout admirer. Il est immense. Il englobe même le souvenir de mes débuts ; c'est l'URSS. Nos trois silhouettes se tiennent quelque part dans son ombre. Connaîtrai-je ce pays ? Le jour où ma mère m'a demandé dans une rue d'Anvers : « Tu aimerais vivre au Japon ? », je sentais tous nos rêves s'écouler. Nous ne retournerions pas en URSS. Moi, je ne la connaissais pas ; mes parents eux, l'avaient quittée. Ma mère m'en parlait si souvent ! Tout était admirable, là-bas. Tout s'y transmuait en enthousiasme. « Là-bas, mon chéri, tu seras avec d'autres enfants. Et l'avenir t'appartiendra. » J'étais content. J'aspirais à la connaître, cette URSS où la vie se transfigurerait[241].

La nostalgie de sa mère, qui magnifie son propre pays d'enfance, transforme la Russie en un lieu d'idéalisations : « tout s'y transmuait en enthousiasme ». La Russie se mue ainsi en un espace d'utopie, chargé des merveilles que sa mère lui a décrites dans ses récits. L'aspiration russe de l'écrivain est aussi aspiration à une vie transfigurée où il ne connaîtrait plus l'exil ni les incertitudes de l'avenir. Or, dans son soliloque, « l'ombre » (« nos trois silhouettes se tiennent quelque part dans son ombre ») en fait à la fois un refuge et une absence. Cette ombre incarne le souvenir persistant de la Russie, une patrie aussi mythifiée qu'illusoire, à laquelle la famille Schreiber ne peut se rattacher pleinement mais dont elle ne peut se détacher complètement. Elle devient un lieu d'appartenance fantasmé. L'« ombre » signale également ici la fragilité identitaire de l'apatride : la Russie est pour Schreiber un refuge illusoire, un espace de réminiscences et d'attaches invisibles, qui le ramène à sa situation d'être en exil, sans véritable patrie d'attache.

[241] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*. p. 19-20.

L'écrivain est un voyageur précoce qui traverse des frontières dès l'âge de six ans. Son multilinguisme est accentué par des voyages forcés, qui rapprochent symboliquement le cours de son existence du destin du « juif errant ».

Sous sa plume, des scènes reviennent où il est question de gares, de foules, de courses avec de valises lourdes et de hantises de l'« ailleurs ». Ces souvenirs, lancinants, liés à la multiplication des déplacements qui lui sont imposés, suscitent en Schreiber un persistant sentiment d'insécurité. Dans son entreprise autobiographique, il met l'accent sur les douleurs de l'exil et un déchirement identitaire qui se concrétisent par une problématisation des frontières et des identités nationales. Cette situation accroît chez lui une obsession des papiers et une angoisse de l'identité :

> Et l'obsession des papiers : permis de séjour, visas, passeports. Je connaissais tous ces mots, leur valeur précise. Passeport : comment l'obtenir, pour nous qui n'étions plus d'aucun pays ? Visa : comment l'obtenir avec un simple permis de séjour ? Tous les émigrants vivent ces angoisses[242].

Les douleurs de l'exil, ainsi que la difficulté à obtenir des attestations d'identité, ne cessent de rappeler aux Schreiber leur statut d'apatrides, qu'ils sont juifs, sans papiers, sans pays. Comme de nombreux apatrides de l'époque, ils possédaient un passeport Nansen, document délivré aux réfugiés sans nationalité, qui souligne leur exclusion. De la même manière ils n'ont eu des papiers polonais que de hasard (aucun d'entre eux ne parlait polonais) : l'unique nationalité dont ils ont disposée avant la guerre n'a pas compensé leur sentiment de déracinement mais accentuer leur sentiment de perte vis-à-vis de leur identité de russes :

> J'ignore par quelles démarches nous sommes devenus polonais, plus tard. Mais de tous les passeports, c'était le plus calamiteux, le plus méprisé aussi, même par les agents du consulat polonais de Paris[243].

C'est une identité méprisée, même par les agents du consulat polonais :

> Dès le hall, un concierge dédaigneux avait donné un ticket à maman. […] Les yeux bleus, décolorés, de ces fonctionnaires qui vous regardent sans vous voir. Le Polonais – répétait maman – méprise l'inférieur s'aplatit devant le supérieur. « Plus que les autres peuples », ajoutait-elle. […] Comme l'expliquait maman, pour ces fonctionnaires tout Polonais habitant l'étranger n'était qu'un chien, car il était juif ou il était pauvre ou même les deux.
>
> […] Maman décrivait juste : des yeux de fonctionnaires antisémites, faits pour le mépris et l'aplatissement. Quelle dérision que notre présence ici[244].

L'écrivain met en scène l'attitude dédaigneuse des fonctionnaires et la froideur des lieux. Les mots « Des yeux de fonctionnaires antisémites, faits pour l'aplatissement »

[242] *Ibid*., p. 121.
[243] *Ibid*.
[244] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit.*, tome I, p. 184.

qu'il reprend à sa mère montrent leur difficulté à accepter d'être citoyens d'un pays qui stigmatise les juifs quand bien même ils se seraient exilés.

L'attitude des Schreiber par rapport à la Pologne et à l'identité polonaise est très claire. Ils éprouvent de l'hostilité et du mépris : « Juifs et étrangers. Et quels étrangers ! Polonais, Polacks. Non pas l'aristocratie des étrangers : Anglais, Américains. Mais Polacks. […] Trois juifs polacks de mépris[245]. » Ce mépris réciproque entre la famille Schreiber et les autorités polonaises est marqué par le terme « Polack », terme péjoratif qui dit leur déchéance sociale autant que leur marginalisation.

La question des visas, omniprésente dans la vie des Schreiber pendant plusieurs années, souligne leur statut d'apatride. Le mot « visa » est pour eux associé à la peur et au doute. Cette angoisse témoigne de la conscience qu'ils ont de la précarité de leur situation :

> Le mot visa dansait dans ma tête. Il me revenait comme rythmé par les roues, avec l'accentuation russe, « le vi-i-sa ». Pendant des années, l'air affolé de mes parents, au sujet des visas : « Tu crois que nous l'aurons, ''le vi-i-sa'' ? » Jusqu'après la guerre, jusqu'à ce que nous devenions français, « le vi-i-sa » fut un cauchemar pour nous. Car pour le sinistre passeport polonais, presque tous les pays exigeaient un visa. Les États d'Europe de l'Est le refusaient souvent aux juifs polonais qu'ils repéraient grâce au feuillet spécial collé dans leur passeport[246].

La quête de pièces d'identité (passeport, visa, carte d'identité) et de documents légaux, rappelle constamment aux Schreiber leur statut d'étranger. Le fait d'avoir toujours été contraint de prouver qui il est sans le savoir lui-même est une des caractéristiques de la marginalité de l'écrivain. Il permet de comprendre la soif de légitimité littéraire qui l'animera.

L'humiliation ressentie par Schreiber réside non seulement dans l'angoisse de la délivrance ou du renouvèlement de pièces d'identité, mais aussi dans sa perception aigüe des différences de traitement qui sont faites entre citoyens et étrangers. Bien qu'il obtienne plus tard, grâce aux efforts de son père, une carte d'identité verte[247], il ne s'en satisfait pas, ce document restant pour lui stigmatisant dans la mesure où, contrairement aux citoyens français sur leurs cartes d'identité, les étrangers y sont photographiés de profil :

---

[245] *Ibid.*, p. 333-34.
[246] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit.*, p. 122.
[247] La France instaure une carte d'identité d'étranger, par un décret d'avril 1917, afin d'identifier tous les résidents étrangers. Par la loi du 27 octobre 1940, le gouvernement de Vichy rend obligatoire, pour tous les Français de plus de 16 ans, la carte d'identité.

> Boris et moi, silencieux. La carte verte, en accordéon. Dépliée, elle mesurait au moins cinquante centimètres, avec la photo de profil. Les Français, eux, étaient photographiés de face. La photo de profil exigée pour les étrangers : le plus humiliant pour Boris et moi[248].

La carte d'identité, censée lui offrir une forme d'appartenance, devient ainsi signe de marginalisation. Celle-ci est renforcée par l'usage alors ordinaire de termes xénophobes.

Schreiber est sensible à tous les détails qui affirment son identité de « métèque[249] », terme xénophobe apparaissant alors fréquemment dans la presse, dans les discours politiques et dans les slogans :

> Des journaux, des affiches, des slogans hurlés lors de meetings, de défilés, propulsaient ce mot aux premières lignes. *Sales métèques* ! Tous les anti-fronts populaires crachaient des *Sales métèques* ! Partout[250].

Dans cet environnement hostile, le sentiment de marginalisation identitaire de Schreiber s'aggrave, percuté qu'il est par la violence du discours social de l'époque. Dans ce contexte, il a le sentiment d'être victime d'injustices.

À la dislocation identitaire, s'ajoute une culture éclatée par ses années d'errance puis par la guerre, qui aboutit à une forme d'apatridie culturelle. Schreiber a ainsi une vision détachée de la notion de patrie : « Pour nous [Boris sans moi], les mots *peuple*, *principes*, *patrie*, n'étaient qu'un vide ricanant »[251]. Schreiber ne considère comme sa patrie aucun des pays auquel il peut être associé. Dans un entretien de 1999, il évoque son sentiment de dislocation intérieure :

> Tout flottait autour de moi, y compris moi-même, différents morceaux de moi flottaient autour de moi parce qu'il n'y avait rien à quoi s'accrocher. Cela variait même d'un instant à l'autre, comme s'il y avait plusieurs petits garçons[252].

En comparant son dédoublement identitaire à une sensation de flottement, il met en évidence son sentiment d'incertitude et de déracinement. Ses exils successifs, qui le privent d'identité stable, l'ont conduit à perdre tout repère. Le déchirement identitaire prend la forme d'une quête incessante de soi dans ses œuvres. Pris entre le besoin de se dire et l'impossibilité de se dire, il y fait intervenir l'imaginaire de sorte qu'il y associe un jeu entre autobiographie et fiction, ce qui oriente son écriture vers

---

[248] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit.*, tome I, p. 249.
[249] Le mot métèque est utilisé en français contemporain dans un contexte xénophobe : il est notamment employé dans les textes du penseur nationaliste Charles Maurras (à partir de la fin du XIX^{e} siècle). Le terme prend une connotation péjorative et est passé dans le langage courant. Elle devient une insulte auprès des immigrés, au sens plus large, des étrangers résidant en France.
[250] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit.*, tome I, p. 147.
[251] *Ibid.*, p. 243.
[252] Entretien avec Boris Schreiber, Anne Clancier, « Les Blessures du narcissisme. Les œuvres autobiographiques de Boris Schreiber », art. cit.

l'autofiction. Il s'engage dans une écriture introspective et fragmentée en tentant de lier entre eux des « morceaux » de lui-même dispersés dans sa mémoire. Son œuvre témoigne ainsi d'une construction-déconstruction-reconstruction permanente de son histoire personnelle. Denise Epstein écrit dans *Survivre et vivre* que « lorsqu'on ne peut se rattacher à rien ; ni à une religion, ni à des traditions ou une identité, il n'est pas évident de trouver une issue de secours »[253]. Privé de repères fixes, cette « issue de secours » Schreiber la trouve dans la littérature, domaine où sa mère exerce, là encore, une grande influence sur lui :

> Elle avait la littérature dans le sang. Elle parlait le français avec un très fort accent russe, mais le lisait couramment. Quand elle lavait la vaisselle et que je l'essuyais, elle me récitait des poèmes, russes évidemment… En plus, elle commentait les livres qu'elle était en train de lire, les romans… C'était notre seul sujet de conversation[254].

Passionnée de littérature, sa mère se voit comme une romancière et joue ce rôle pour son fils. Elle lui narre des souvenirs personnels et lui récite des œuvres littéraires russes. Ce faisant, elle nourrit en lui le goût de la littérature qui orientera sa vocation d'écrivain. Ces moments sont pour Schreiber des instants fondateurs : les poèmes, les romans qu'elle lit et les histoires qu'elle lui raconte accompagnent ses jours solitaires, adoucissent les périodes d'angoisse et d'ennui de son enfance marquée par la pauvreté et l'incertitude :

> Je vivais avec ma mère dans de petites chambres d'hôtel. On ne parlait que de littérature. Ma grand-mère faisait des prophéties. Mon père cherchait vainement du travail. Nous n'étions rien. Je porte à jamais les stigmates de cette période de disette[255].

Dans ces chambres d'hôtel, la littérature lui tient compagnie : la lecture de poèmes d'Essenine, de romans de Dostoïevski et de Tolstoï comble sa solitude et lui permet de se soustraire, en imagination, à la marginalisation sociale qui marque cette période de sa vie.

La complexité de la culture schreiberienne réside dans une forme d'ubiquité. Son père Wladimir franchit autant qu'il le peut les frontières quand il voyage plus tard pour ses affaires, et Schreiber lui-même n'arrête pas de se déplacer, après qu'il est naturalisé français (1947) et que la famille est sortie de la gêne financière. Son journal

---

[253] Denise Epstein, *Survivre et vivre*, Paris, Gallimard, « Folio », 2015, p. 87. Denise Epstein (1929-2013) est la fille d'Irène Némirovsky (1903-1942).
[254] Jean-Michel Quiblier, « Entretien avec Boris Schreiber », *Quoi lire*, n° 11, p. 20-21, [rubrique : « Roman français].
[255] Patrice Delbourg, « Un orfèvre de la mémoire. Boris Schreiber, prétorien du souvenir », *L'Événement du Jeudi*, 1989, p. 88 [rubrique : « Lettres »].

en conserve des témoignages[256] : plusieurs voyages en France : Aix, Marseille, Paris, Nice, Chamonix, etc. ; nombreux voyages en Europe (Monaco, Italie, Allemagne, Suisse) ; d'autres voyages plus lointains, en Guinée (Kindia, Dalaba), en Amérique du Nord (Canada, États-Unis, Mexique), en Asie du Sud-Est (Inde, Thaïlande, Birmanie, Indonésie, Singapour, Hong Kong), en Amérique latine (Venezuela, Colombie, Pérou), en Israël, en URSS. Comme dans son enfance, il franchit sans cesse des frontières. Dans *Le Lait de la nuit*, des mentions de lieux – Long Island, Paris, la Bolivie, Dordives – renvoient à ses déplacements durant la rédaction. Ceux-ci, spatiaux, qui reflètent son instabilité intérieure, représentent également des trajets ontologiques.

Le lien avec l'espace lui permet d'établir un lien avec le temps. Les lieux traversés laissent en lui des traces qui agissent à la fois comme réminiscences et comme rêveries. Celles-ci sont une sédimentation de souvenirs où passé et présent coexistent. Sous sa plume, les personnages sont mus par un désir d'ailleurs, que ce soit Jojo dans *La Rencontre des absents*, qui éprouve l'obsession d'aller « au bout du monde » pour retrouver son frère, Pierre dans *Le Droit d'asile*, qui voudrait fuir « là-bas », sous la conduite d'un étrange capitaine ou George, le protagoniste de *L'Évangile selon Van Horn*, qui se déplace de Londres à Calais, de Bruxelles à Rotterdam, dans l'intention de retrouver le commandant Van Horn. La nécessité de partir ou la séduction de l'« ailleurs » lancent les parcours, toujours sous forme de quête de ses personnages. Le thème de l'errance, souvent associé à la liberté dans son œuvre, trahit une forme de mal-être, et d'égarement.

Par les changements linguistique et culturel qu'ils entraînent, les déplacements géographiques compliquent tout travail de reconstruction de soi et tout désir d'intégration sociale. La langue française représente donc pour Schreiber une forme d'ancrage et de lieu de reconstruction identitaires. Elle devient pour Schreiber une manière d'être au monde dans la mesure où elle lui offre une manière de se recréer et se débarrasser de son statut d'étranger.

La France, où la famille s'installe définitivement et essaie de construire une vie, l'adopte. Elle permet à Schreiber d'aller à l'école. Les défis auxquels il doit faire face ne résident pas dans l'acquisition de la langue, mais dans l'assimilation culturelle :

> Genia, Volodia, votre fils va entrer dans un établissement réputé. Ce n'est qu'un premier pas.

[256] Sur ce point, voir Denis Pernot, « Boris Schreiber : (s') écrire en migrant des lettres et devenir écrivain français », art. cit.

- C'est-à-dire ?

- C'est-à-dire qu'en plus d'une éducation française, il lui faudrait une nourriture française. Genia, ce repas est très bon mais donner chaque soir à un enfant des harengs, du saucisson, du foie haché. Non !

Il expliqua : les Français préparent des potages, des légumes, des fruits. Il fallait prendre exemple sur eux. L'alimentation russe est beaucoup trop grasse. Leurs parents écoutaient. Et suivirent ses conseils : aliments mis dans des boîtes spéciales, et non plus entassés dans leurs papiers d'emballages. Un samedi après-midi, ils entrèrent tous les trois chez un marchand de couleurs, à l'angle de la rue Monge. Ils contemplèrent les pots de faïence pour chaque produit, alignés sur des étagères : sel, sucre, poivre, épice. Quel choix ! Leur mère, de temps à autre :

- Nous n'avions rien de pareil en Russie ni même en Allemagne. Pourtant nous vivions dans le luxe[257].

L'anecdote – où il est suggéré aux parents de l'écrivain d'abandonner les mets traditionnels russes, trop gras selon les critères français – souligne qu'une double culture est greffée dans la vie des Schreiber. Vivant à la jonction de deux cultures différentes, ils découvrent le monde français avec un sentiment d'ambivalence : d'un côté, ils admirent la puissance et la richesse culturelle et littéraire de la France, de l'autre, ils se moquent de l'orgueil de ce pays, de ses façons de penser et de parler ; d'un côté, ils se réjouissent d'avoir été acceptés par la France, de l'autre, ils s'y sentent méprisés et dévalorisés.

Un processus d'adaptation marque la vie de Schreiber et construit chez lui un sentiment d'appartenance ambivalent. Il se trouve dans une situation étrangère : il maîtrise le français, mais ce n'est que sa troisième langue. Le français reste une langue étrangère pour lui, ce qui se traduit par un malaise linguistique. Ses premières expériences du français sont marquées par des difficultés de prononciation et des erreurs de conjugaison. Cette erreur est liée au système de conjugaison russe qui diffère du français. En russe, chaque verbe n'a qu'une conjugaison. Concernant les temps du passé, le verbe ne se conjugue pas et le sens dépend de son aspect. En même temps, maintenir le verbe à l'infinitif implique son refus de dire le temps, qui implique un état d'esprit d'immobilité. Par ailleurs, lorsqu'il est obligé de parler français en classe, il se met à bégayer :

> Mais depuis quelque temps, Boris et moi ne parvenions plus à prononcer un certain nombre de lettres. Surtout les *r* et les *n*. Les mots commençant par l'une ou l'autre de ces deux lettres nous devenaient imprononçables. Et notre effort provoquait un bégaiement[258].

En cours, devant la professeure qui lui demande de lire, sa gêne langagière s'accentue. Aucune phrase ne sort de sa bouche. Il bégaie plus encore. Ce phénomène de

[257] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.*, p. 168.
[258] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit.*, tome I, p. 26.

disfluence verbale est lié à l'émotion. Le langage devient ici un obstacle plutôt qu'un outil de communication, témoignant de son inconfort dans la langue française : bien qu'il l'ait adoptée, il a le sentiment d'une certaine distance entre son français et le « vrai Français ». Sa marginalité réside ainsi dans le fait qu'auteur, qui a choisi le français, il reste à sa lisière, entre appartenance et différence. Schreiber ne s'identifie pas à un Français, ou plus précisément, un vrai Français, comme en témoigne l'emploi de cette expression dans ses œuvres autobiographiques pour qualifier ceux qui, à ses yeux, incarnent pleinement l'identité nationale. Ce choix lexical, récurrent sous sa plume, est le signe d'une distance entre sa propre identité et celle des Français natifs. Par exemple, quand il mentionne Émile, le deuxième mari de sa tante Nadia, qui est né en France, il ajoute l'adjectif « vrai » :

> L'entrée d'un vrai Français dans la famille ! Ni juif, ni immigré. Mais un vrai Breton, catholique. […] Boris et moi exultions. […] Un vrai Français. […] Qui oserait s'attaquer au neveu d'un vrai Français [259]?

Son insistance sur l'adjectif « vrai » dévoile sa perception de sa propre altérité : bien qu'il soit français par naturalisation et qu'il maîtrise le français, il ressent qu'une part de lui-même reste étrangère. Schreiber se russifie avec ses parents et se francise par ailleurs, mais reste allogène.

Les rapports entre les différentes langues et cultures que possède l'écrivain forgent son goût esthétique, fondé sur le principe du « presque » :

> L'art ne doit rien être jusqu'au bout : grand ou petit car « jusqu'au bout » égal sclérose. Mais il doit être « presque ». Caractère étonnant du « presque » : « presque » grand, médiocre, pathétique, con… Le « presque » implique le simultané qui implique non identité mais la coexistence des contraires. Négation des contradictions impliquant leur existence, « simultanément ». Donc : presque l'un, presque l'autre. Le tout se résout au « entre » : entre grand et petit, con [*sic*] et non, existence ou non…
>
> L'art ne doit même pas être jusqu'au bout « entre ». En somme, sans cesse tout rejeter et accepter. Évidemment l'homme « en général » c'est le « entre » ; même l'homme en général typé. Mais il y a aussi l'exception, et cela simultanément… L'art c'est la totalité partiale… mais non partielle[260].

Comme l'indiquent ces lignes, son approche artistique est marquée par l'ambiguïté, le refus des absolus et l'acceptation des contraires. L'écrivain admire et veut pratiquer un art qui s'inscrit dans une zone d'indéterminations. Autrement dit, l'art sert d'« entre-deux » qui laisse place à l'interprétation et à la coexistence des opposés.

L'esthétique du « entre » reflète l'identité de l'écrivain marqué par une forme d'hybridité culturelle : il est à la fois russe et français. Elle se retrouve dans son

[259] *Ibid.*, p. 144.
[260] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 9 septembre 1956.

écriture. Celle-ci correspond à une esthétique du « mentir-vrai », où mémoire et fiction s'entremêlent pour créer une lecture personnelle de soi, au-delà de la simple anecdote autobiographique. Ses œuvres, bien qu'écrites en français, sont imprégnées d'une oralité et d'une sensibilité qui rappellent la littérature russe. Mariant des idiomes et des tournures des deux langues, elles relèvent, dans une certaine mesure, d'un langage hybride. Ce mode d'écriture brouille les frontières entre les genres.

Cet « entre-deux » va de pair avec la position singulière qu'il occupe dans le champ littéraire. Bien qu'il ait obtenu le Prix Renaudot en 1996 pour *Un silence d'environ une demi-heure* et qu'il ait été édité six fois en livre de poche (« Folio » Gallimard), il se tient à l'écart de la reconnaissance littéraire. Dans « Géographie », nouvelle de *Faux titre*, il compare sa vie à une vallée entre deux montagnes :

> JE VIS ENTRE DEUX MONTAGNES: les Alpes d'un côté, l'Himalaya de l'autre. Les Alpes : détente, doux plaisir de certaines neiges, de certaines fleurs, des edelweiss peut-être. L'allégresse. Et juste en face se dresse l'Himalaya : sommets menaçants, précipices vertigineux au fond desquels écument les torrents de mon passé, glaciers qui dévalent sur les parois de mon présent[261].

D'un côté, les Alpes accueillantes, « mon Borinka », et de l'autre, l'Himalaya glacial, « Boria », qui symbolisent respectivement l'admiration de sa mère et la critique de son père. D'un côté, les Alpes évoquent la douceur, la promesse de réconfort et de stabilité maternelle, une dimension chaleureuse et apaisante ; de l'autre, l'Himalaya représente l'ombre du père, exigeant et distant. Ce contraste fait également écho à l'opposition entre la reconnaissance initiale, presque prophétique, marquée par les belles promesses de la mère et de la grand-mère, le commentaire « enfant prodige » de Gide, et le relatif oubli dans lequel il évolue.

[261] Boris Schreiber, *Faux titre*, Paris, Cherche Midi, 2008, p. 113.

b) Identité cachée : la judaïté

Si Schreiber éprouve du dégoût pour son identité polonaise, l'identité juive est aussi pour lui un sujet honteux sur lequel il préfère se taire. Être juif est une étiquette identitaire qui lui a été imposée et qu'il perçoit comme une malédiction :

> Dans l'ensemble, toutes soumises à la même loi, celle de la malédiction. Être Juif, être étranger – surtout Polonais –, être commerçant – surtout en « denrées périssables », comme le répétait notre père, telles que les dindes –, n'était-ce pas une malédiction[262] ?

Son sentiment de rejet s'enracine dans la perception d'une « malédiction » identitaire, liée à l'identité juive, à l'origine étrangère, et à l'absence de reconnaissance sociale. Toutes ces identités qu'il méprise et rejette génèrent en lui un sentiment de marginalisation et d'exclusion. Son identité juive le fait évoluer dans un environnement hostile : insultes antisémites (« Mort aux Juifs », « Sales Juifs »), injures xénophobes et privation de droits. Cette hostilité, aggravée par l'assassinat de Paul Doumer[263], renforce son sentiment de marginalisation. Schreiber demeure pourtant à l'écart du monde juif, sa formation religieuse se réduisant en outre, selon ses dires, à peu de choses :

> Juif ? Simple étiquette applicable à toute une espèce, quel rapport avec notre Moi ? […] Les vrais Juifs ne suffoquent pas, qui, peut-être, suivent les rites. Mais nous, soumis à rien, pas même au rite de la communion à treize ans : la bar-mitsva. À table, le sujet avait été abordé :
>
> - Boris, aimerais-tu faire ta bar-mitsva ? Est-ce que cela te plairait ?
>
> Que répondre ? Nous finissions par bredouiller :
>
> - Je ne sais pas. […]
>
> Devant cet ultimatum, Boris et moi continuions à bafouiller de plus belle. Et maman :
>
> - Écoute, Volenka, est-ce qu'il reçu une éducation religieuse ? Est-ce qu'on le mène à la synagogue ? Pratiquement jamais. Alors, que veux-tu qu'il te réponde ?
>
> Mécontent, notre père replongeait dans son journal. Et maman, en tête à tête, ensuite :
>
> - Borinka, j'ai du mal à te comprendre : tu admires tellement les communions catholiques, l'écharpe blanche au bras, le costume gris perle !
>
> - C'est pareil pour les Juifs ?
>
> Elle ne savait pas. Et avec notre père, elle s'était tellement moquée de ces familles de communiants catholiques, parents, oncles, tantes, alourdis par un plantureux déjeuner, vêtements de travers, se traînant dans les rues, et qui, sous la chaleur, s'affalent à la terrasse d'un café. Ce ridicule nous frappait à présent Boris et moi. Quelle communion ? Et que répondre pour une telle communion [264] ?

De manière générale, Schreiber entretient un rapport complexe avec le judaïsme. Il relate la mention de la bar-mitsva dans son foyer. Dans la mesure où il ne reçoit

[262] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome I, p. 301.
[263] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit*., p. 198-199 et p. 257.
[264] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome I, p. 180.

aucune initiation religieuse et manque de culture religieuse, ce rituel de passage essentiel dans la tradition juive reste pour lui dénué de sens. Loin de se sentir lié par une éducation juive aussi rigoureuse que celle de son père, il fait preuve d'indifférence envers le judaïsme. L'identité juive ne suscite chez lui ni fierté ni adhésion, mais une distance critique. Loin de s'identifier au judaïsme dans sa quête religieuse, son attitude spirituelle est davantage caractérisée par une fascination d'ordre esthétique pour le christianisme. Dans son journal, il rapporte une discussion avec son père concernant Jésus : « À table, aujourd'hui on a parlé de religions, de Jésus. Papa défend le point de vue des Juifs ; moi celui des chrétiens »[265]. En ce sens, sa non-identification religieuse l'éloigne des communautés juives de sorte qu'il perçoit sa judaïté comme un élément d'identité qui lui est imposé :

> Nous nous savions pourtant et étranger et juif, et indésirable. Mais nous nous sentions à part. Va, pour étranger ! Mais juif ? Boris et moi l'étions pour extérieur ; une étiquette en somme[266].

Il est juif sans l'être. L'accent ainsi mis sur son identité juive confirme la définition de sa « judéité » que Schreiber élabore, qui le tient autant à distance vis-à-vis des Juifs que non-Juifs. Chez lui se manifeste une judéité perdue et absente. Albert Memmi[267], dans *Portrait d'un Juif* (1962), propose une distinction entre judaïcité, judaïsme et judéité :

> La judaïcité est l'ensemble des personnes juives ; soit, au sens large, la totalité des Juifs éparpillés à travers le monde ; soit au sens étroit, un groupement juif donné, géographiquement localisé, par exemple : la judaïcité française ou la judaïcité de New York.
>
> Le judaïsme est l'ensemble des doctrines, croyances et institutions juives, fixées ou non, écrites ou orales ; en sommes, les valeurs et l'organisation, qui constituent et règlent la vie d'un groupe juif ; ou encore la culture juive au sens large : traditions, rites et pratiques ; religion, philosophie, juridiction et art.
>
> La judéité est le fait et la manière d'être juif ; l'ensemble des caractéristiques, vécues et objectives, sociologiques, psychologiques et biologiques, qui font un Juif[268].

Si on applique cette distinction à Schreiber, on constate qu'il ne se reconnaît ni dans le « judaïsme »), ni dans une « judéité » quelconque, ni dans une « judaïcité » collective (État d'Israël, culture ashkénaze, culture sépharade, pensée sioniste). Son rapport au judaïsme se réduit à une identité familiale héritée qui le renvoie à un destin malheureux et à une malédiction collective frappant l'ensemble du peuple israélite

[265] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 21 septembre 1941.
[266] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome I, p. 248.
[267] Albert Memmi (1920-2020) est un écrivain et essayiste franco-tunisien. Il publie son premier roman largement autobiographique en 1953, *La Statue de sel*, dont la préface est écrite par Albert Camus.
[268] Albert Memmi, *Portrait d'un Juif*, Paris, Éditions Gallimard, 1962, p. 16-17.

dispersé et en butte aux vicissitudes des histoires nationales et aux fureurs antisémites qui secouent l'Europe au XX^{e} siècle.

Le degré zéro de la judéité de Schreiber trouve un écho chez Georges Perec qui fait montre aussi d'indifférence ou de distance à l'égard de son identité juive. Perec, né en 1936 à Paris de parents juifs d'origine polonaise, se sépare très tôt de sa famille : son père Icek Judko Perec est mort au front en 1940 et sa mère Cyrla Szulewicz à Auschwitz en 1943. Il n'a reçu aucune éducation religieuse et n'a jamais connu les traditions ou les pratiques juives qui auraient pu nourrir en lui un sentiment d'appartenance communautaire. Ce faisant, comme Schreiber, il ignore le judaïsme. Être juif, pour lui, ne signifie ni attachement ni rattachement : « Je ne sais pas précisément ce que c'est qu'être juif, ce que ça me fait que d'être juif »[269]. Cette identité, qu'il porte en lui, lui semble étrangère. Cette vision d'un judaïsme sans appartenance, où la judéité devient une source d'angoisse et de questionnement plutôt qu'un lien de solidarité, se retrouve dans ses écrits :

> C'est une évidence, si l'on veut, mais une évidence médiocre, une marque, mais une marque qui ne me rattache à rien de précis, à rien de concret : ce n'est pas un signe d'appartenance, ce n'est pas lié à une croyance, à une religion, à une pratique, à une culture, à un folklore, à une histoire, à un destin, à une langue. Ce serait plutôt une absence, une question, une mise en question, un flottement, une inquiétude : une certitude inquiète derrière laquelle se profile une autre certitude, abstraite, lourde, insupportable : celle d'avoir été désigné comme juif, et parce que juif victime, et de ne devoir la vie qu'au hasard et qu'à l'exil[270].

L'identité juive représente pour lui plutôt un vide qu'une appartenance. Elle signifie une absence, une sorte de flottement identitaire d'où découlent une solitude, une marginalité, une déconnexion avec un passé dont il ne peut retrouver les traces. Les concepts de Memmi sur la « judaïcité », le « judaïsme » et la « judéité » sont révélateurs mais limités pour éclairer les positionnements de Perec et de Schreiber. Ni Perec ni Schreiber ne revendiquent l'appartenance à une judaïcité collective ; ils ne s'identifient ni au peuple juif ni à ses institutions. Ils sont « juifs » par leurs parents. Quant à la judéité, elle leur échappe également : elle n'éveille chez eux aucun sentiment d'appartenance et génère, au contraire, une forme de marginalisation, de solitude existentielle. Ils éprouvent d'autant plus fortement le sentiment d'un « vide » ou d'un « manque » familial qu'une partie de leur parentèle a été victime de la barbarie nazie. Perec a moins le sentiment d'être orphelin juif que le sentiment d'être

[269] Extrait de *Je suis né* de Georges Perec, édition du Seuil, 1990, p. 95. Ce texte se trouve également dans *Récits d'Ellis Island* de Georges Perec avec Robert Bober, P.O.L. éditeur, 1994, p. 58.
[270] *Ibid.*

orphelin tout court. Sa situation est autrement plus dramatique que celle de Schreiber. La visite de Perec en Pologne, dans les villages de Lubartow et Pulawy, lieux d'origine de sa famille, intensifie chez lui un sentiment d'absence et de perte :

> Je n'ai pas de maison de famille, je n'ai pas de grenier, comme on dit, je n'ai pas de racines, je ne le connais pas. Je suis allé dans le village, au berceau de ma famille, comme on dit – il n'y avait rien à retrouver[271].

Il constate l'absence totale de traces de sa famille et de son passé, qui révèle la dimension tragique de l'identité juive. Cette identité se réduit à un vide, à un espace d'appartenance brisé. Cette absence se répercute sur l'ensemble de son œuvre. L'absence devient ainsi un principe créatif pour son écriture qui est marquée par la fragilité des repères de l'enfance, des mémoires et du temps. La disparition de la lettre « e » dans *La Disparition* symbolise cette carence fondamentale. À l'âge de quinze ans, Perec entreprend d'effacer et de remplacer son enfance par une histoire inventée[272] . En créant un monde imaginaire pour combler le vide laissé par son passé, Perec s'engage dans une double démarche : il cherche à reconstruire son identité tout en se détachant de la charge traumatique associée à son héritage juif. Cette démarche de réécriture de soi s'apparente à celle de Schreiber, qui, dans sa jeunesse, cherche également à s'éloigner de son origine juive et à se réinventer :

> D'autant plus que Boris et moi amorcions une dérive dans le récit de notre biographie. Imperceptiblement, notre origine alsacienne, qui nous avait aidés à nos débuts lycéens, se mâtinait d'origine russe. Russe blanche, évidemment ; car alsacien pouvait recouvrir juif ; mais russe blanc, jamais. Russe blanc sonnait cosaque, tsariste, éventuellement pogrome. Par les récits de maman, Boris et moi savions que les Juifs, dans les armées blanches, ne furent qu'une poignée. Donc, nous ne risquions rien.
>
> Seule notre mère était russe, notre père restant alsacien, ce qui justifiait nos noms et prénoms. Certes, un souci grave demeurait en nous : que valait-il mieux effacer, notre origine juive ou notre origine métèque [273] ?

C'est plutôt sur le mode de la dissimulation et de l'effacement qu'il entretient un rapport personnel et original au judaïsme. Schreiber tente de s'inventer une biographie. En falsifiant son récit familial pour y intégrer des éléments russes et non juifs, il se

---

[271] Georges Perec, « Entretien avec Ewa Pawlikowska », *Littératures*, n° 7, 1983, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, p. 75-76.

[272] Georges Perec, « Entretien avec Ewa Pawlikowska », art. cit, p. 69-77 : « il y a d'une part ce que je pourrais appeler la biographie. Et cette biographie était occultée, il n'y avait plus de souvenirs. Je la refusais. Et pour remplacer ce refus, pour remplacer cette occultation, j'ai inventé une histoire quand j'avais quinze ans. J'ai inventé une histoire qui était une sorte de *W*. Je l'ai inventée, je ne savais du tout au moment où je l'inventais que cette histoire remplaçait mon histoire. Et en fait, très longtemps après, à l'âge de trente ou de trente-cinq ans, je me suis aperçu qu'à travers cette histoire de *W* je racontais quelque chose qui m'était arrivé à moi. Et à ce moment-là j'avais la possibilité, principalement grâce à ce travail fait au cours de l'analyse, de faire une anamnèse, de faire ressurgir les souvenirs. »

[273] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome I, p. 294-295.

crée une lignée « russe blanche » qui « sonnait cosaque, tsariste », une appartenance censée le protéger de l'antisémitisme et de la stigmatisation sociale. Son rejet de l'identité juive reflète une anxiété identitaire dans un contexte où être juif est source d'exclusion. Ce processus de réinvention met au jour la volonté de Schreiber et de Perec de redéfinir leur place dans la société. Pour Schreiber, à l'heure de l'occupation allemande, l'identité juive devient une menace de mort. Grâce à la fausse conversion à la religion orthodoxe des Markovitch, les Schreiber parviennent à obtenir des papiers attestant qu'ils sont « apatrides russes, [de] religion orthodoxe ». Ils échappent ainsi aux lois anti-juives. Dans ce contexte, Schreiber est obligé de se masquer, de renier son identité juive, de vivre dans un univers de mensonges :

> - Vous êtes français ?
> - Non. Je suis…russe.
> - Russe !
> - Nous déclinâmes alors notre identité complète, et lui, se penchant vers nous :
> - Ne m'en veuillez pas, mais… vous êtes juif ?
> - Non.
> Il réfléchit, finit par déclarer :
> - Ce sera délicat[274].

Il a donc une double identité : l'une apparente, mais fausse ; l'autre réelle, mais cachée. Schreiber vit alors dans l'inquiétude d'être démasqué.

À l'âge de 15 ans, l'écrivain commence à écrire son journal, qui lui tient compagnie dans tous les moments difficiles. Il joue pour lui le rôle d'un confident à qui il révèle ses secrets et il s'y exprime de manière transparente et sincère. Lors d'un séjour à Nice qu'il effectue en 1941, il est amené à prendre conscience que son journal n'est pas un lieu intime où il peut dialoguer en toute transparence avec lui-même :

> Oh ! Dieu ! Quelle révélation. La mère Mazaudon a lu mon journal, et Hélène. Je n'en veux pas à Hélène : elle m'a tout dit. Mais à la mère ! Si elle lit ces pages, elle verra que je l'emmerde, que je la hais, que je la tuerai si j'en ai l'occasion. Mais elle sera punie. À me lire, en cachette, comme une saloperie perfide, elle pourrira. Et cela sera.
>
> Ça y est. Je pleure, je pleure de rage : on a osé ouvrir mon journal, on a osé. Oh ! Vengeance, Seigneur, Vengeance. À moi, incapable d'un tel sacrilège, tu me donneras le pouvoir pour exterminer ceux que je hais […][275].

Déterminant, cet épisode est également évoqué dans *Un silence d'environ une demi-heure*. Face à des soupçons portant sur son identité juive, « Boris et moi » fait semblant d'être « contre » les Juifs dans son journal, pour que, en cas d'arrestation, on ait la preuve qu'il ne l'est pas… De ce fait, le journal intime, qui devrait être un lieu

[274] *Ibid*., p. 159.
[275] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 16 août 1941.

de sincérité et d'intimité, se transforme en un espace de duplicité et de camouflage, en outil de survie dans lequel il se trahit volontairement :

> Boris et moi, comme enflammés par la terreur, qui écrivons : *Je suis content de ne pas être juif. Maman qui ne les aimes pas non plus, évoque parfois le sort qu'elle pressent pour eux, peu enviable. Mais ces Juifs qui veulent toujours se distinguer. Crucifier le Christ ne leur a donc pas suffi ? Moi je suis fier d'être orthodoxe* […]. *Ces Juifs, toujours à se pousser, à se hausser du col. Ils m'inspirent de la répugnance, presque malgré moi.*
>
> Et notre stylo traçant : *Ce qui m'emmerde le plus, c'est d'être circoncis comme si j'étais juif. Mais l'ordre de mon père, formel : l'hygiène avant la religion. Cette colère, lorsque maman nous l'a appris* [276]!

La nécessité de survivre lui impose ce maquillage littéraire et autobiographique. Son journal est désormais dépourvu d'intimité. Il devient un outil de dissimulation. Qui plus est, afin de se soustraire au STO et de se protéger, il est contraint de travailler pour l'organisation allemande *Todt* à partir de 1943. Le mensonge identitaire en devient donc plus nécessaire. En raison de sa connaissance de l'allemand, il mène dès lors une double vie et s'enfonce davantage dans sa fausse identité. Ce qui provoque en lui un sentiment d'angoisse et de trahison : d'un côté, il se trouve dans une situation oppressante où un geste ou une parole peut le mettre en danger ; de l'autre, en collaborant, il sert les intérêts du régime qui persécute les siens. D'autant plus que son père lui reproche d'avoir oublié son origine juive :

> Notre père, son courroux ;
>
> - Ça t'est égal alors de te trimbaler au côté d'un Boche ? D'interroger les gens comme un flic ? Genia, tu te rends compte à quel point il oublie ses origines ? Tu te rends comptes ?
>
> - Reconnais, Volenka, qu'on ne l'a jamais tellement instruit sur son origine. Combien de fois l'as-tu emmené dans une synagogue ?
>
> La mâchoire soudain contractée de notre père :
>
> - Synagogue ou pas, il connaît son origine, non[277] ?

Une telle colère paternelle – où se lisent peut-être des propos que l'écrivain adulte se tient à lui-même – intensifie son sentiment de marginalité.

L'identité juive chez Schreiber se construit autour d'une contradiction : d'une part, un silence pesant, un enfermement en soi-même qui la transforme en tabou personnel ; d'autre part, l'expression violente et douloureuse d'une parole marquée par la rancœur :

---

[276] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome I, p. 738-740. Si ces propos ne citent pas exactement le journal que Schreiber tient à l'époque, des déclarations similaires y figurent notamment dans celles de ses entrées où il évoque son séjour niçois.

[277] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome II, p. 259.

> Où en suis-je ? Je serai sauvé peut-être, mais serai-je jamais guéri ? Face à eux tous ? Guéri de ma honte, de mon sentiment d'exclusion, de ma hantise de devoir tout cacher : mes nationalités méprisables, ma religion méprisée, mon statut social dérisoire. En même temps, j'adore m'étaler, dérouler mes replis secrets, vomir sur leurs têtes les déchets mal digérés de ma vie[278].

Il est ainsi enfermé dans une posture paradoxale, entre dire et non-dit. Son identité cachée apparaît comme un dilemme perpétuel et alimente un sentiment de marginalisation qui le condamne à une existence partagée entre la nécessité de se dissimuler et le besoin d'extérioriser sa douleur. Schreiber vit ce paradoxe identitaire comme un combat intérieur. Le tiraillement, entre sa judéité refoulée et ses aspirations d'appartenance identitaire, fait naître chez lui une dualité : être juif, ne pas être juif, se vouloir autre par nécessité extérieure, et rester le même par une autre nécessité intérieure. La nécessité de devoir tout ensevelir de lui-même en lui-même, le conduit, d'un côté, à une forme d'apathie, de l'autre, lui donne une envie d'exploser qui se transforme en violence verbale, en ce besoin de cracher sur les autres qui se retrouve dans plusieurs de ses œuvres[279].

Le rejet du judaïsme et de la communauté juive chez Schreiber trouve également sa source dans l'influence de son père, dont l'humour cynique se manifeste par des formes acerbes d'autodérision à l'égard des Juifs :

> Vis-à-vis de ma famille, je me sens raciste, xénophobe, antisémite. Est-ce à cause de mon père ? Il caricaturait si bien les juifs d'Europe centrale, leur accent, leurs mimiques. Ou les juifs à la française, « plus français que les Français ». Notre famille, il ne l'épargnait pas davantage. Pourquoi son agressivité ? Et pourquoi m'a-t-il influencé ? Par exemple pour mes femmes successives, non juives cent pour cent. Leur façon d'être déverrouillait pour moi les portes du ghetto. Vis-à-vis d'elles, je me sens comme les Noirs, fiers d'épouser des blondes. Quoi que je fasse, pense, ou tente, je reste soudé aux erreurs de mes terreurs. À mes obsolètes obsessions[280].

Son père dépeint les Juifs sous un prisme caricatural en exagérant leurs traits et leurs comportements. Son cynisme nourrit chez l'écrivain le désir d'échapper à ses critiques. Sur Schreiber pèsent ainsi une répression intérieure et un sentiment d'impuissance qu'il perçoit comme une malédiction personnelle. L'humour de son père, focalisé sur les Juifs non assimilés, rejoint certains de ses propos concernant son fils. L'agressivité du père accentue le conflit identitaire de l'écrivain : elle le laisse dans un état de double marginalité familiale et sociale. Les obsessions de Schreiber, qui résident dans

[278] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 244-245.
[279] Le geste de cracher ou la métaphore associée, d'origine russe, est perçu comme un acte de mépris, de rejet. Le crachat, fréquemment présent dans les propos de la mère de l'écrivain et dans ses œuvres, est un symbole d'humiliation, mais aussi un déclencheur de révolte.
[280] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 213.

la quête d'une forme de libération vis-à-vis de la puissance de son père, se transforment, dans une certaine mesure, en intarissable source de malaise et d'isolement.

La complexité religieuse se reflète également dans la trajectoire de sa mère et de sa grand-mère. La famille Markovitch se convertit à la religion orthodoxe afin de pouvoir résider à Moscou. La conversion leur permet de s'installer dans la ville et d'envoyer leurs enfants dans « une des plus prestigieuses instituions de Moscou, patronnée par une cousine du tsar (et interdite aux juifs) »[281]. Elle entraîne cependant une dissimulation identitaire puisqu'elle fait entrer les Markovitch dans un univers au sein duquel ils perdent une part de leur identité spirituelle. Pour la famille paternelle de Schreiber qui obéit à une tradition juive rigide, ce choix est scandaleux. La conversion de la famille n'est donc pas une libération, mais une source de culpabilité, un acte qui est perçu comme un reniement : « - C'est mal de quitter la religion juive ? – Pour les Juifs, très. Ta grand-mère a très mal. Pour moi, je l'avoue, c'est différent[282]. La grand-mère peine à s'éloigner la religion juive. Elle est déchirée entre sa foi d'origine et sa nouvelle confession. Ce faisant, elle prie tous les jours, selon les rites orthodoxes, pour supplier Dieu de lui pardonner d'avoir choisi de ne plus être juive :

> Elle fixait la flamme ou le ciel noir. « Tu me pardonnes, n'est-ce pas ? » Des larmes inondaient sa joue. Et tête toujours levée : « Tu me pardonnes ma conversion ? Tu me pardonnes d'avoir chassé l'associé de Kotzinka ? Tu me pardonnes de ne pas aller à la synagogue ? Je ne vais plus à l'église non plus. Je te prie comme je peux. Comme je peux. » Ses larmes toujours, ses mains jointes ; puis, sur un ton plus rauque : « Aujourd'hui, je crois que tu m'entends, alors exauce-moi, […] pitié pour toute ma famille[283]. »

Une telle scène dévoile les tourments intérieurs de la grand-mère, accentués par ses larmes et la répétition de formules de contrition. Un fort sentiment de culpabilité et une profonde angoisse relient ainsi la famille maternelle de l'écrivain à une religion qu'elle ne parvient ni à abandonner ni à accepter pleinement.

À l'opposé de sa grand-mère, qui se consume dans la culpabilité, la mère de Schreiber trouve dans la religion orthodoxe une fascination esthétique. Elle admire la beauté des cérémonies, les chants liturgiques et l'opulence des églises orthodoxes :

> La conversion levait les interdits ; ma mère fut très vite éblouie par la splendeur des cérémonies, de la liturgie, par le luxe de cette Église orthodoxe richissime. « J'étais très impressionnée par les messes. Et je m'y sentais chez moi. C'est pour ça

[281] Christian Rouxel, *Wladimir Schreiber : un Napoléon du pétrole*, *op. cit*., p. 8.
[282] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 94.
[283] *Ibid.*, p. 194.

> que j'étais première en instruction religieuse. » Elle me racontait la beauté des chants, des habits sacerdotaux, et sa déception, plus tard, dans les synagogues. « Quelle pauvreté ! Rien pour l'œil ni pour l'oreille. Quelle déception quand j'ai appris que j'étais juive ! D'ailleurs pour moi – mais n'en parle jamais à ton père – ma vraie religion, c'est toujours la religion orthodoxe. » Ce premier secret entre ma mère et moi[284].

Son expérience de l'Église orthodoxe, qui la fait se sentir « chez elle », contraste avec sa « déception » envers le judaïsme où elle ne voit que « pauvreté » visuelle et auditive. Or, ce secret intime partagé avec son fils est insupportable à sa famille et à sa belle-famille. La mère de Schreiber incarne ainsi une dualité complexe : elle croit avoir trouvé dans l'orthodoxie sa vraie foi, mais demeure prisonnière de son identité juive qu'elle doit dissimuler auprès de sa famille. Son évolution spirituelle témoigne cependant de la complexité de son identité religieuse : après la disparition de ses parents, elle se déclarera juive. Cette reconversion est renforcée par son attachement croissant à l'état d'Israël qui devient pour elle un lieu de soutien spirituel et affectif. Dans son journal, Schreiber mentionne la guerre entre Israël et l'Égypte ainsi que les nombreux voyages, avec puis sans son mari, en Israël.

À l'époque où la mère perd la raison, Israël devient pour elle une obsession, une ancre qui relie sa mémoire à des valeurs : « Moi, pendant qu'elle parle, j'écris parce que je n'en peux plus dans ce flot de paroles ! Et toujours le même thème : sa famille disparue, Israël, l'argent de papa[285]. » Ce sentiment d'appartenance la pousse même à envisager de quitter son fils et la France pour s'installer en Israël qu'elle perçoit comme un refuge : « Elle s'en irait en Israël puisqu'à Paris elle n'avait aucune porte où frapper malgré les huit millions d'habitants[286]. » Dans cette quête, Israël est non seulement un symbole de sa passion juive, mais aussi une échappatoire face à son isolement en France. Israël, tel qu'elle l'envisage, est la terre d'accueil des apatrides, ce qui met en relief sa marginalité[287]. Ce pays, ainsi que Moscou, son refuge d'enfance, sont des pôles de réconfort pour elle. Israël représente un pôle d'appartenance morale et spirituelle tandis que Moscou demeure le sanctuaire des souvenirs heureux, les deux formant les seuls points d'ancrage émotionnels d'une existence marquée par la rupture identitaire et l'exil intérieur.

---

[284] *Ibid.*, p. 94.
[285] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 11 juillet 1972.
[286] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit*., p. 152.
[287] Genia a financé la création de l'Institut des mathématiques sur le campus de l'Université de Tel-Aviv après la mort de son mari Wladimir Schreiber pour lui rendre hommage.

Les œuvres de Schreiber créent un « espace autobiographique[288] » et forment l'univers discursif où il peut se manifester. Son parcours de vie tel du moins qu'il l'écrit dans ses œuvres autobiographiques vient nuancer ses contradictions identitaires et confirmer sa situation marginale. L'écrivain incarne avant tout une forme d'identité fragmentée. Sa parentèle est au centre de bouleversements sociaux comme la Révolution russe et les deux Guerres mondiales, tandis qu'il traverse l'Histoire par procuration plutôt qu'en action à travers les récits de vie de sa mère. Ce faisant, observateur passif, il endosse les malheurs de la génération qui l'a précédé. L'écrivain est aussi en décalage par rapport à son identité juive. La difficulté est patente quand son père est embauché dans une entreprise allemande de transports maritimes, la *Kühne und Nagel*, en 1943 et qu'il est lui-même contraint de travailler pour l'organisation allemande *Todt*, situation qui nourrit en lui un sentiment de culpabilité et qui le place dans un dilemme difficilement conciliable avec la construction d'une identité stable. Il voit alors sa marginalité comme une échappatoire aux assignations identitaires en ce qu'elle l'isole. En outre, le rapport de l'écrivain aux langues et aux cultures doubles le met dans un « entre-deux ». Contrairement aux exilés qui rejettent leur culture d'origine, il entretient un rapport ambivalent avec la Russie et la France, entre le russe et le français. Son hybridation linguistique fait écho à sa trajectoire de vie qu'il montre marquée par le franchissement de frontières géographiques et culturelles. Schreiber apparaît ainsi comme un auteur dont l'identité ne peut pas se saisir facilement. Elle oscille entre ses héritages historiques et ses aspirations créatives. En mettant l'accent sur les complexités identitaires et les contradictions de parcours d'errants, de déplacés, d'hommes « entre deux mondes », Schreiber réinvente un espace littéraire où il donne forme à ses propres contradictions. Il y incarne un auteur sans patrie, mais non sans identité.

[288] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op.cit*., p. 42.

II. DEUXIÈME PARTIE :

ENTRE SUCCÈS ET MARGINALITÉ LITTÉRAIRES

La notion de marginalité recouvre autant un positionnement géographique qu'un état social. Elle s'inscrit dans les dualités centre-périphérie et normalité-déviance. Le parcours de vie de Boris Schreiber incarne une double marginalité : celle de son identité et celle de sa place dans le champ littéraire. Sa marginalité identitaire marquée par des fractures culturelles, religieuses et linguistiques, s'accompagne d'un statut excentré au sein des milieux littéraires.

Le nom de l'écrivain, dérivé du verbe allemand *schreiben* (écrire) et du substantif *schreiber* (écrivain public), annonce un destin littéraire. La prédestination onomastique est redoublée par les promesses de sa mère, une prédiction de sa grand-mère et les encouragements de grands écrivains français. Sa volonté de se naturaliser Français par l'écriture le pousse à faire de la langue française le vecteur de sa reconnaissance et le pilier de son identité. Il choisit ainsi une voie marginale, celle de l'écriture. Cette vocation, par sa nature, semble le destiner à rester à la périphérie dans un monde où la littérature est souvent reléguée aux marges de la société. Par ailleurs, il ne tient pas à inscrire ses œuvres dans des catégories esthétiques ou génériques précises, de sorte qu'elles ne répondent pas aux habitudes du lectorat français. C'est dans la tension entre son aspiration à être reconnu au sein du champ littéraire et sa position à la lisière de celui-ci que se dessine la complexité de son parcours.

1. Un écrivain en situation

a) Rapprochement avec d'autres écrivains français d'origine russe

Au début du 20e siècle, les bouleversements politiques en Russie, la révolution de 1917 et la guerre civile, ont conduit à un exode massif de Russes vers l'Europe, beaucoup d'entre eux trouvant refuge en France[289]. Parmi ces exilés se trouve la famille de l'écrivain. Pour les gens de lettres issus de cette diaspora, la marginalité se présente sous diverses formes : éclatement de l'identité, sentiment d'isolement, fragmentation intérieure et intégration partielle. Quelque forme qu'elle prenne, elle façonne leur production littéraire, ancrés qu'ils sont « entre deux mondes » – un monde russe auquel ils restent attachés et un monde français auquel ils aspirent à appartenir.

[289] Sur ce point, voir Catherine Gousseff, *L'Exil russe : la fabrique du réfugié apatride, 1920-1939*, Paris, CNRS Éditions, 2016 et Ralph Schor, *Écrire en exil. Les écrivains étrangers en France (1919-1939)*, Paris CNRS éditions, 2013.

Schreiber manifeste de l'intérêt pour les auteurs qui partagent avec lui ce statut d'étranger, une condition d'écrivain transplanté que caractérisent la complexité d'une double appartenance culturelle et linguistique ainsi que des contradictions entre plusieurs vies successives. Dans son journal, Schreiber évoque Elsa Triolet[290], née à Moscou en 1896 et arrivée en France en 1917. Ses premières publications sont écrites en russe, mais son parcours prend un nouveau tournant lorsqu'elle rencontre Louis Aragon. Elle se lance dans la traduction d'auteurs français, notamment Céline et Aragon, en russe et s'oriente vers l'écriture en français. Elle publie en 1938 son premier roman en langue française, *Bonsoir Thérèse*, où elle décrit la difficulté de l'exil et la complexité de son statut d'étrangère. Cette œuvre marque son entrée dans le monde littéraire français. Schreiber, qui lit Triolet très tôt, demeure critique à son égard :

> À propos d'auteur, me rappeler *Les Indifférents* de Moravia. *Salka Valka*. *Bahia de tous les saints*, *La Voragine*. Livres – paraît-il – remarquables, et méconnus, tandis que des navets modernes comme ceux d'Elsa sont montés aux nues[291].

S'il qualifie les œuvres de Triolet de « navets modernes », il admire des ouvrages moins connus, tels que *Les Indifférents* d'Alberto Moravia[292], *Salka Valka* de Halldór Laxness[293], *Bahia de tous les saints* de Jorge Amado[294] et *La Voragine* de José Eustasio Rivera[295], œuvres, marginalisées ou ignorées à l'époque. Par le choix de ces lectures, Schreiber fait montre d'une sensibilité littéraire décalée, tournée vers des œuvres et des auteurs, souvent étrangers, qui demeurent à la périphérie du champ littéraire français et cherchent l'authenticité et l'humanité au-delà de la renommée immédiate. Son intérêt pour des écrivains issus de divers pays et aux existences marquées par l'exil ou l'isolement montre la diversité de son univers littéraire, un univers qui dépasse les frontières géographiques et culturelles. Les écrivains qu'il évoque cherchent à trouver une voix en français que ce soit par la traduction ou par le choix du français comme véhicule d'expression. La marginalité de Schreiber se lit à

[290] Elsa Triolet (1895-1970) est une femme de lettres et résistante française d'origine russe, née de parents juifs. Elle obtient le prix Goncourt en 1944 avec *Le Premier Accroc coûte deux cents francs*.
[291] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 2 février 1944.
[292] Alberto Moravia (1907-1990) est un écrivain et journaliste italien.
[293] Halldór Laxness (1902-1998) est un écrivain islandais. Il reçoit le Prix international de la paix en 1952 et le Prix Nobel de littérature en 1955.
[294] *Bahia de tous les saints* (1935) est un roman écrit par l'écrivain brésilien Jorge Amado (1912-2001).
[295] Jose Eustasio Rivera (1888-1928) est un écrivain colombien. Son roman *La Vorágine* (1924), relatant la vie dans les llanos et l'exploitation des récolteurs de caoutchouc dans la forêt amazonienne, est considéré comme l'un des romans les plus importants de la littérature hispanique.

travers ces choix qui valorisent une littérature dépassant les frontières nationales et remettant en question les hiérarchies établies.

Les affinités de Schreiber avec les écrivains étrangers, en particulier des écrivains d'origine russe, mettent en lumière qu'il éprouve à leur égard un sentiment de solidarité littéraire et émotionnelle, lequel est nourri par l'expérience qui leur est commune de l'exil et de la marginalité. En prêtant attention aux œuvres d'écrivains juifs émigrés de l'Est, tels que Irène Némirovsky[296] et Jean Malaquais[297], Schreiber découvre des résonances entre leurs trajectoires et la sienne.

Irène Némirovsky, issue d'une famille juive fortunée, incarne une figure de transition entre plusieurs cultures. Elle reçoit une éducation française dans la bourgeoisie russe et entre ainsi en contact avec la langue française dans un pays étranger. Ses parents, fuyant la Révolution russe, quittent Kiev et s'installent à Paris. Son enfance est marquée par l'errance et la solitude. Ces éléments biographiques, tout comme chez Schreiber, s'inscrivent dans sa création littéraire. Sa mauvaise relation avec sa mère, l'expérience de l'exil, de la marginalité identitaire et le développement d'une relation conflictuelle avec ses origines, nourrit ses œuvres. Bien que Némirovsky n'ait pas eu pas l'intention d'écrire une autobiographie (*Le Vin de solitude* est son ouvrage le plus personnel), ses œuvres comportent toujours des éléments autobiographiques. Le sentiment d'être « entre deux mondes », ni totalement française, ni pleinement russe, ni véritablement attachée à son identité juive, confère à ses récits une forme de mélancolie et un certain pessimisme latent. Autant d'éléments qui trouvent un écho chez Schreiber. L'écriture de Schreiber s'écarte d'un réalisme fondé sur des données historiques pour privilégier une approche introspective, que portent des héros marqués par un mensonge identitaire et une angoisse existentielle, tandis que celle de Némirovsky fait montre d'un fort réalisme et d'une historicité certaine. Elle passe d'une écriture individuelle à une écriture ouverte sur des préoccupations sociales. L'ombre de la guerre enveloppe ses ouvrages[298]. Elle met en scène des événements historiques à travers une narration romanesque : la Révolution

[296] Irène Némirovsky (1903-1942) est une romancière russe d'expression française. Elle est morte en 1942 à Auschwitz. C'est le seul écrivain à qui le prix Renaudot ait été décerné à titre posthume, en 2004, pour son roman inachevé *Suite française*.

[297] Jean Malaquais (1908-1998) est un romancier et essayiste d'origine polonaise et juive, d'expression française. Il rencontre André Gide en 1935, avec qui il entretient une correspondance jusqu'en 1950. *Les Javanais* est publié en 1939 et couronné du prix Renaudot.

[298] Sur ce point, voir Christelle Reggiani, « Nouvelles pour temps de guerre et après : le style documentaire dans les nouvelles de guerre d'Irène Némirovsky », in *La Revue italienne d'études françaises*, n° 13, 2003 en ligne [https://journals.openedition.org/rief/11179]

russe dans *Les Mouches d'automne* et l'exode durant la Deuxième Guerre mondiale dans *Suite française*. La différence entre leurs productions romanesques passe également par leur travail de la langue. Némirovsky se distingue par une langue fluide et classique[299], alternant entre un langage simple et direct, souvent utilisé dans des dialogues et un registre plus littéraire et descriptif dans des passages narratifs. Schreiber, en revanche, adopte un français plus éclaté qui peut parfois sonner étranger, lequel est à l'image des brisures de son identité. Cette différence stylistique est le fruit d'une divergence dans leurs priorités narratives : alors que Némirovsky explore le lien entre l'individuel et le collectif à travers l'Histoire, Schreiber se concentre davantage sur la sphère intérieure.

Quant à Jean Malaquais, son roman *Les Javanais* (1939), qui explore la vie de travailleurs émigrés, entre en résonance avec l'expérience personnelle de Schreiber durant la guerre :

> Je reviens de Paris : j'y suis resté toute cette semaine : rues vides, froid ; l'atmosphère est changée. Peu de détails. Et ici, au retour, on apprend que c'est zone occupée, que tous les Russes doivent être recensés pour l'Allemagne, si c'est de mon âge, ou pour la France si c'est de l'âge de mon père. On veut partir, dans les départements d'évacuation puisque Marseille est évacué. Moi, avec mon travail à l'OT, je ne serais pas exempt. Mes parents veulent, pour cela, me faire inscrire comme mineur : eux, restent en France. Beaucoup d'étudiants font ça, paraît-il : la nourriture serait bonne, le travail de huit heures pas trop difficile : à quatre cents mètres sous terre. Je pourrai louer une chambre. Quant à mon père, ou il trouvera quelque chose ici ou il partira, sans se faire récuser pour ne pas être envoyé à des travaux. Brusquement comme ça, les évènements se précipitent : vraiment ça approche peut-être de la fin de la guerre et du péril boche. Ce ne serait pas trop tôt. Mineur ! Comme dans *Les Javanais* de Malaquais : ou dans la région, si mes parents y restent : ou à Saint-Etienne si mon père ne trouve rien ici et évacue vers les départements désignés. Tout de même[300]…

L'expérience de Malaquais en tant que mineur à la fin des années 1920, qui nourrit la trame des *Javanais*, est aux yeux de Schreiber une expérience collective d'exil et de marginalité. Il se voit potentiellement dans une situation qui fait écho aux situations décrites par Malaquais dans son roman où des personnages immigrés, souvent marginalisés, sont contraints à faire des travaux pénibles. Qu'il puisse s'identifier aux héros de Malaquais montre qu'il a le sentiment de partager la condition des apatrides. Compte tenu de ses propres expériences de la précarité et de la marginalité, l'univers romanesque de Malaquais suscite en lui une forte empathie. Il reconnaît ainsi dans la

[299] Sur ce point, voir Christelle Reggiani, « La langue nationale d'Irène Némirovsky », in Stéphanie Bertrand et Jean-Michel Wittmann (dir.), *Le Nationalisme en littérature (II) : le « génie de la langue française »*, Peter Lang, 2020, p. 171-179.
[300] Boris Schreiber, *Journal inédit*, 20 février 1944.

littérature des émigrés une forme de vérité. Le parallèle entre sa propre vie et celle de leurs personnages crée entre lui et eux un sentiment de solidarité tenant au partage d'angoisses propres à ceux qui ont laissé une patrie derrière eux. Le titre du roman de Malaquais renvoie à l'argot français « javanais » – langage codé qui déforme les mots d'un énoncé pour le rendre moins compréhensible – et renvoie à la diversité des langues que parlent, bien ou mal, ses personnages. Malaquais exprime sa vision du monde depuis une position de périphérie en donnant la voix aux émigrés.

Schreiber entretient par ailleurs des liens personnels avec certains écrivains d'origine russe, parmi lesquels Alain Bosquet (1919-1998) occupe une place considérable. Né à Odessa en 1919, Bosquet est lui-même le produit de multiples errances : « Naître en Russie, grandir en Belgique, fuir aux États-Unis, apprendre la paix en Allemagne, vivre en France : cela ne fait pas sérieux. C'est mon destin[301]. » Il porte en lui les traces indélébiles d'un parcours marqué par des expériences de mobilité et par la traversée de multiples frontières. Son parcours de vie, sur ce point, est semblable à celui de Schreiber. Leur rencontre, motivée par la parution d'une recension, se transforme en une amitié durable :

> Tas de choses : mon livre. Le critique de *Combat* Alain Bosquet le trouve extraordinaire. Un de ceux dont l'avenir parlera. Me fera lundi, parler à la radio avec M. P. Fouchet (l'ami de Rolland-Simon !) Bosquet m'avait demandé de venir le voir avant-hier. J'y suis allé : un grand hôtel, avenue de l'Opéra, réquisitionné par l'UNESCO où sa femme travaille. Chambre ultra chic et moderne. Deux heures avons parlé. Il est jeune, grand et gros, lunettes, quelques cheveux gris dans une noire chevelure bouclée. Whisky sur une petite table basse, moquette, et tout autour, océan de livres en toutes langues et formats.
>
> « Vous dites en français ce que d'autres jeunes écrivains essaient d'exprimer dans une langue que je ne comprends pas » commença-t-il en souriant. Cet hiver il fera dans une université américaine des cours de littérature française et il parlera de moi (curieux comme je débite tout cela : alors qu'il suffit de se reporter à quelques pages avant…) Nous nous sommes réciproquement raconté nos vies. Il me doit – a-t-il dit – les chocs les plus profonds de ses lectures, et Dieu sait s'il lit ! J'étais désarmé devant ce phénomène, me citant comme la meilleure introduction de *Don Quichotte* celle parue en anglais du vivant de l'auteur ! Je l'ignorais. Il veut voir mes poèmes. Nous nous revoyons – en principe – demain et il a souri en m'entendant lui raconter quelques-unes des critiques dont mon [*Les*] *Heures qui restent* a été l'objet[302].

Les détails révélateurs – chambre luxueuse d'un hôtel sur l'avenue de l'Opéra, océan de livres, conversation animée autour de verres de whisky – instaurent une atmosphère de confort et d'opulence qui contraste fortement avec l'expérience de la pauvreté vécue par les deux écrivains. La scène où ils sont entourés de livres « en toutes

[301] Sur ce point, voir Alain Bosquet (1919-1998), article écrit par Jacques Jouet sur Encyclopédie Universalis : https://www.universalis.fr/encyclopedie/alain-bosquet/
[302] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 28 septembre 1958.

langues », illustre le caractère cosmopolite de Bosquet. À ses expériences de l'errance, s'ajoute une expérience de mondialisation : il enseigne de la littérature française mais dans une université américaine. De multiples influences étrangères s'exercent sur lui. Lors de cette rencontre, Bosquet fait part de son admiration à Schreiber : « vous dites en français ce que d'autres jeunes écrivains essaient d'exprimer dans une langue que je ne comprends pas ». Cette remarque est à l'origine d'une complicité à la fois intellectuelle et émotionnelle. Leur amitié naît ainsi d'une double communauté : celle des langues et celle des expériences vécues. Tous deux, écrivains d'origine russe, se retrouvent dans une langue qui leur a été d'abord étrangère – le français. Leur relation se resserre au fil des voyages qu'ils effectuent ensemble, et à travers les nombreux articles que Bosquet consacre à Schreiber[303]. Leurs échanges se déroulent en français et puis en russe. Leur complicité, qui va au-delà des mots, réside dans une expérience commune de l'exil, de la marginalité et d'une quête identitaire conduite dans une langue étrangère devenue celle de leur écriture. Ce lien se renforce également autour de l'évocation de leurs deux mères, russes comme en témoigne la dédicace d'*Une mère russe* (1978) de Bosquet « au romancier Boris Schreiber de mère russe »[304]. Cette œuvre Bosquet l'a écrite en hommage à sa mère, juive ukrainienne née à Odessa en 1889. Faisant fil de toute chronologie, les faits objectifs de sa biographie y sont évoqués au rythme vagabond de la mémoire de l'écrivain.

Les figures parentales occupent une grande place dans l'œuvre autobiographique des écrivains émigrés, en particulier, dans leurs récits d'enfance :

> Les livres d'hommage sentimental ou de ressentiment vindicatif à l'égard d'un père, d'une mère, du couple parental indifférencié sont presque toujours écrits comme une autobiographie avec un léger déplacement d'accentuation. Car, la plupart du temps, on ne saurait distinguer la figure objective du parent évoqué de son image dans le cœur de l'enfant ou dans la mémoire de la grande personne qui écrit un livre[305].

Romain Gary[306], français d'origine russe, compose un chant d'amour et rend hommage à sa mère, Mina Owczyńska (1879-1941), actrice juive de Švenčionys (Svintsyán), dans *La Promesse de l'aube* (1960) ; l'écriture autobiographique de

[303] Les recensions de Bosquet commencent par *Les Heures qui restent* et accompagnent la publication de l'ensemble des œuvres de Schreiber. Sur ce point, voir, *infra*, notre bibliographie, p. 369-382.
[304] Sur ce point, voir Denis Pernot, « Récits d'apatridie : Alain Bosquet, Boris Schreiber, Zoé Oldenbourg », art. cit.
[305] Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Armand Colin / Masson, Paris, 1997, p. 29.
[306] Romain Gary (1914-1980), un écrivain français d'origine russe et de confession juive, de langues française et anglaise. Il est notamment connu dans les années 1970 pour la mystification littéraire qui le conduit à signer plusieurs romans sous le nom d'emprunt d'Émile Ajar tout en masquant son identité réelle : il est le seul auteur à avoir obtenu le prix Goncourt à deux reprises.

Bosquet débute avec *Une Mère russe* et se développe par la suite avec la trilogie des *Trente premières années* : *L'Enfant que tu étais* (1982), *Ni guerre ni paix* (1983) et *Les Fêtes cruelles* (1984). Il y a donc un lien entre l'étranger et la pratique autobiographique, comme si les origines de la vie se confondaient avec des origines géographiques et culturelles.

Dans *La Promesse de l'aube*, Gary élabore également une image aimante, ambitieuse ou puissante, voire quasi-divine, de la mère russe. Cette œuvre, comme *Le Lait de la nuit* et *Le Tournesol déchiré*, repose sur une voix qui persiste au-delà de la mort[307] et confère une présence éternelle à la figure maternelle. La voix maternelle est là aussi porteuse de récits familiaux et de souvenirs. Elle peut être considérée comme une source de soutien et un symbole de réconfort. De ce fait, la mère n'est pas seulement un personnage, mais aussi une force ou une influence qui s'exerce sur le fils jusqu'au-delà de la mort.

Les trois œuvres partagent un dispositif narratif où se mêlent plusieurs voix : celle de la mère, celle de l'enfant, et celle de l'auteur-narrateur adulte. Ce procédé fait jouer entre elles des temporalités et des perspectives multiples. Il permet à l'auteur de révéler une partie de lui-même et au lecteur de percevoir son évolution au fil de sa vie. Dans ses travaux sur l'autobiographie, Philippe Lejeune évoque cette multiplicité de perspectives :

> On ne saurait écrire une autobiographie sans élaborer un point de vue sur soi. Ce point de vue pourra comporter des écarts entre la perspective du narrateur et celle du personnage, être complexe et ambigu, intégrer pour la récupérer ou la modifier, l'image que l'on croit que les autres se font de vous. Mais si complexe ou retors soit-il, il portera en dernier ressort la marque de l'auteur[308].

Sa réflexion met en évidence l'influence de la voix de l'auteur sur son propre récit à travers le prisme de l'enfant ou de la voix d'un personnage. La voix de la mère permet aux auteurs de revisiter des récits familiaux, des souvenirs et des images personnelles en interrogeant leur propre identité et en construisant une vision du monde façonnée par l'amour maternel. Ce dispositif de polyphonie mémorielle confère à la mère une présence persistante et modifie le récit autobiographique en en faisant le moyen d'une enquête identitaire.

---

[307] Leurs mères ont disparu lorsque les deux auteurs écrivent ces œuvres : la mère de Romain Gary, Mina Owczyńska est morte en 1941, longtemps avant la publication de *La Promesse de l'aube* (1960) ; la mère de Schreiber, Eugénie Markowitch, en 1985, tandis que *Le Lait de la nuit* et *Le Tournesol déchiré* sont respectivement publiés en 1989 et 1991.

[308] Philippe Lejeune, *Je est un autre, l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 10.

La Promesse de l'aube, *Le Lait de la nuit* et *Le Tournesol déchiré* témoignent de la naissance au cours de l'enfance de leurs auteurs d'un désir et d'une volonté d'accomplissement ancrés dans un héritage maternel :

> Au centre de ce trou noir – l'étoile éteinte de son enfance –, il y avait un cœur en fusion, Mina Owczynska, sa mère, à laquelle il vouait un amour sans limites, mais qui lui inspirait aussi parfois de la haine.
>
> Excessivement possessive, Mina avait si souvent prédit les étapes vertigineuses de la vie de son fils qu'il eut l'impression d'exister seulement par procuration. […] Gary avait compris ce qu'elle attendait de lui : devenir à la fois ambassadeur de France, Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin, Gabriele D'Annunzio, Victor Hugo et Vaslav Nijinski.
>
> La réussite consistait également à réaliser les ambitions artistiques inaccomplies de sa mère[309].

Pour Gary et pour Schreiber, l'enfance se déroule dans un monde perçu comme hostile où la voix maternelle joue un rôle double : celui de réconfort narratif, à travers des récits familiaux, et celui de vecteur d'ambition littéraire, par le biais de promesses et de prédictions. Les mères tracent à l'avance les grandes lignes des destins de leurs fils, uniques dans les deux cas. Leurs promesses de réussite ou de succès deviennent le fil conducteur de leur quête de sens et de réalisation d'eux-mêmes. Elles peuvent toutefois peiner à se concrétiser : Schreiber reproche à sa mère de lui avoir fait des promesses qui n'ont pas été tenues. Gary le signale également comme le rappelle sa biographie :

> Il n'est pas bon d'être tellement aimé, si jeune, si tôt. Cela vous donne des mauvaises habitudes. On croit que c'est arrivé. On croit que cela existe ailleurs, que ça peut se retrouver. On compte là-dessus. On regarde, on espère, on attend. Avec l'amour maternel, la vie vous fait à l'aube une promesse qu'elle ne tient jamais[310].

Les deux mères russes, convaincues du génie de leurs fils, les destinent à un avenir exceptionnel et glorieux. Chargées d'amour, ces promesses maternelles prennent la forme d'un fardeau, d'une responsabilité pour l'enfant qui doit les faire advenir :

> On est obligé ensuite de manger froid jusqu'à la fin de ses jours. Après cela, chaque fois qu'une femme vous prend dans ses bras et vous serre sur son cœur, ce ne sont que des condoléances… On revient toujours gueuler sur la tombe de sa mère comme un chien abandonné. Jamais plus, jamais plus, jamais plus… Je ne dis pas qu'il faille empêcher les mères d'aimer leurs petits. Je dis simplement qu'il vaut mieux que les mères aient encore quelqu'un d'autre à aimer. Si ma mère avait eu un amant, je n'aurais pas passé ma vie à mourir de soif auprès de chaque fontaine[311].

La promesse est donc réciproque. Elle relève d'un pacte héroïque établi entre la mère et l'enfant, où celui-ci hérite des attentes grandioses de celle-ci, attentes empreintes

[309] Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Denoël, 2004, p. 11-12.
[310] Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, Paris, Éditions Gallimard, 1960, p. 38.
[311] *Ibid.*

d'espoir mais aussi d'angoisse. Que ces promesses soient difficiles à concrétiser et qu'elles tardent à le faire génère un sentiment d'injustice et de marginalisation. L'inaccomplissement des promesses maternelles pousse les fils à rechercher des formes personnelles de satisfaction et alimente un imaginaire où l'amour et la vérité coexistent dans un équilibre précaire.

La manière dont les mères incarnent la promesse diffère chez Gary et Schreiber. Dans *La Promesse de l'aube*, la mère de Gary, par son énergie et ses sacrifices, réussit à créer pour son fils l'illusion d'une justice et à le protéger des affronts du monde extérieur. En revanche, chez Schreiber, la figure maternelle est teintée d'une forme d'amertume et de haine qui fait écho aux échecs subis par le père et aux traumatismes familiaux. La mère provoque ainsi un sentiment d'injustice, une sensibilité exacerbée aux désillusions de la vie. Leur destin d'après les deux écrivains est la marque de l'influence de leurs mères sur eux. L'amour maternel occupe une place considérable dans la vie de l'enfant, comme le dit Freud : « La mère […] devient pour les deux sexes l'objet du premier et du plus puissant des amours, prototype de toutes les relations amoureuses ultérieures[312]. » Les compagnes des personnages principaux chez Schreiber, notamment dans *Le Cratère*, *Les Heures qui restent* et *Les Premiers jours de Pompéï*, sont souvent des femmes plus âgées et remplissent à leur égard une fonction quasi-maternelle. Le choix de sa première épouse, plus âgée que lui, révèle dans la vie émotionnelle et affective de Schreiber la permanence de l'emprise de sa mère sur lui.

La mémoire, omniprésente dans l'œuvre de Gary et Schreiber, est un pilier essentiel de leurs écrits. Gary, dans *La Promesse de l'aube*, évoque des souvenirs tant sur ses camarades disparus durant la guerre que sur sa mère. Ce culte de la mémoire prend une forme ultime dans son dernier roman, *Les Cerfs-Volants* (1980) avec cette dédicace : « À la mémoire ». Cette œuvre reprend tous les thèmes chers à l'auteur : la puissance de l'imagination, l'importance de la mémoire, l'irrationnel et l'appel à la résistance et à la fraternité. Le personnage principal, Fosco Zaga, des *Enchanteurs* (1973), exprime, à travers certaines réflexions sur l'amour, l'idéal de Gary à l'égard de la mémoire et, implicitement, de la justice :

> L'amour, tu sais, ce dont il a le plus besoin, c'est de l'imagination. Il faut que chacun invente l'autre avec toute son imagination, avec toutes ses forces et qu'il ne

[312] Sigmund Freud, *Abrégé de psychanalyse*, Paris, Puf, 1938, p. 59.

> cède pas un pouce de terrain à la réalité ; alors là, lorsque deux imaginations se rencontrent… Il n'y a rien de plus beau[313].

Il y a tension entre fidélité aux faits et subjectivité de la mémoire autobiographique qui ne se limite pas à une restitution factuelle mais vise à sublimer la réalité à travers l'imagination. L'exactitude se construit dans la fusion de l'amour et de l'imagination, d'où naît une puissance capable de lutter contre le temps et la réalité. Gary confère à la mémoire une dimension esthétique, quasi-mythologique, et en fait un « lieu » éternel et sacré, éthique ou culturel. Dans ses écrits autobiographiques, réalité et fiction se mélangent, abolissant l'opposition entre vérité et imagination :

> Pour l'artiste, le réel ne sera jamais le vrai, ni la vie le vivant. Il vaut mieux connaître les paysage que l'on veut décrire : cela vous permet en général d'évider de le faire. Ce que l'on entend par « réalisme saisissant », c'est une violente impression de réalité[314].

Gary développe une vision de la réalité en dehors du cadre strict des faits. La vérité, selon lui, se situe au-delà de la dimension factuelle dans une reconfiguration imaginative. Cette vision est proche de certaines réflexions de Schreiber, pour qui toute création est intrinsèquement liée à la vie perçue, ressentie, plutôt qu'à des objets extérieurs ou à des concepts formels :

> Temps gris – repos. Ce n'est pas de chaque objet, péniblement, qu'il faut extraire ce que l'on appelle poésie et qui a beau être l'objet lui-même : c'est de l'interne, de nous, que ces traces de vie en gestation, se forment, et peuvent aboutir sur tels ou tels objets. Au mieux : sur n'importe quoi comme je l'ai dit. Car l'étiquette « poésie », « œuvre d'art » ne veut rien dire : c'est la vie, vécue par moi, mais pressentie par moi, plein de tout ce qu'était mon être hors de la vie, et de sa recherche dans la vie, puisque cette vie, est pour nous. Tandis que réceptivité et recherche de cette réceptivité montrent l'état non pas créateur mais « déjà créé » de l'homme. Donc, à jamais, dans ce seul monde.
>
> Qu'est-ce qui provoque, en nous, cette gestation ? Mais elle apparaît peu à peu, dans la lucidité. Donc, par cette condition d'être, avec cet élément en plus, qui, si on en connaissait quelque chose, ne serait plus cet élément ajouté, en plus, puisqu'il est en plus par le fait de [ne] le pas connaître[315].

Le futur écrivain insiste dans cette page de son journal sur le fait que la création artistique et littéraire est une projection de l'expérience interne de l'individu sur le monde extérieur. Il rejette alors les catégorisations rigides en affirmant que la création est un acte de révélation, une manifestation de la vie vécue par l'artiste, imprégnée de son être tout entier. De ce fait, la création artistique et littéraire est marquée par une individualisation. La notion de « gestation » qu'il emploie ici fait du processus créatif

[313] Romain Gary, *Les Enchanteurs*, Paris, Gallimard, 1973, p. 367.
[314] Sur ce point, voir Interview de Romain Gary avec François Bondy, in *Preuve*, mars 1957, p. 6.
[315] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 4 avril 1942.

l'instrument d'une maturation intérieure, d'un éveil progressif à la conscience de soi. Schreiber soutient ainsi que la création artistique n'est pas un processus de production *ex nihilo*, mais une révélation de ce qui est déjà latent en soi. L'art n'est pas réellement « créé » au sens strict, mais plutôt « révélé ». Il préexiste à l'intérieur de l'individu et attend d'être perçu et exprimé. Cette réflexion trouve un écho dans la philosophie existentialiste, notamment dans l'idée selon laquelle l'existence précède l'essence. L'individu, à travers son expérience existentielle, révèle son essence au fur et à mesure qu'il se découvre. La création artistique et littéraire suit une trajectoire similaire : elle est révélation de soi. De ce fait, les textes autobiographiques de Schreiber et de Gary, bien que fondés sur des expériences personnelles, ne constituent pas des témoignages neutres ou des archives objectives du passé. Ils produisent des reflets de leur identité et un portrait de leur personnalité. Ils leur servent d'outil de construction d'eux-mêmes. L'appel à la mémoire y a pour but d'aider à la restitution d'émotions enfouies. Par le prisme de l'imaginaire et des sentiments, leurs récits s'orientent vers une vérité subjective qui est parfois en décalage avec les faits. Dans ce contexte, la dimension « authentique » de l'autobiographie se situe moins dans une fidélité aux faits bruts que dans une quête identitaire qui manifeste une forme de vérité personnelle. L'œuvre de Schreiber, qui se compose d'autobiographies romancées et de romans à forte dimension autobiographique, témoigne d'une telle exploration de l'intériorité. L'écrivain adopte un « je » polymorphe, qui se déplace dans toutes sortes de modes d'écritures de soi, du journal intime à la correspondance, en passant par l'autofiction et l'interview fictive, afin d'explorer des subjectivités de se rechercher lui-même.

L'écriture translingue possède généralement un fort potentiel autobiographique[316] dont témoignent les œuvre d'écrivains comme Boris Schreiber, Romain Gary, Alain Bosquet et Zoé Oldenbourg, où réel et fictif s'interpénètrent, où le passé est reconstruit[317]. Chez ces écrivains, les souvenirs se fragmentent et se recomposent de manière à former un espace instable où le vécu se mêle à l'imaginaire. Soumise aux

[316] Sur ce point, voir, Alain Ausoni, *En d'autres mots, l'écriture translingue de soi*, Hilary terms, 2015, thèse présentée pour le doctorat de philosophie à l'université d'Oxford.

[317] Ce point est mentionné par Jerzy Lis dans « De la reconstruction à la réinvention. À propos des stratégies autobiographiques d'Alain Bosquet », (Actes du colloque international *Le Monde d'Alain Bosquet*, organisé par le Département de langue et littérature françaises, Université de Haïfa, édités par Robert Elbaz, Ruth Amar, Avital Vaknin, Publisud éditions, 2009), par Avital Vaknin, « La conception de la mémoire chez Alain Bosquet » (*ibid.*) et par Denis Pernot, « Récits d'apatridie : Alain Bosquet, Boris Schreiber, Zoé Oldenbourg », art. cit.

influences d'un entourage, de récits racontés et répétés, de souvenirs collectifs et personnels, de refoulements inconscients qui masquent ou altèrent certaines expériences, la mémoire est instable et malléable. Leurs écrits autobiographiques, fondés sur une telle mémoire, superposent donc des souvenirs inventés, remaniés, ou occultés par le temps et les émotions. Bosquet, en particulier, décrit la mémoire comme « un labyrinthe, un fouillis »[318], métaphore qui exprime sa complexité et son instabilité :

> La mémoire est, je crois une promeneuse distraite, comme si un voile lui tombait sur l'œil gauche, mal attaché à son chapeau, et que le soleil fermât son œil droit : elle dégage la tête, entrevoit des souvenirs, les perd encore de vue, les saisit soudain, pour aussitôt les relâcher. Certains sont tout proches, et elle se demande s'ils ne seraient pas, au contraire, très vieux, car elle se méfie d'elle-même ; quant aux autres, tout jeunes, elle joue à les préciser avec une netteté maniaque, de sorte qu'elle les dénature[319].

Le flou mémoriel, symbolisé ici par le voile qui tombe sur l'œil gauche et l'éblouissement du soleil dans l'œil droit, rend l'acte de remémoration imprévisible et fragmentaire. La fragilité de la mémoire ne permet pas au passé d'être déroulé dans sa totalité ; la mémoire se compose de bribes de temps. Bosquet montre ainsi que la mémoire qui tente de donner forme au passé, en réalité, le déconstruit et le réinvente. Le passé est donc pour lui un espace dispersé où s'entremêlent des éléments contradictoires, des souvenirs altérés, des images embellies, des réminiscences floues ou claires :

> Le passé se trouble s'illumine, se détériore, se reconstitue. Je le compare à quelque bouquet de fleurs qui se marient mal… J'ai beau l'arroser de souvenirs ou vrais ou faux, il demeure hétéroclite[320].

Ce passage met en évidence l'hétérogénéité et l'incohérence du passé tel qu'il est perçu et retranscrit. La mémoire, par sa nature incomplète et fragmentée, entraîne une forme d'instabilité dans l'écriture de soi qui se fonde sur un retour vers le passé. Cette instabilité mémorielle imprègne les œuvres autobiographiques de Schreiber et s'y manifeste tout d'abord sur le plan temporel.

Dans *Le Lait de la nuit* et *Le Tournesol déchiré*, les souvenirs surgissent de façon désordonnée et fragmentée, ce qui crée une discontinuité temporelle. Cette approche fragmente le récit et textualise les fluctuations de la mémoire. En revanche, *La Promesse de l'aube* de Gary, ainsi que la trilogie autobiographique de Bosquet : *Les*

[318] Alain Bosquet, *Une Mère russe,* Paris Grasset, 1978, p. 170.
[319] *Ibid*.
[320] Alain Bosquet, *Un départ*, Paris, Gallimard, 1999, p. 30.

Trente premières années – L'Enfant que tu étais, *Ni guerre ni paix* et *Les Fêtes cruelles* – parviennent à maintenir un fil narratif plus linéaire. Cette continuité apparente est brisée dans *Une Mère russe*, où la biographie de la mère est relatée de manière épisodique et fragmentée. La discontinuité temporelle témoigne de la difficulté qu'éprouvent les deux auteurs à s'ancrer dans un passé linéaire et stable.

L'écriture translingue accentue encore cette instabilité qui est liée à des expériences d'errance et à la crise identitaire. Le passage à une langue étrangère ne représente pas seulement une transition linguistique, il engage un déplacement d'identité et une reconfiguration du passé. L'écriture dans une autre langue devient un processus de reconstruction et de transformation subjectives, que le « je » utilise comme un acte d'assimilation, qui est néanmoins source d'aliénation. Ce faisant, les écrivains translingues font preuve d'incapacité de s'exprimer en « je »[321]. Schreiber commence son entreprise autobiographique avec la première personne du singulier « je » dans *Le Lait de la nuit*, mais l'abandonne à partir du *Tournesol déchiré*, où il adopte le pronom « ils ». Quant à Bosquet, il explore son instabilité identitaire en jouant sur les pronoms dans sa poésie : il utilise le « il » dans *Notes pour une solitude* (1970) ; le « tu » dans *Notes pour un amour* (1972) et alterne entre « nous » et « vous » dans *Notes pour un pluriel* (1974). Cette variation est la marque stylistique d'une identité fragmentée et éclatée : chaque pronom représente un aspect d'un « moi » en construction. Dans ses romans autobiographiques, Bosquet fait également alterner le « je » et le « il » pour se désigner :

> Il m'arrive parfois de rencontrer l'enfant que j'étais […]. Je ne puis parler de lui à la première personne : je ne m'arroge pas le droit d'affirmer que je suis encore, à mon âge, ce qu'il était autrefois. J'aurais de la peine à le traiter à la troisième : il n'est pas un étranger avec qui je veuille entretenir d'inutiles distances[322].

L'emploi de pronoms distincts signale l'incapacité de l'écrivain à se percevoir comme un « je » stable et cohérent. L'écriture autobiographique de Zoé Oldenbourg est également marquée par une telle instabilité pronominale et temporelle, visible dès le titre de son œuvre *Visages d'un autoportrait*. Ce titre, rendu paradoxal par le pluriel, est la marque de la multiplicité identitaire qu'Oldenbourg déploie tout au long du volume :

---

[321] Sur ce point, voir Denis Pernot, « Récits d'apatridie : Alain Bosquet, Boris Schreiber, Zoé Oldenbourg », art. cit.
[322] Alain Bosquet, *L'Enfant que tu étais*, Paris, Grasset, 1982 ; *Les Trente premières années*, Paris, Grasset, 1993, p. 15.

> *Visages d'un autoportrait*, titre bizarre qui a une allure de pléonasme. […] le « moi » d'un être parvenu à maturité est un album de photographies, un bébé à la première page, un enfant, un adolescent et ainsi de suite. […] encore dans ce livre-ci l'ordre chronologique des diverses photographies est-il quelque peu bousculé. Encore les photographies des proches du héros y sont-elles dispersées sans ordre, et très inégalement réparties[323].

La dispersion temporelle et identitaire est accentuée encore par la présence du « moi » à différentes étapes du récit lesquelles sont données sans un ordre précis. Ce procédé met en lumière que sa mémoire autobiographique n'est pas linéaire mais fragmentée et partielle. De plus, le recours au pronom « nous » dans son œuvre exprime un sentiment de solidarité et d'appartenance communautaire particulièrement important dans un contexte d'errance et d'exil. Ce « nous » crée un espace collectif de mémoire, qui lie l'individuel au collectif, un lieu d'appartenance pour les exilés russes. Sous la plume de ces auteurs, le jeu avec les pronoms crée un espace mémoriel hétérogène et pluriel, où l'instabilité identitaire se transcrit en instabilité formelle. La mémoire individuelle et collective s'y entrelace.

La vie littéraire de Schreiber est marquée par son amitié avec Henri Thomas et Alain Bosquet qui l'encouragent et le soutiennent notamment dans la mise au point de ses manuscrits. Schreiber l'indique dans son journal : « Autour de moi, Alain, Henri, (voilà deux supports, deux amis auxquels je ne croyais pas !) me poussent à ''vivre''[324]. » Bosquet endosse le rôle de mentor, en offrant des conseils, en lisant des manuscrits et en facilitant les contacts de Schreiber avec des éditeurs et d'autres écrivains, comme Malaquais, qu'il lui fait rencontrer : « Curieux avec Alain : histoire de mon manuscrit. Raconterai détails demain. De même que pour Jean Malaquais, avec qui il nous avait invités samedi dernier[325]. » Cependant, leur relation est teintée d'ambivalence, marquée par une admiration sincère, mais aussi par une évidente jalousie. Leurs échanges oscillent entre une complicité amicale et des tensions latentes, comme en témoignent les pages de son journal où Schreiber exprime son agacement vis-à-vis de Bosquet :

> Rage contre Alain qui m'emmerde du récit de ses exploits (coucheries, bonnes en transes !, etc.) [,] lui, avec son gros physique mou, binoclard, et qui semble malade de jalousie (d'ailleurs par Henri, Gabrielle Marquet, d'autres) je sais qu'Alain répugne à beaucoup.

---

[323] Zoé Oldenbourg, *Visages d'un autoportrait*, Paris, Gallimard, 1977 ; Gallimard, « Folio », 1988, p. 7.
[324] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 3 mars 1968.
[325] *Ibid*., 6 septembre 1969.

> Avec ça, mon physique (pourtant, bien, je m'en inquiète), mon talent (pour eux, pour le moment, puisque c'est le souffle et que c'est ou sera génie), bref, il ne parle jamais par exemple de mon livre en cours, ses rares allusions bonnes sont battues par les malveillantes : longueurs à enlever, etc., etc.[326]

L'écrivain est d'un côté jaloux des succès de Bosquet et, de l'autre, perçoit comme de la jalousie de la part de Bosquet. Cette ambivalence révèle que se développe entre eux une forme de rivalité professionnelle littéraire : Schreiber se sent à la fois soutenu par Bosquet et miné par ses remarques d'ordre critique, qui, bien qu'apparemment bienveillantes, lui semblent parfois entachées d'une certaine condescendance :

> Voyage à quatre. Auvergne, Provence. Là, palais Renaissance ou 1930, avec chambres en marbre et parc, étonnant !
>
> Ville de Menton à nos pieds à travers les cyprès. Tout se passe bien. Suis par moments agacé par allusions littéraires d'Alain qui se veut ma « conscience » ! Et Mourgue, dans un autre genre d'idées qui me veut son « directeur de conscience » ! À propos : Armelle au téléphone, l'autre soir, apprenant que je partais… Moi qui ne peux rien pour personne, et qui en [*sic*] ai besoin de ceux pour qui je ne puis rien… Mais dois lui écrire.
>
> Oui, ici, style vénitien… Palais… À la fois Néron et Médicis… et moi, avec ce manque constant, – la gloire. Obligé d'écouter Alain discourir avec ses conférences, suivies de poésie à lui consacrées, pour ces nullités crasses… Ô Mon Heure…
>
> Idée de roman : certains évènements se battent pour demeurer dans nos consciences[327]…

Son sentiment d'aliénation s'accroît dans les discussions littéraires de l'écrivain avec Bosquet qui semble vouloir imposer son autorité intellectuelle sur Schreiber. Leur relation, où l'attachement se mêle à une rivalité larvée, est comparable à celui des personnages de *La Douceur de sang*, roman où une relation ambiguë se tisse entre les deux protagonistes – l'écrivain Boris Schreiber et Arnold, un autre écrivain d'origine russe. Leur amitié est une lutte à la fois intellectuelle et émotionnelle qui traduit des sentiments ambivalents, entre admiration et ressentiment, soutien et aliénation. Les moments de tension entre eux disent cependant combien Schreiber aspire à être reconnu :

> Avec Alain, comme toujours : mélange de plaisir et d'agacement. Quand il admire certains « autres » écrivains. Quand il parle de lui (évidemment, il a un certain succès, même dit-il – auprès des femmes !) À l'écouter, certaines fois, je me sens effondré. Mais que faire ? Et tant d'injustices par ailleurs : comme à cette émission *Italiques* où sont des amis, je crois (Brochier entre autres) et où on invite quelqu'un [mot manquant] que moi à parler de tel ou tel livre. Vais en parler à Brochier.
>
> Suis dans ma chambre d'hôtel, (requis pour le festival), le vent souffle en tempête. Alain m'a laissé la plus belle chambre. Et me rends compte soudain que je passe mon temps à me plaindre ! Allons, mon vieux ! Faut pas exagérer. Tu as quand même avancé un peu avec ce livre (articles peu nombreux mais de qualité), certains semblent

[326] *Ibid*., 15 janvier 1966.
[327] *Ibid*., 29 avril 1966.

> t'apprécier, sinon t'aimer. Je dois perdre l'habitude de me plaindre tout le temps. On ne m'admire pas ? Qu'importe : je m'admire assez moi-même, (!), sans ironie. Même ma présence à ce festival, après tout. Et puis, Mourgue me propose des émissions ; Alain, des textes. Et j'aurai le reste[328] !

Cette réflexion témoigne d'une ambivalence, d'un sentiment de fierté et d'estime personnelle qui coexiste avec le doute et l'inquiétude ainsi et surtout que d'un puissant besoin d'approbation, que ce soit de Bosquet ou de tout autre personne. Cette constante oscillation entre estime de soi et quête d'acceptation de soi caractérise l'instabilité de l'univers intérieur de Schreiber autant que de son imaginaire.

[328] *Ibid*., 27 mars 1972.

b) Les grandes haines littéraires

i. Jean-Marie Gustave Le Clézio

Dans son journal, Schreiber mentionne à huit reprises le nom de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Bien que ce dernier soit de dix-sept ans plus jeune que lui, il atteint la reconnaissance littéraire beaucoup plus tôt. Son premier roman *Le Procès-verbal* est couronné par le prix Renaudot en 1963 tandis que Schreiber doit attendre 1996 pour obtenir ce même prix avec *Un silence d'environ une demi-heure*, soit trente-trois ans plus tard. Cet écart met au jour une différence fondamentale dans leur trajectoire littéraire : Le Clézio connaît un succès immédiat ; Schreiber suit un parcours marqué par une nette ambivalence entre reconnaissance et rejet. D'autant plus qu'en 2008, l'année de la disparition de Schreiber, le prix Nobel de littérature est attribué à Le Clézio : « écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, […] explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante »[329]. Malgré ces destins littéraires contrastés, les deux écrivains partagent des expériences similaires, notamment en matière d'identité, de déracinement et d'exploration interculturelle. Chez Le Clézio, comme chez Schreiber, la question identitaire constitue un thème central.

Né à Nice en 1940, Le Clézio a un père anglais et une mère française. Il hérite donc d'un métissage culturel et identitaire. Sa famille paternelle, d'origine bretonne, s'installe à l'île Maurice la fin du XVIII[e] siècle et acquiert la nationalité anglaise lorsque l'île devient colonie anglaise en 1810[330]. Cette généalogie place Le Clézio au carrefour de plusieurs identités, ce qui façonne son œuvre et sa perception de l'identité. Médecin militaire en poste au Nigeria pendant la Seconde Guerre mondiale, son père ne peut rejoindre sa famille en France occupée. C'est à l'âge de huit ans (1948) que l'enfant embarque avec sa mère et son frère Yves-Marie sur le *Nigerstrom* et le rencontre pour la première fois. L'apparition du père impose à l'enfant une passion pour l'anglais et la Grande-Bretagne. Il est partagé entre multiples identités liées à plusieurs pays :

> Étudiant, j'ai même pensé à devenir un citoyen britannique à part entière, sans doute encore pour satisfaire mon père. C'était facile, j'avais un passeport britannique, même s'il portait la lettre infamante C, « Consular », qui signifiait que ma naissance avait été déclarée au consulat. Je me suis installé à Bristol, puis à Londres, où j'ai

[329] « The Nobel Prize in Literature 2008 », site de la fondation Nobel : https://www.nobelprize.org/
[330] Ancienne colonie néerlandaise (1638-1710) puis française (1715-1810), l'île Maurice est une devient possession coloniale britannique de 1810 à 1968, année de son indépendance.

> passé quelques années. Puis, j'ai eu envie de revenir en France. En fin de compte, mon identité n'est pas malheureuse mais multiple, comme celle d'énormément de gens[331]…

Ressemblant à Schreiber sur ce point, Le Clézio est un homme du multiculturalisme. Il possède la double nationalité franco-mauricienne. Confronté à la francophilie transmise par sa mère et à la francophobie véhiculée par son père, il a un sentiment ambivalent à l'égard de la France :

> En effet, j'avais la nationalité britannique, tandis que ma mère cultivait l'amour de la France et accusait l'Angleterre des pires méfaits : d'avoir brûlé Jeanne d'Arc, bombardé la flotte française à Mers El-Kébir en 1940, j'en passe. Quand j'ai fait la connaissance de mon père, à 10 ans, il a voulu qu'on lui parle en anglais. Il n'arrêtait pas de critiquer la France, il défendait le colonialisme anglais, qu'il disait plus respectueux des populations que les Français. Il exerçait une discipline de fer à la manière de l'armée britannique, nous dressant mon frère et moi avec sa canne en bois. En même temps, il avait une bonne bibliothèque anglaise où l'on trouvait Shakespeare, Conrad, Dickens. Ma mère, elle, avait hérité de la bibliothèque classique française de ses parents, qui allait de Chateaubriand à Alphonse Daudet. J'ai beaucoup lu dans les deux langues. Le résultat, c'est que j'étais très partagé, avec une identité composite, nourrie de plusieurs cultures[332]…

L'écrivain se trouve déchiré entre deux univers linguistiques, culturels et littéraires. Dans sa jeunesse, par l'intermédiaire de son père, il prend conscience des injustices du colonialisme. Cette expérience éveille en lui une sensibilité envers les opprimés et une attention envers les inégalités. Ce regard critique s'enracine également dans sa double dimension culturelle : il se nourrit à la fois de la culture française, transmise par sa mère, et de la culture anglaise, portée par son père. Bien qu'il soit né et qu'il ait grandi en France, l'écrivain s'y sent étranger. Il revendique ses origines mauriciennes : « pour moi, la France est un pays merveilleux, j'adore la culture française. Mais ma petite patrie, c'est l'île Maurice[333]. » Ce lien privilégié trouve ses racines dans l'atmosphère familiale où la culture mauricienne mélangée de traditions indiennes, africaines et européennes, marque l'identité culturelle de l'écrivain :

> Je me considère moi-même comme un exilé parce que ma famille est entièrement mauricienne. Depuis des générations, nous nous sommes nourris au folklore, à la cuisine, aux légendes et à la culture mauriciennes. C'est une culture très mélangée où se mêlent l'Inde, l'Afrique et l'Europe. Je suis né en France mais j'ai été élevé avec cette culture-là. J'ai grandi en me disant qu'il y avait un ailleurs qui incarnait ma vraie patrie. Un jour, j'irai là-bas, et je saurai ce que c'est. En France, je me suis donc toujours un peu considéré comme une pièce rapportée. J'aime beaucoup la langue

[331] Entretien de Jean-Marie Gustave Le Clézio par Frédéric Joignot du 19 septembre 2014, publié dans *Le Monde Culture&Idées* : https://www.lemonde.fr/blog/fredericjoignot/2014/09/19/1913/
[332] *Ibid.*
[333] « Le Clézio : les entretiens historiques », *L'Express*, 1er novembre 2008.

> française qui est peut-être mon véritable pays ! Mais si je considère la France comme nation, je dois dire que je me suis rarement identifié à ses impératifs[334].

L'expérience de l'« entre-deux », où la France se présente davantage comme une patrie d'élection par le langage que comme un espace d'appartenance émotionnelle, permet d'établir un parallèle entre Le Clézio et Schreiber. Leur attachement à leurs origines se dissout au profit d'une identité interculturelle, fluide et multiforme, qui s'étend au-delà des frontières nationales. Les voyages de Schreiber en Afrique, en Amérique du Sud, en Asie et en Océanie confèrent une dimension mondiale à son parcours de vie. Loin de pouvoir être pour eux un point fixe, l'identité composite des deux écrivains façonne leur imaginaire, suscite une quête de l'ailleurs et ajoute une forme d'exotisme à leur écriture. La littérature, pour Le Clézio comme pour Schreiber, est un espace de réconciliation avec leur déchirement identitaire.

Les années de guerre occupent une place considérable dans les trajectoires respectives de Le Clézio et de Schreiber. Leur confrontation précoce avec les horreurs de la guerre - la faim, l'angoisse, la peur, la séparation familiale – s'inscrit dans leur mémoire d'enfants :

> Les pères sont le plus souvent absents de la vie des enfants durant les guerres. Mon père, médecin en Afrique équatoriale, n'était pas prisonnier. Je l'ai rejoint à 7 ans au Nigeria, où il était resté durant la Seconde Guerre mondiale. Ma mère et mon père n'ont pas pu se parler durant cinq ans. Mon père était britannique et les Britanniques étaient les ennemis de l'occupant. Ma mère, ma grand-mère, mon grand-père, mon frère et moi nous nous cachions des Allemands. Nous ne pouvions pas circuler librement. Nous étions des ennemis, nous étions des réfugiés. J'ai encore un papier qu'un officier allemand a donné à ma mère afin qu'elle puisse circuler jusque dans le sud de la France et où est inscrit le mot « réfugié »[335].

Le Clézio passe ses cinq premières années dans un univers dominé par la peur, les privations et l'instabilité. Bien que sa famille ne soit pas juive, son statut de citoyen britannique en territoire occupé le rend vulnérable et le marginalise. Ses souvenirs de cette époque sont marqués par des bombardements et des cris, ainsi que par la vie confinée qu'il mène. La mère de Le Clézio, accompagnée de ses deux enfants, quitte plus tard Nice pour se réfugier à Roquebillière, où ils se confrontent aux occupants italiens et allemands : en 1943, ce petit village de l'arrière-pays niçois est transformé en ghetto par les occupants italiens. Quelques semaines plus tard, l'arrivée de l'armée allemande y amène l'apocalypse. Les récits de massacres et d'injustices racontés par

[334] Tirthankar Chanda, « Entretien avec J. M. G. Le Clézio », *Label France*, n° 45, 2001.
[335] Entretien de J. M. G. Le Clézio par Marie-Laure Delorme du 7 mars 2020 dans *Le Journal du Dimanche* : https://www.lejdd.fr/Culture/jean-marie-le-clezio-au-jdd-je-deteste-la-guerre-car-jai-subi-la-faim-la-peur-le-vide-3953874

sa mère, notamment ceux concernant des réfugiés juifs de Saint-Martin qui tentent de franchir la frontière franco-italienne, résonnent dans l'esprit du jeune garçon et développent chez lui une attention particulière pour les drames de l'exil et des minorités persécutées, thèmes qui se retrouvent dans des œuvres comme *Désert* (1980) et *Étoile errante* (1992).

Tant Le Clézio que Schreiber sont confrontés dès l'enfance à des contextes troublés où la guerre exacerbe des tensions identitaires et des sentiments d'isolement. Le Clézio exprime son absence de sentiment d'appartenance : « Je souffre d'un manque d'appartenance. […] Ma seule solution est d'écrire des livres, qui sont ma seule patrie »[336]. Cette déclaration fait écho à des propos de Schreiber : « La langue française, pour moi, c'est tout »[337]. Les deux écrivains font donc de la littérature française leur refuge. Néanmoins, ils empruntent des voies littéraires distinctes. Alors que Le Clézio connaît un succès immédiat, Schreiber traverse une période d'épreuves, sa reconnaissance restant modeste : la parution de ses trois premiers romans – *Le Droit d'asile* (1957), *Les Heures qui restent* (1958) et *La Rencontre des absent* (1962) – ne lui fait connaître qu'un succès d'estime. La célébrité fulgurante de Le Clézio est source d'amertume pour Schreiber comme en témoigne la page de son journal où il mentionne pour la première fois son nom :

> Rencontre et dîner avec Jacqueline Piatier[338] dans un petit restaurant du port où – durant le festival – grouillent écrivains, artistes, etc. Tous se connaissant, saluant, et moi, seul, avec Luce[339]. D'ailleurs, ai presque eu scène avec Alain [Bosquet], à cause de Le Clézio, ce jeune écrivain, qui a, du premier coup réussi ce que j'attends depuis vingt ans : gloire, intellect, nuée d'admirateurs[340]…

Le nom de Le Clézio, synonyme de gloire aux yeux de Schreiber, suscite en lui un sentiment de frustration, qui est amplifié par sa présence médiatique : « À la télé hier, encore Le Clézio, qui débite banalités d'un air concentré… Mais il a la chance pour lui[341].»

Au sein du champ littéraire, la réussite de Le Clézio est éclatante. Son premier ouvrage est publié chez Gallimard, maison d'édition la plus prestigieuse de France.

---

[336] « Les révolutions de Le Clézio », propos recueillis par Jérôme Garcin, *Le Nouvel Observateur*, 30 janvier 2003.
[337] Anne Clancier, « Les Blessures du narcissisme : les œuvres autobiographiques de Boris Schreiber », *Écriture de soi et narcissisme*, *op. cit*., p. 59-65.
[338] Jacqueline Piatier (1921-2001), journaliste et critique littéraire. Elle est connue pour avoir créé en 1967 et dirigé jusqu'en 1983 les pages littéraires du *Monde.*
[339] Luce est la compagne de Schreiber après qu'il s'est séparé sa première épouse.
[340] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 6 juin 1969.
[341] *Ibid.*, 20 août 1971.

Son succès ne se limite pas à des débuts prometteurs. En 1980, il est couronné du Grand prix de littérature Paul Morand, décerné par l'Académie française, pour son œuvre *Désert*, publiée également chez Gallimard. En 1990, en compagnie de Jean Grosjean, l'écrivain fonde une collection intitulée « L'Aube des peuples » aux éditions Gallimard. Il reçoit le prix Carlton Littérature et cinéma en 1991, le Prix international Union latine en 1992 et le Prix Prince Pierre de Monaco en 1998. Le Clézio consolide ainsi sa place au sein du champ littéraire français en recevant tous les honneurs dont Schreiber rêve. La reconnaissance dont il bénéficie s'étend au-delà des cercles littéraires avec une large couverture médiatique, des interviews et de nombreuses analyses critiques. Ses œuvres sont régulièrement recensées dans *Le Monde* où l'influente Jacqueline Piatier consacre des articles à ses écrits. Face au succès de Le Clézio, Schreiber développe une amertume alimentée par un vif sentiment d'hostilité et de jalousie : « Sortie – avant-hier – avec Jacqueline Piatier : en passant, me reparle de Le Clézio ! Merde [342]! » Cette jalousie atteint son paroxysme lorsque Piatier reporte un rendez-vous avec Schreiber pour rédiger un article à Le Clézio :

> Mais : moi, en ce moment […] tout me met en rage. J. Piatier (je veux lui caser après coup mon voyage) remet cinq ou six fois le rendez-vous promis, et le dernier a pour cause : consacrer une « double » page à Le Clézio ! Ce crétin, lancé par Gallimard, qui certes, sait écrire, mais « fait » dans mon genre, plus jeune … beau, et a droit à tout ce qui m'est refusé ! Un comble ! Et on parle de lui dans des livres ! (Kanters). Tout cela pour quelqu'un qui est moins que moi ! Cette rage, et M-P. Fouchet[343], toujours insaisissable. Donc, on se fout de moi, je suis hors de moi, tout m'agace, […]. Ma gloire… Où ? Quand ? Et Dieu [344]?

Le Clézio devient ainsi une obsession pour Schreiber. Son nom incarne tout ce qui lui échappe : « à propos du dictionnaire des citations que papa a acheté et où figure… Le Clézio ! (Écrire ce nom me répugne[345].) » Aux yeux de Schreiber, la réussite de Le Clézio est d'autant plus insupportable qu'elle repose sur des qualités qui lui font défaut ou qui ne lui sont pas reconnues à leur juste valeur :

> À part ça, toutes les choses que je ne note pas : mon rendez-vous avec Leyris[346], sa lettre (en gros il admire mon livre), ma dernière visite à Belfond[347] (lui ai apporté tous les « documents » pour sa publicité). Me dit que je suis un des « cinquante »

[342] *Ibid.*, 30 octobre 1977.
[343] Max-Pol Fouchet (1913-1980) poète, écrivain, critique d'art et homme de télévision français. En 1939, il fonde la revue *Fontaine* qui publie à Alger des écrivains résistants. Elle devient une des tribunes de la Résistance intellectuelle française. Schreiber la mentionne dans l'entrée de son journal du 8 mai 1944.
[344] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 7 avril 1973.
[345] *Ibid*., 9 juin 1971.
[346] Pierre Leyris (1907-2001) traducteur français.
[347] En février 1963, Pierre et Franca Belfond créent les Éditions Belfond.

> écrivains qui comptent… tu parles ? Et sa femme Francka, à laquelle, parlant de ma vie – littéraire surtout – difficile. Je me « plaignais » de la veine de Le Clézio, qui me dit : « Que voulez-vous, il a pour lui son physique, son talent, Gallimard », etc. Et moi, qui croyais avoir un physique, je me sentais comme un vieux difforme inconnu, face à cette « éclatante » nullité… Foutaises. Des gens qui n'ont rien à dire, mais prétentieusement… D'entre les cinquante, me détacherai-je ? Chaleur écrasante et écœurement écrasant[348].

Schreiber se sent injustement minoré, ce qui exacerbe en lui un sentiment d'échec.

Il existe pourtant des points communs entre l'œuvre de Le Clézio et celle de Schreiber. Toutes deux explorent des thèmes universels tels que le déracinement et la quête identitaire. Cependant, leurs approches diffèrent : Le Clézio s'inscrit dans une perspective universaliste et une vision globale, tandis que Schreiber privilégie une introspection centrée sur l'individu. Les deux écrivains trouvent dans leur vécu personnel une source d'inspiration. Leurs œuvres s'enracinent dans l'entrelacement de souvenirs d'enfant et d'adulte, ce qui constitue une base commune à leurs créations : autobiographie et fiction s'y entrecroisent. Aux traces de traumas d'enfance, s'ajoutent des représentations de la mémoire collective de tel ou tel traumatisme lié à la guerre ou à des chocs culturels. Les deux écrivains partagent une semblable sensibilité à l'angoisse et à l'insécurité. Issue de leurs propres expériences, elle imprègne leurs œuvres. Hantés par des blessures personnelles, ils projettent une part de leurs souffrances et de leurs questionnements existentiels sur leurs personnages et créent ainsi une forme de complicité émotionnelle avec eux.

Malgré ces convergences thématiques, les deux auteurs se distinguent par des approches et des conclusions différentes, voire opposées. Chez Le Clézio, la nature joue souvent un rôle rédempteur. Ses personnages, après une série de combats contre les angoisses et les doutes, trouvent une forme de libération dans un retour à l'espace naturel, qui devient un lieu d'épanouissement et de réconciliation avec eux-mêmes. À l'inverse, les héros de Schreiber, confrontés à des angoisses similaires, s'enlisent souvent dans une forme de marasme. Loin de se libérer, ils semblent pris dans un cycle de souffrances et de luttes. Cette différence se matérialise dans leur style, mais également dans l'opposition dans leurs visions du monde : Le Clézio cherche l'universalité et l'espoir, Schreiber s'attarde sur l'échec, l'injustice et l'irrémédiable.

Pour les deux écrivains, l'enfance, bien qu'associée à des souvenirs sombres et traumatisants, constitue une étape fondatrice pour leur création littéraire. Le Clézio répète dans certains entretiens que c'est sa propre enfance, marquée par l'Occupation,

[348] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 11 juillet 1971.

par la guerre et par l'exil, qui a donné naissance à son désir d'écrire : « si j'examine les circonstances qui m'ont amené à écrire […] je vois bien qu'au point de départ de tout cela, pour moi, il y a la guerre »[349]. L'enfance devient ainsi un thème primordial dans ses ouvrages, comme en témoigne *L'Africain* (2004) qui revient sur son enfance en Afrique et sa découverte de la culture africaine.

Le parcours personnel de Le Clézio, marqué par ses origines multiples et de nombreux déplacements, constitue un socle essentiel de sa création littéraire. Ses expériences enrichissent ses œuvres d'une réflexion sur les thèmes de la marginalité et de l'identité. Dans ses écrits, la marginalité prend plusieurs formes, qu'il s'agisse d'apparences physiques distinctives, d'une identité culturelle hybride ou d'un handicap mental. Ces éléments isolent ses personnages de leur entourage et les érigent en figures atypiques. La plupart des personnages de Le Clézio possèdent des particularités physiques qui les distinguent de leur entourage : la couleur de la peau, la chevelure, la taille ou la couleur des yeux. Ces traits deviennent des marqueurs d'altérité. La marginalité physique peut également se traduire par une apparence ambiguë, qui produit une forme de brouillage entre les catégories d'âge ou de genre. La marginalité réside également dans des formes d'handicap mental ou de troubles psychologiques. Alcidor, dans *Poisson d'or* (1997), voisin de Laïla à Chicago, est décrit comme quelqu'un à qui il « manquait quelque chose dans la tête[350] » ; Aurore, dans *Révolutions* (2003), est jugée anormale, simplette et handicapée ; et Conrad, un ancien soldat ukrainien dans la même œuvre, est susceptible de « crise[s] de folie[351] ». La fragilité mentale de ces trois protagonistes les conduit à une sorte de vie confinée : incapable d'affronter le monde extérieur, Alcidor vit cloîtré chez lui ; Aurore reste enfermée derrière la porte de son appartement ; Conrad, victime de la guerre, est interné dans un asile psychiatrique. L'isolement imposé à ces héros traumatisés les entraîne dans une double forme de marginalité : ils sont à la fois victimes de leurs propres conditions et de jugements d'exclusion sociale.

Dans ses œuvres, Le Clézio se réfère à des épisodes historiques qu'il a vécus directement ou indirectement en mettant en lumière des faits de discrimination identitaire. Il lie le problème de l'identité à celui de colonisation, problème qui dans

[349] Jean-Marie Gustave Le Clézio, « Dans la forêt des paradoxes : le discours du Nobel », *L'Express*, 8 décembre 2008 [https://www.lexpress.fr/culture/livre/dans-la-foret-des-paradoxes-le-discours-du-nobel-j-m-g-le-clezio_720077.html?cmp_redirect=true]
[350] Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Poisson d'Or*, Gallimard, Coll. « Folio », 1997, 1999, p. 261.
[351] Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Révolutions*, Gallimard, 2003, Coll. « Folio », 2004, p. 329.

les écrits de Schreiber, n'est envisagé que dans *Les Souterrains du soleil*. *Étoile errante*, *Ourania* et *La Guerre* s'intéressent à des vies pendant la guerre. Les héros s'y débattent dans des conflits, des angoisses et des doutes. *Désert* raconte l'histoire d'une tribu nomade du Sahara confrontée à l'arrivée des colons européens. L'auteur y interroge les effets de la colonisation sur les identités culturelles et souligne la difficulté des peuples dominés à préserver leur mode de vie traditionnel. Dans *Onitsha*, il approfondit cette thématique en mettant en scène le conflit entre les cultures européennes et africaines afin d'explorer la possibilité d'une cohabitation harmonieuse entre identités différentes. L'esclavage, thème central en matière de discrimination raciale, est abordé dans *Révolutions*. Kiambé, jeune esclave, raconte à la première personne les péripéties à travers lesquelles elle est passée et les souffrances qu'elle a vécues. Chez Le Clézio, plusieurs personnages évoluent dans des situations d'instabilité ou d'insécurité, comme le protagoniste de *Poisson d'Or*, qui ne cesse de fuir.

Les ouvrages de Schreiber et de Le Clézio, présentent des affinités marquées avec le Nouveau Roman. Ils malmènent le « roman traditionnel », dont la remise en question est définie par Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon.* Cette remise en question passe par le rejet des structures narratives conventionnelles, la fragmentation des genres et la déconstruction des personnages. Les deux écrivains intègrent ces principes dans leur production littéraire, s'inscrivant ainsi dans une certaine modernité littéraire.

Leurs œuvres témoignent avant tout d'un rejet des catégories génériques. Schreiber mêle autobiographie, fiction et journal, brouillant ainsi les repères narratifs. Il intègre des réflexions introspectives propres à l'autobiographie tout en développant une trame fictionnelle où ses personnages semblent être des doubles de lui-même. De manière similaire, Le Clézio pratique une écriture qui se joue des classifications génériques. Par exemple, *L'Inconnu sur la terre* est annoncé comme un essai en page de couverture, mais son prière d'insérer précise que « Ceci n'est pas tout à fait un essai… » Une autre caractéristique commune à leurs œuvres concerne le traitement des personnages. Contrairement aux protagonistes traditionnels qui sont dotés de motivations claires donnant lieu à des évolutions linéaires, leurs personnages se livrent souvent à l'introspection et trouvent ainsi en quête de leur propre identité narrative. Plusieurs de ceux qu'invente Schreiber cherchent à saisir leur vie en inventant des fictions, à l'image de Serge, personnage du premier roman du narrateur des *Heures*

qui restent et de Salive, le héros de son deuxième roman. Ces personnages, dissociés de toute trame événementielle, ne sont que les explorateurs de leur subjectivité. De plus, il est manifeste qu'un rejet de l'action prédomine chez Schreiber. La plupart de ses écrits sont imprégnés d'inaction. Les rares initiatives que prennent ses héros semblent destinées à retarder l'action réelle. Pour Schreiber, tout comme pour Le Clézio, la relation entre l'individu et la société n'étaye aucun développement narratif, leurs personnages étant privés de lieux sociaux.

Malgré ces similitudes entre les deux écrivains, une raison fondamentale explique qu'ils aient connu des destins différents : contrairement à Schreiber, Le Clézio maîtrise les règles du jeu éditorial, les sujets en vogue et les stratégies de promotion littéraire. Schreiber se consacre à une écriture centrée sur lui-même, empreinte d'une forme d'étrangeté et adopte une posture arrogante et désagréable dans ses œuvres en exprimant sa colère envers les éditeurs qui le rejettent. Le Clézio publie en revanche des ouvrages qui allient qualité littéraire et accessibilité en choisissant des thèmes en résonance avec des préoccupations universelles : l'enfance, le voyage, l'Afrique et la colonisation. Le dépaysement, qui se manifeste à travers des changements de lieux, de civilisations et de langues, confère à ses œuvres une dimension exotique qui séduit aisément un public large et diversifié. L'écriture de Schreiber se tourne plutôt vers des univers intérieurs. Ses œuvres sont fondées plutôt sur des personnages marginaux et marquées par une certaine herméticité, ce qui limite leur accessibilité à un large public. Cette posture littéraire, combinée à une attitude distante vis-à-vis des cercles littéraires, contribue à le marginaliser. À l'image des personnages qu'il décrit dans ses œuvres, Schreiber se sent mal à l'aise dans les interactions sociales et les événements publics et conserve une certaine distance avec les milieux littéraires. Le Clézio, par contre, se prête au jeu des interviews, des émissions télévisées ou radiophoniques, souvent aux côtés de personnalités de renom telles que Borges ou Lévi-Strauss. Sa participation aux débats littéraires et culturels correspond à sa vision de la littérature comme espace de dialogue entre les cultures.

Tandis que Schreiber se cantonne à son rôle d'écrivain, Le Clézio se démultiplie sur la scène littéraire en donnant des préfaces, des essais critiques et en intervenant sur la scène publique. Il publie des commentaires sur les écrivains contemporains de renom qu'ils écrivent en français (comme Colette, Céline, Sarraute, Tahar Ben Jelloun) ou dans d'autres langues (comme Naipaul, Juan Rulfo). Il s'intéresse également à des poètes tels que Max Jacob et Raymond Queneau, ainsi qu'à des

auteurs aux convictions chrétiennes comme Jean Grosjean ou communistes comme Henry Roth et Lao She. Faisant ainsi circuler son nom dans l'espace public, il élargit son audience et renforce son statut d'écrivain engagé dans les enjeux littéraires et culturels de son temps.

ii. Patrick Modiano

Dans le domaine littéraire français, outre Jean-Marie Gustave Le Clézio, il est un autre écrivain que Schreiber considère comme un concurrent : Patrick Modiano[352]. Schreiber le mentionne à deux reprises dans son journal et l'estime pourvu des caractéristiques du "vrai" écrivain français : « Patrick Modiano, dont tous parlent plus que de moi. Un tout jeune. Bien sûr, il a, lui, le genre français »[353]. Cependant, le français n'est pas, à proprement parler, la langue maternelle de Modiano. À l'âge de deux ans, il ne comprend que le flamand, langue de la branche maternelle de sa parentèle.

Il est né en 1945 à Boulogne-Billancourt d'un père juif d'Alexandrie et d'une mère moitié hongroise, moitié belge. Il grandit dans une famille éclatée, du fait à la fois de la diversité culturelle de ses parents et de leurs absences respectives. Son père Albert Modiano (1912-1977), est né à Salonique (Grèce), d'une famille italo-juive, qui s'y est établie en 1903 avec la nationalité espagnole. Orphelin à l'âge de quatre ans, il est élevé par une mère anglo-picarde. Sous l'Occupation, pour éviter de porter l'étoile jaune, il ne se présente pas au recensement d'octobre 1940, ce qui le contraint à se cacher comme beaucoup de ses coreligionnaires à l'époque :

> Il est resté à Paris jusqu'à la fin de l'Occupation. Sous une fausse identité. C'était une vie clandestine. […] Il avait des activités d'ordre plus ou moins financier, pas douteuses, chimériques plutôt. […] Il a été plus ou moins en rapport pour des raisons assez bizarres avec Maurice Sachs qui faisait du trafic d'or[354].

Le père de Modiano mène une vie clandestine, il vit sous une fausse identité pour échapper aux persécutions. Arrêté lors d'une rafle, il aurait pu être déporté mais parvient à être libéré grâce à l'intervention d'un ami haut placé. Par la suite, il

[352] Sur les références biographiques, voir l'ouvrage de Denis Cosnard *Dans la peau de Patrick Modiano* (Paris, Fayard, 2011).
[353] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 19 octobre 1972. Modiano publie son premier roman en 1967, *La Place de l'Étoile*, et le deuxième *La Ronde de nuit* en 1969. Pour son troisième roman, *Les Boulevards de ceinture*, il obtient en 1972 le Grand prix du roman de l'Académie française.
[354] Sur ce point, voir l'entretien de Patrick Modiano avec Dominique Jamet dans *Lire*, octobre 1975.

s'enfonce davantage dans la clandestinité et, par le biais de ses contacts, rejoint le bureau d'achat du SD (service de renseignements de la SS). Il trafique avec des officines allemandes, ce qui lui permet d'accumuler une fortune considérable. Pendant ce temps, la mère de Modiano, Louisa Colpeyn, travaille pour la Continental-Films, société cinématographique française financée par des capitaux allemands. Les activités de ses parents, marquées par leur proximité avec les Allemands, suscitent chez Modiano un sentiment d'ambivalence quant à son identité juive. Bien que juif, son père entretient des liens commerciaux avec l'occupant et évolue dans un contexte de survie ambigu, ce qui engendre chez l'écrivain une « angoisse d'identité » :

> J'ai lié mon angoisse d'identité à ma situation familiale, mon père juif, ma mère qui ne l'était pas. Je suis un personnage un peu bâtard. Je me suis intéressé à ma préhistoire comme le font, par réaction, les gens qui n'ont pas de racines… S'il n'y avait pas eu l'Occupation, me disais-je, je ne serais pas là. Il fallait cette période trouble, désordonnée, illogique, pour que je naisse[355].

Bien que Modiano soit né après l'Occupation et n'ait pas été directement confronté aux horreurs de l'Holocauste, il se définit comme un produit paradoxal de cette période. Elle alimente le sentiment de désorientation identitaire qui traverse son œuvre. Son enfance a été marquée par le manque affectif et par la solitude. Le divorce de ses parents, le décès prématuré de son frère cadet Rudy et son isolement dans le Paris de l'après-guerre contribuent à exacerber en lui un sentiment d'aliénation. Un parallèle peut ainsi être établi avec Schreiber qui a travaillé pour l'organisation *Todt* tandis que son père a offert ses services à une entreprise allemande. La période de l'Occupation constitue ainsi une matrice existentielle et littéraire fondamentale pour les deux écrivains. Chez Modiano, elle s'inscrit dans une quête introspective marquée par l'exploration du vide familial et de ses origines troubles comme en témoigne *Accident nocturne* (1988) où le personnage évoque les tourments que lui a valu dans sa jeunesse le vide de ses origines. Ce thème est également au cœur d'*Un pedigree* (2005), où l'auteur retrace son propre passé marqué par des blessures identitaires et l'absence de repères familiaux :

> Je me souviens d'un prospectus qu'un type en gabardine grise et collier de barbe distribuait un après-midi de pluie au Quartier latin. Il s'agissait d'un questionnaire pour une enquête sur la jeunesse. Les questions m'avaient semblé étranges : Quelle structure familiale avez-vous connue ? J'avais répondu : aucune. Gardez-vous une image forte de votre père et de votre mère ? J'avais répondu : nébuleuse. Vous jugez-vous comme un bon fils (ou une fille) ? Je n'ai jamais été un fils. Dans les études que vous avez entreprises, cherchez-vous à conserver l'estime de vos parents et à vous

[355] *Ibid.*, p. 35.

> conformer à votre milieu social ? Pas de parents. Pas de milieu social. […] Dans cette chambre de l'hôtel Fremiet, je me demandais si je ne cherchais pas à découvrir, malgré le néant de mes origines et le désordre de mon enfance, un point fixe, quelque chose de rassurant, un paysage, justement, qui m'aiderait à reprendre pied[356].

Le narrateur, dont la vie erratique reflète celle de Modiano, exprime sa difficulté à se construire en l'absence de tout cadre familial structurant. La prise de conscience des failles causées par une enfance marquée par l'abandon et la solitude devient un moteur narratif majeur pour Modiano. L'enfance occupe une place déterminante dans sa création littéraire comme dans celle de Schreiber. Un épisode marquant de la vie de Modiano révèle sa complexité identitaire. À dix-neuf ans, cherchant à contourner des contraintes administratives, il modifie son année de naissance pour paraître plus âgé, inscrivant sur son passeport 1943 au lieu de 1945. Plus tard, en tentant de rétablir sa véritable date de naissance, il se trouve « pris à [son] propre piège » :

> Quand j'avais 19 ans, j'avais falsifié mon passeport pour faire croire que j'avais 21 ans, l'âge de la majorité. J'avais inscrit « 1943 » au lieu de « 1945 ». Après, je l'ai refalsifié pour rétablir la date, mais il était plus facile de transformer le 3 en 7 qu'en 5. Je me suis alors trouvé pris à mon propre piège : Gallimard avait photocopié mon passeport car j'étais en lice pour le prix Fénéon, un prix décerné à de jeunes écrivains… il fallait prouver que l'on n'avait pas encore 35 ans. Du coup, cette date de 1947 s'est trouvée officialisée, et cela m'a poursuivi[357].

Il s'agit d'une expérience de manipulation identitaire. L'impossibilité dans laquelle il se trouve de rectifier sa date de naissance conduit à l'officialisation d'une identité fictive, et cette officialisation devient le symbole de l'instabilité identitaire qui hante l'œuvre de Modiano. Les thèmes de la manipulation et de la reconstruction identitaires y occupent en effet une place considérable. La quête d'une identité stable, l'effacement de preuves et la falsification de traces en sont des leitmotivs.

Modiano et Schreiber partagent une identité multiculturelle et une expérience d'enfance marquée par la marginalité et la solitude. Par rapport à Le Clézio, Schreiber et Modiano se rejoignent davantage sur les plans du judaïsme et de la quête identitaire.

Schreiber met en scène des personnages juifs, notamment des survivants, comme dans *Le Droit d'asile*. Les parents du héros, Pierre, sont arrêtés et emmenés par les Allemands probablement vers un camp de concentration. Ce récit, construit sous la forme d'un monologue intérieur, offre un aperçu de la condition des Juifs pendant cette période. L'époque de l'Occupation tient une place aussi importante dans les écrits de Schreiber que dans ceux de Modiano. Modiano la revisite comme une

[356] Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Gallimard, 2005, p. 141.
[357] Heck Maryline, « Patrick Modiano », *Le Magazine Littéraire*, n° 490, octobre 2014, p. 63.

période où les identités se dissolvent et se reconstruisent dans un contexte de danger et d'incertitude. En l'absence de mémoire personnelle de cette période, Modiano interroge des témoins, consulte des archives, cherche des traces du passé. La problématique de l'identité juive se manifeste explicitement dans *La Place de l'étoile* (1968), *Livret de famille* (1977), *Voyage de noces* (1990) et *Dora Bruder*. L'écrivain y remonte le fil du temps et met en scène le désordre et les mouvements de la société de l'époque. Dans *La Place de l'Étoile*[358], il s'arrête aux dilemmes identitaires de Raphaël Schlemilovitch, personnage de juif évoluant dans le Paris occupé. Le roman explore ainsi les complexités et la difficulté de la situation qui a été faite aux juifs durant la guerre. Dans *Dora Bruder*, Modiano reconstitue la vie d'une jeune fille juive disparue pendant l'Occupation. Dora Bruder symbolise ainsi toutes les vies d'anonymes qui ont été emportés dans les tourments de l'Histoire. Modiano, par une enquête minutieuse, redonne voix à des existences disparues. Le thème de l'Occupation est également omniprésent dans *Accident nocturne*, où l'auteur recrée une atmosphère envoûtante à travers les rues et les cafés de Paris. Les ombres du passé se fondent dans le tissu urbain où le mystère et la mémoire s'entrelacent. La topographie urbaine, en particulier celle de Paris, joue un rôle central. Elle sert d'outil pour explorer les souvenirs comme l'écrivain l'explique dans son discours de Stockholm : « À mesure que les années, passent, chaque quartier, chaque rue d'une ville, évoque un souvenir, une rencontre, un moment du bonheur[359] ». Chez Modiano, les lieux sont investis d'une fonction évocatrice et servent de déclencheurs pour faire ressurgir des souvenirs enfouis. Contrairement à Schreiber, dont les récits s'attachent à des vies errantes et instables à travers différents espaces, les lieux chez Modiano sont des témoins du passé, des ancrages qui permettent de reconstruire des fragments de vie. Dans ses romans, un endroit précis peut raviver un souvenir, ramener à la surface une trace d'un personnage ou ressusciter une histoire oubliée. Ce faisant, Modiano décrit la ville comme un palimpseste : « grâce à la topographie d'une ville, c'est toute votre vie qui vous revient à la mémoire par couches successives comme si vous pouviez déchiffrer les écritures superposées d'un palimpseste[360]. » Cette image souligne le rôle des lieux dans la reconstitution d'une mémoire personnelle et

[358] Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, préfacé par Jean Cau, Paris, Éditions Gallimard, 1968.
[359] Sur ce point, voir le discours de Patrick Modiano du 7 décembre 2014 à Stockholm pour la réception de son prix Nobel de littérature. L'intégrité du discours est publiée sur *Le Monde* : https://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html
[360] *Idem.*

collective. Des endroits précis sont, pour lui, témoins du passé et porteurs de récits oubliés. À travers leur description, il saisit l'essence d'une époque troublée, tous les recoins de la ville portant les empreintes d'événements passés. L'écrivain joue ainsi un rôle d'intermédiaire entre des événements historiques et son lectorat. Il tente de reconstruire une mémoire collective à partir de non-dits et de zones d'ombre. Cette démarche vise à interroger le passé. Modiano, comme Schreiber, s'adonne ainsi une réflexion sur l'identité, la mémoire et les cicatrices ouvertes de l'Histoire.

Schreiber accorde une importance primordiale à la figure de sa mère dans ses écrits tandis que Modiano s'intéresse davantage à celle de son père. Celui-ci, apatride et absent, est pour lui une énigme, une source d'instabilité et d'incertitude identitaires : « Un passé plus lointain me hantait à cause de mon père »[361]. Cette complexité, exacerbée par la clandestinité et les compromissions de son père durant l'Occupation, laisse une empreinte indélébile sur lui :

> Ce père qui m'échappe toujours symbolise l'instabilité qui m'entoure. Il n'y a plus de conventions bien établies, de structures solides. Un père c'est aussi celui qui donne une identité[362].

Modiano accentue l'importance de son père dans sa construction identitaire. C'est son absence qui conduit l'écrivain à s'engager dans une quête obsessionnelle du passé et de ses origines. L'écriture devient, pour lui, un moyen de se libérer du poids du passé autant que de se relier à ses racines. Elle lui offre un espace où il cherche à remodeler son identité fragmentée.

L'écriture de Modiano partage de nombreux points communs avec celle de Schreiber, notamment dans leurs dimensions autobiographiques et introspectives. Leurs textes sont autant de tentatives pour reconstruire une vie personnelle ou familiale en mêlant des souvenirs à des éléments fictionnels. Dans *Le Tournesol déchiré*, Schreiber entrelace son existence avec celle de sa mère ; dans *Un Pedigree*, Modiano revisite ses souvenirs d'enfance et de jeunesse. Il y explore la vie de ses parents : un père escroc et une mère actrice de second plan. Ces récits témoignent d'une quête identitaire, où l'écriture sert de moyen de se définir et de comprendre le passé. Dans un entretien avec Jean-Louis Ezine, Modiano déclare : « La littérature pour la littérature, les recherches sur l'écriture, tout ce byzantinisme pour chaires et colloques, ça ne m'intéresse pas ; j'écris pour savoir qui je suis, pour me trouver une

[361] Patrick Modiano, *Remise de peine*, Paris, Seuil, 1988, p. 116.
[362] Patrick Modiano, « Quête d'identité », in *L'Arche*, n° 88, 1972, p. 61.

identité[363]. » Il met ainsi en lumière l'aspect personnel et intime de son écriture. Modiano et Schreiber se désintéressent d'une approche purement formelle ou théorique de la littérature : pour eux, l'écriture est avant tout un outil de connexion à eux-mêmes, un moyen d'interroger et de reconstituer les fragments d'une identité éparse. Leur écriture, qui oscille entre fiction et réalité, sort des cadres traditionnels de l'autobiographie en privilégiant une structure fragmentée, non linéaire, où les souvenirs se superposent beaucoup plus qu'ils ne se suivent.

L'œuvre romanesque de Modiano, souvent qualifiée d'autofiction, se distingue par une écriture centrée sur le monde intérieur, les nuances et la répétition. Ses romans reposent sur un narrateur qui se lance dans une quête de son propre passé. Cette quête s'élargit pour prendre des dimensions historiques et sociales, lesquelles sont en particulier liées à la Seconde Guerre mondiale et à l'Occupation. À la différence de Schreiber, qui varie les perspectives narratives en passant de la première personne du singulier à des récits à la troisième personne ou au pluriel, Modiano préfère la première personne « je ». Ce pronom n'est toutefois jamais tout à fait autobiographique :

> Le « je » […], c'est moi et pas moi. Mais utiliser le « Je » me concentre mieux, c'est comme si j'entendais une voix, comme si je transcrivais une voix qui me parlait et qui me disait « Je ». Ce n'est pas Jeanne d'Arc, mais plutôt comme quand on capte une voix à la radio, qui de temps en temps s'échappe, devient inaudible, et revient. Ce « Je » d'un autre qui me parle et que j'écoute me donne de la distance par rapport à l'autobiographie, même si je m'incorpore parfois au récit[364].

Dans leurs romans, les deux écrivains jouent avec les prénoms, ce qui renforce l'ambiguïté qu'ils installent entre auteur et narrateur. Chez Modiano, des prénoms tels que Jean (son premier prénom), Patrick ou Patoche apparaissent régulièrement pour désigner ses protagonistes. Cela crée une porosité entre la fiction et la réalité. De même, le protagoniste de romans de Schreiber porte parfois le prénom Boris (*La Douceur du sang*, *Faux titre*, *Hors-les-murs*). Ces prénoms fonctionnent comme des masques permettant aux auteurs de se dissimuler tout en se dévoilant. Ils créent une ambiguïté délibérée en jouant sur la distance et la proximité entre l'écrivain et ses personnages. La focalisation interne, dispositif fréquemment employé par les deux écrivains, joue un rôle considérable dans leur manière d'aborder l'Histoire. Ce

[363] Sur ce point, voir l'entretien de Patrick Modiano avec Jean-Louis Ezine, *Les Nouvelles littéraires*, octobre 1975, p. 5.
[364] « Modiano, souvenir écrin », entretien avec A. de Gaudemar (de), *Libération*, 26 avril 2001, p. 1, cité par Ruth Amar, « Le ton de Patrick Modiano : du roman ironique au roman affectif », *Revue analyses*, vol. 6, nº 1, 2011: http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1751.

procédé ouvre une perspective subjective et intime permettant au lecteur de se plonger dans l'univers intérieur des protagonistes et de partager leur vision restreinte des événements qui les entourent. Chez Schreiber, l'usage des pronoms personnels est l'un des outils principaux pour explorer les différentes facettes de la personnalité et de ses rapports des personnages au monde. Il manie habilement les « je », « ils », « Boris et moi », « Boris sans moi », « Boris tout seul » pour exprimer ses tensions identitaires et marquer ses dédoublements introspectifs. Quant à Modiano, il adopte des stratégies narratives qui ajoutent de la complexité à ses récits. Dès les premières lignes de *La Place de l'étoile*, le narrateur, Raphaël Schlemilovitch se désigne comme le « je narrant », ce qui crée une immersion immédiate et témoigne de son implication directe dans les événements qu'il relate. L'auteur ancre son récit dans la perspective subjective du narrateur où l'Histoire est filtrée par ses émotions et ses pensées. Bien que l'incipit de *La Ronde de nuit* (1969) semble porté par un narrateur hétérodiégétique, celui-ci devient par la suite un acteur implicite des événements. Dans *Les Boulevards de ceinture* (1972), Modiano introduit une narration homodiégétique qui s'amorce par l'identification du narrateur comme « mon père ». Toutefois, à mesure que le récit progresse, le pronom « je » émerge. Ces variations narratives établissent une connexion entre la mémoire individuelle et l'Histoire collective.

La mémoire est une préoccupation capitale et un thème central pour Modiano et pour Schreiber. Tous deux construisent leurs romans à partir de fragments d'histoires personnelles, mêlant souvenirs authentiques et éléments fictifs. Cette hybridation crée une écriture singulière, marquée par une tonalité mélancolique chez Modiano, colérique chez Schreiber. La structure dominante de leurs œuvres est la quête, mais chacun d'eux l'aborde à sa manière. Indifférents aux tendances et aux modes littéraires, tous les deux persévèrent dans la cartographie personnelle de leur monde fictif, où réapparaissent toujours les mêmes obsessions, les mêmes silhouettes floues, indécises et des lieux clos ou énigmatiques qui alimentent une interrogation lancinante sur l'identité.

La différence fondamentale entre Modiano et Schreiber réside dans la manière dont leurs personnages abordent leur quête personnelle. Les romans de Modiano sont souvent construits autour de personnages en quête de leur propre histoire et de leur identité, confrontés à l'opacité du passé. Dès son premier ouvrage, Modiano se consacre à l'exploration des errements et des incertitudes de la mémoire. Ses œuvres

sont souvent conçues sous la forme d'une enquête et la figure du détective y est fréquente. *Rue des Boutiques Obscures* (1978) se déroule autour de la figure d'un détective privé qui se lance dans une quête pour retrouver son passé effacé par l'amnésie. À travers cette enquête sur lui-même, le protagoniste tente de rassembler les fragments de son identité perdue et de renouer avec son histoire personnelle. En revanche, chez Schreiber, les héros font preuve de passivité. Ils prennent rarement l'initiative de se lancer une recherche active. Contrairement aux héros de Modiano, ceux de Schreiber sont souvent oisifs, montrés dans l'incapacité d'entrer dans une action. Si la plupart des protagonistes modianesques cherchent une identité liée à l'Histoire, ceux de Schreiber cherchent une identité sociale, souvent à travers la figure de l'écrivain oublié qui apparaît dans plusieurs de ses œuvres[365]. Les narrateurs modianesques occupent parfois des professions proches de celle d'historien ou d'enquêteur quand ce sont chez Schreiber des écrivains qui disent « je ».

La quête du temps perdu et l'appropriation du passé ne conduisent pas chez Modiano et chez Schreiber à un sentiment d'intégrité, mais plutôt à un sentiment de vide persistant. Les personnages de Modiano sont souvent pris dans un labyrinthe de pistes ténues, de noms oubliés, de visages évanescents et de lieux effacés par le temps. Ces indices fragiles les conduisent à enquêter sur leur histoire, à revisiter des lieux liés à leur passé. Dans *Rue des Boutiques Obscures*, le protagoniste cherche à reconstituer son passé sous l'Occupation allemande. Cependant, les événements tragiques de cette époque demeurent enfouis dans les profondeurs du temps, laissant le personnage dans un état de vide existentiel. Ces errances mémorielles engendrent un sentiment de désorientation et de nostalgie. Sous la plume de Schreiber, on perçoit également un tel sentiment de vide et d'impasse qui affecte plus les personnages eux-mêmes que des événements. Ce vide tient d'abord à ce que beaucoup de ses héros n'ont aucune activité sociale. Vivant en marge de la société ou de la réalité, ils se privent de la capacité de se connaître et de se reconnaître. En conséquence, les romans des deux écrivains travaillent un même thème récurrent, l'absence, mais celle-ci se manifeste de manière différente. Modiano se focalise sur des personnes disparues, avec l'espoir de les retrouver un jour, de raviver le souvenir de ceux qui ont été perdus dans le passé. Dans ces conditions, le narrateur épouse fréquemment le rôle d'un observateur

[365] La figure de l'écrivain oublié apparaît en tant que personnage principal dans *L'Organeau*, *Les Heures qui restent*, *La Douceur du sang*, *Faux titre* et *Hors-les-murs* ; en tant que personnage secondaire dans *Le Cratère* et *La Traversée du dimanche*.

attentif, subissant les événements qui se déroulent devant lui tout en cherchant à leur donner un sens. Dans sa recherche acharnée de vérité, le narrateur de Modiano scrute les détails, les indices, comme un archéologue et un historien fouillent dans les strates du passé pour reconstituer des existences évanouies. L'auteur explore la trame du temps, dévoile les interconnexions entre les événements passés et présents, et démêle les fils entrelacés d'une histoire familiale et collective. En s'appuyant sur les formes du « detective novel », l'auteur donne à ses œuvres les formes d'une investigation et d'une quête permanente de la vérité. Par contre, l'écriture de Schreiber délaisse l'action. Ses romans jouent le rôle d'une lettre de réclamation où le personnage-narrateur voudrait obtenir une forme de reconnaissance qui lui manque.

En somme, la tension entre la mémoire et l'oubli, le silence et la parole, l'ambiguïté et la complexité des personnages, le thème de l'absence et de la disparition chez les deux écrivains leur permettent de tendre vers à écriture blanche ou lazaréenne[366], caractéristique d'une partie de la littérature de la seconde moitié du XX^{e} siècle. La plupart des narrateurs de Modiano sont effacés, incertains, solitaires, mal à l'aise, tandis que les personnages de Schreiber se débattent souvent dans la désintégration et n'arrivent pas à entrer dans une histoire, pour reprendre ici des éléments des formules définitionnelles de Jean Cayrol.

Malgré ces ressemblances ou ces proximités, il y a un abîme entre la reconnaissance littéraire de Modiano et celle de Schreiber. La rencontre de Modiano avec Queneau marque un tournant décisif dans sa vie et sa carrière littéraire, tout comme Gide a encouragé Schreiber à écrire. Grâce à Queneau, Modiano a l'opportunité de participer à des événements organisés par les éditions Gallimard et de pénétrer ainsi dans le monde littéraire. En 1967, son premier roman *La Place de l'étoile* est publié. Cet ouvrage se déroule autour d'un juif français né juste après la guerre, tout comme lui. Le roman est rapidement récompensé par le prix Roger Nimier (1968) et le prix Fénéon. À partir de ce moment, Modiano se consacre exclusivement à l'écriture et débute une carrière qui sera marquée par de nombreux succès : il reçoit en 1972 le Grand prix du roman de l'Académie française pour *Les Boulevards de ceinture*. Dès les années 1970, il conforte sa présence dans le paysage littéraire français avec la publication des œuvres telles que *Villa triste* (1975) et *Livret de famille* (1977). En 1978, il atteint une renommée considérable en remportant le prix

[366] Jean Cayrol, « Pour un romanesque lazaréen », art. cit.

Goncourt pour *Rue des boutiques obscures*. En 1984, il reçoit le prix de la fondation Pierre de Monaco pour l'ensemble de son œuvre. En 2002, il est à nouveau honoré avec le Prix Jean-Monnet de littérature européenne du département de Charente pour *La Petite Bijou* (2001). Les distinctions se succèdent avec le Prix mondial de la Fondation Simone et Cino del Duca (2010) et le Prix de la Bibliothèque nationale de France (2011). La renommée de Modiano s'étend également à l'échelle internationale. Pour finir, en 2014, l'écrivain entre dans le panthéon de la littérature mondiale en recevant le Prix Nobel de Littérature[367], reconnaissance suprême qui échappe à Schreiber. Ce dernier a cependant obtenu plusieurs distinctions, dont le prix Combat et la consécration du Prix Renaudot (1996). Toutefois, leurs carrières ne peuvent se comparer, ni leur notoriété. Pourtant, *Un silence d'environ une demi-heure* traite bien d'un sujet qui intéresse fortement le public français : l'Occupation. Il a manqué à Schreiber de se fixer un enjeu existentiel différent du simple désir de reconnaissance littéraire. Il ne manifeste pas d'empathie particulière pour les victimes de la Shoah quoiqu'une grande partie de sa famille ait été exterminée. Il témoigne plutôt d'un amour de soi, d'une forme d'égocentrisme étendu à un petit cercle familial qui limite la portée de ses romans. Il existe par ailleurs des raisons plus structurelles, qui tiennent à la nature de l'intrigue, sans issue et labyrinthique chez Modiano, mais prenant appui sur un genre très populaire, le roman policier, tandis que les intrigues de Schreiber sont moins solides et moins faciles à saisir tant le jeu formel (notamment sur les focalisations narratives) y paraît prédominant. Enfin, il existe sans doute des raisons qui touchent au style, à l'utilisation de la syntaxe et du lexique, simple et séduisant dans son imprécision chez Modiano. Ce dernier a été loué pour la petite musique qui émanait de ses récits, ce qui équivalait à reconnaître la qualité unique de son style. La manière d'écrire de Schreiber a été moins acceptée d'emblée, du fait des ruptures brutales, de l'absence d'intrigue, de l'anormalité de l'énonciation dont ses œuvres font preuve.

[367] Le 9 octobre 2014, le prix Nobel de Littérature est attribué à Patrick Modiano « pour son art de la mémoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et dévoilé le monde de l'Occupation », selon les jurés. Sur ce point, voir l'article du *Monde* du 9 octobre 2014 : https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/10/09/le-prix-nobel-de-litterature-a-patrick-modiano_4503598_3260.html

2. Un écrivain en tension

Nous évoquerons ici la manière dont Schreiber a vécu sa condition d'écrivain à travers ses relations avec les éditeurs, les critiques et les lecteurs. Celles-ci se développent dans une très grande tension qui se manifeste dès ses premières relations avec des confrères. Cette tension se caractérise par l'angoisse qui le saisit à la pensée que ses manuscrits puissent être refusés et par de violents mouvements de colère après qu'il a reçu des lettres de refus ou des demandes de corrections de ses manuscrits. Les remarques de critiques et les commentaires de lecteurs, amis ou simples relations littéraires, le heurtent également sitôt qu'ils font état de réserves. Elle peut se manifester aussi à la lecture d'articles critiques (la réception primaire) et se traduit, dans les pages de son journal[368], par une réception secondaire (sa réception de sa réception) qui se caractérise par une forme d'enthousiasme que refroidissent chiffres de vente de ses livres. À ses yeux, les ventes de ses ouvrages sont toujours insuffisantes, voire décevantes. Il sait que la menace du « pilon » n'est jamais bien loin, ce qui entraîne chez lui des crises de rage, des mouvements d'exaspération et de désespoir intense : il doute de jamais tenir des « promesses de l'aube » de sa mère et de sa grand-mère qui lui prédisaient un brillant littéraire. Sa réception critique, quand bien même favorable, n'est pas à ses yeux un gage de succès. Elle génère en lui un vif mécontentement et un profond sentiment d'humiliation qu'il exprime sans retenue dans son journal intime en des pages où il exprime par ailleurs le désir de se venger de ceux qui ne reconnaissent pas son talent et la valeur de ses écrits[369].

La réalité est loin d'être aussi dramatique qu'il se la représente. Schreiber a publié un nombre assez considérable de romans ou d'œuvres autobiographiques. Certes, sa carrière peut sembler irrégulière dans la mesure où elle connaît quelques traversées du désert, parfois une décennie de silence et de non publication. Mais l'auteur ne cesse d'écrire et s'acharne à publier ce qu'il écrit, malgré beaucoup de travail « à refaire ». Et il y parvient comme le montre, à certains moments de son parcours, la régularité avec laquelle il publie. Certains de ses écrits font en outre l'objet d'un nombre considérable de

[368] Les pages du journal de Schreiber relatives à la période où il connaît un certain succès avec la publication de ses écrits autobiographiques ne sont pas autorisées à consultation de sorte que nos remarques portent ici sur ses réactions au moment, entre 1957 et 1978, où il cherche à publier et publie ses premiers romans.

[369] Signe de l'attention qu'il porte à la réception de ses œuvres et à tous signes de reconnaissance, le journal de Schreiber est particulièrement détaillé dans le suivi de ses relations littéraires littéraire et de ses démarches en vue d'être édité.

recensions[370]. Bien que ses œuvres n'aient pas toujours été excellemment reçues, Schreiber n'est pas un auteur oublié des médias, ni dépourvu de lecteurs[371].

Schreiber lutte inlassablement pour être accepté et publié. Il ne cesse de solliciter les éditeurs et les personnes d'influence pour exister en tant qu'auteur. Son acharnement, sa colère parfois, surtout sa manière de se marginaliser en se faisant passer pour et en se considérant comme un écrivain maudit ont joué en sa défaveur. N'a-t-il pas lassé les puissances du monde littéraire les mieux intentionnées à son égard par son attitude systématiquement insatisfaite et mécontente, par son ingratitude envers l'accueil qui lui a été réservé ? En dépit de raisons objectives qui peuvent motiver son exaspération (contrats non honorés, pilon, tirages faibles, refus, acceptation conditionnelle de tapuscrits à retravailler), les véritables raisons de son sentiment d'échec, de sa « tension », sont liées à l'image qu'il a construite de lui-même, de ce qu'il est et de ce qu'il veut être.

a) Promesses et déceptions

Pour Schreiber, écrivain précoce, les premières promesses qui lui ont été faites ont été le moteur de sa vie, mais aussi la source de ses déceptions les plus profondes. Comme Gary dans celui de sa mère, il a grandi et vécu dans le souvenir de la sienne, dans l'espoir que se concrétise l'avenir glorieux qu'elle lui a prédit.

Schreiber a placé une confiance absolue en elle, la percevant comme l'être le plus pur et le plus élevé qu'il ait connu :

> Un seul être me soutient et me voit : ma mère. Le plus pur, le plus haut. Non pas une femme, qui est physique, une sœur qui n'est même pas physique, ni cette tendresse divine de mère, ni un homme qui ne porte rien, mais la mère qui a tout et qui est au-dessus de tout[372].

Or, sa mère n'a cessé de le valoriser, nourrissant ainsi en lui un irrépressible sentiment de supériorité :

> Tu me répétais : « Aucune mère n'a jamais aimé son fils comme moi je t'aime. Parce que tu es unique. J'aurais été incapable d'aimer un idiot, un médiocre, ou un laideron. Ou un infirme. Crois-moi, mon chéri : tu es unique. Il te suffira d'apparaître pour que les foules s'écroulent à tes pieds. Ta grand-mère le dit aussi : Dieu t'a regardé. Et elle ne se trompe jamais[373]. »

---

[370] Sur ce point, voir l'inventaire qui en est donné dans la bibliographie, *infra*., p. 369-382.
[371] Sur ce point, voir la correspondance de Boris Schreiber avec son lecteur Romain Marchais, *infra*., dans l'annexe, p. 342-356.
[372] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 14 avril 1938.
[373] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit.*, p. 31.

Elle le convainc qu'il est extraordinaire, destiné à conquérir les foules et à accomplir des choses grandioses. Elle le présente et le voit comme l'élu de la famille, celui qui vengera les injustices et les malheurs dont elle a été victime. Ainsi sont créées des attentes élevées pour le fils et instillés en lui des espoirs de revanche, ce qui renvoie à l'idée d'un enfant Messie, voué à un destin héroïque et salvateur. L'échec lui est interdit et la non-réalisation de cette prophétie est un élément impensable et impossible à affronter pour le futur écrivain. En outre, la mère fait référence à des éléments mystiques, les pouvoirs de sa grand-mère, ajoutant une dimension surnaturelle à ses promesses :

> La lumière. Celle qu'on m'a promise. Ma mère m'a promis. Elle répétait : « Crois-tu tant de souffrances soient vaines ? Tant d'horreurs ? Tes grands-parents massacrés par les nazis ? Un jour, maman m'a déclaré, en te dévorant des yeux : ''Ton fils, ma petite, Dieu l'a regardé.'' Tu te rappelles mes récits sur ta grand-mère ? Ce pouvoir qu'elle avait de jeter des sorts ? Si elle possédait un tel pouvoir en ce monde-ci, imagine ce qu'il est dans l'autre monde ! Surtout chez une massacrée ! Alors, ne t'en fais pas, mon amour, mon petit sucre. Tout, tout ce que tu veux, tu l'auras[374]. »

En des temps de chaos familial, de privations, de persécutions et d'exclusion sociale, la mère rassure son fils sur son avenir. Elle mentionne la grand-mère maternelle du narrateur, comme une prophétesse juive dotée d'« un pouvoir quasi diabolique […] de jeter des sorts et [de] voir l'avenir »[375]. Cette mention crée un lien entre le destin du fils et les dons exceptionnels de la grand-mère. Sa fin tragique fait porter à l'écrivain le poids d'une existence qui n'est plus la sienne propre, l'oblige à vivre et surtout à écrire et pour conserver sa mémoire et, au-delà de celle-ci, celle de tous les massacrés.

Jamais le doute ne ternit l'enfance de Schreiber. Outre les promesses de sa mère et les prédictions de sa grand-mère, le talent exceptionnel de l'enfant lorsqu'il a l'âge de quatorze ans est conforté par le propos élogieux de Gide : « tu es un enfant prodige[376] ». Sous l'influence et le regard de sa mère, l'écrivain commence à écrire des poèmes dès l'âge de sept ans et entreprend de rédiger un journal intime à compter de l'année 1937, à 14 ans. Ce carnet personnel devient son compagnon au fil des années de sa jeunesse marquées par les affres de la guerre et les déplacements forcés. Il sert à faire éclore les germes de ses projets littéraires et témoigne des vicissitudes de sa carrière naissante. La littérature se mue pour lui en véhicule lui permettant de donner vie à la promesse qui lui avait été faite. Il devra tout faire pour que les

---

[374] *Ibid*, p. 18.
[375] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 13 avril 1976.
[376] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome I, p. 261.

prédictions de sa grand-mère et de sa mère se réalisent. Autrement dit, il est chargé de mettre fin, par ses œuvres, aux errances de sa famille.

Durant son adolescence, Schreiber s'efforce d'établir des contacts avec plusieurs écrivains[377] qui incarnent à ses yeux la quintessence de la littérature française, et dont il espère obtenir des conseils pour réussir en littérature. Ces démarches montrent combien sont grands sa curiosité envers l'univers littéraire et son désir de s'y faire une place :

> La lettre que j'ai envoyée à Romain Rolland, avec trois de mes poésies. Je sais qu'il me répondra. Mais c'est étrange. Après la lettre à Gide, à Duhamel, j'étais toujours resté dans mon milieu, le lycée, mon intérieur, Paris. Et voilà, qu'à présent (j'ai envoyé la lettre le matin même de mon départ), voilà qu'à présent – dis-je – je me trouve dans un tout autre « milieu ». Gentil, comme on peut le voir plus haut, mais non habituel, enraciné, à soi. Par-là, donc, j'y pense [*sic*] moins « confort » [378].

Ces correspondances avec des intellectuels de renom marquent les premiers pas de Schreiber dans le monde littéraire, territoire nouveau, tout à la fois stimulant et déconcertant pour lui. Par conséquent, lorsque Gide répond à ses missives et l'invite à lui rendre visite en octobre 1938, alors qu'il n'a que quinze ans, une grande joie s'empare de lui. Il est sur le moment porté à croire que le destin lui témoigne de la bienveillance et que les promesses qui lui ont été faites vont se concrétiser. Dans son journal, il exprime sa « joie » et la traduit en des phrases et des termes qui traduisent son émotion (syntaxe fragmentée, des répétitions de « oh » et « Dieu », points de suspension et phrases exclamatives) :

> Mon Dieu, quelle joie ! J'ai reçu la réponse de Gide. J'ai envie de dire un tas, ce tas de choses… Marou est venue, avec sa réponse… et c'était dans le café, des recommandations… et puis, pourquoi ne pas tout dire ? Et tout, tout… Dire ce qui est, n'est pas mauvais : Gide… je l'aime… Peut-être qu'il veut me prendre chez lui : tant mieux… Et s'il lit cela ? Oh ! Je suis supérieur à tout… Dieu… Oh ! Vous en Vous… Seigneur, Dieu. Vous êtes en moi… oui[379].

Schreiber se représente par avance cette rencontre comme le moment son entrée vers la reconnaissance et l'inclusion dans l'univers littéraire. Son espoir va se heurter à toute autre chose. Sa rencontre avec Gide se déroule bien autrement qu'il l'imaginait

---

[377] Georges Duhamel, Romain Rolland, André Gide et Francis Carco. Schreiber sollicitera régulièrement, toute sa vie littéraire durant, divers confrères, notamment pour qu'ils l'appuient dans sa recherche d'éditeurs.

[378] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 8 avril 1938. Romain Rolland ne lui répondra pas, mais il lui conservera son admiration comme en témoigne l'hommage nécrologique qu'il lui rend (*Rouge-Midi* (« Ce que lui doivent les jeunes », 7-8 janvier 1945). Sur ce point, voir, Denis Pernot, « "Ce que lui doivent les jeunes" : une nécrologie de Romain Rolland par Boris Schreiber », *Études Romain Rolland. Cahiers de Brèves*, n° 47, 2021, p. 3-5.

[379] *Ibid.*, 11 octobre 1939.

puisque, après quelques échanges de courtoisie littéraire, le grand écrivain se livre à des attouchements sur sa personne :

> Il se pencha, prit ma main dans la sienne.
> - Dites-moi tout mon petit, soyez franc.
> […] Et soudain, il me serra passionnément. Je sentais son corps. Ses lèvres se frottaient contre les miennes. Ses lunettes me faisaient mal, et ses sourcils me chatouillaient.
> Il était à genoux, au pied de ma chaise et m'entourait la taille. Il se redressa [,] enleva ses lunettes, et d'une voix altérée.
> - Vous saviez en venant ici, que je vous embrasserais.
> - Non, maître.
> Je mentais, car j'en étais sûr.
> - Vous ne m'en voudrez pas, de vous avoir embrassé ?
> Il me caressait les cheveux.
> […] Et soudain, je ressentis le contact de ses lèvres. Il ouvrait ma chemise, sa main parcourant fiévreusement ma poitrine.
> Et moi, j'étais dégoûté, follement dégoûté ! Mais je me laissais faire ; je m'étendais même, plus nonchalant… J'étais beau.
> […] Étreinte. Ses doigts couraient, palpaient le ventre. Voulaient descendre encore… Alors je me serrai sur ma ceinture de toutes mes forces.
> Il était épuisé et respirait bruyamment. Ses yeux clignaient… Je gardai tout mon sang-froid. Je pensais à plus tard, quand je me souviendrais de cet épisode… Je me dédoublai.
> Le vieillard pendant ce temps, enfonçait vainement ses doigts. La ceinture ne le laissait pas passer.
> Mon cœur lui dit à cet instant : « Vieille garce. »
> Et lui ne savait que dire :
> - Mon petit, mon petit…
> Et il enfonçait toujours ses doigts. Rien à faire. Je n'étais pas un lâche. Je voulais simplement voir jusqu'où…
> […] Il me regardait. Ne pouvant parvenir par le ventre, il essayait par la jambe et sa main glissait sur le pantalon… Alors je souris. Il dut comprendre, car il s'arrêta.
> […] Mes lèvres étaient encore mouillées par les siennes, fines, humides. Je pensai : « Qu'est-ce qu'il te faut, vieillard cassé[380]. »

Sa rencontre avec Gide, loin de répondre aux attentes exaltées de Schreiber, donne lieu à une expérience qui le répugne et qui le marque durablement. Il y revient dans *Un silence d'environ une demi-heure* :

> Et à nouveau, sa voix lentement intraduisible :
> - Curieux, très curieux. À ton âge, des pensées si noires, des images si noires. Ces deux vers, par exemple, qui me plaisent : *Pour tous c'est un vice, pour moi c'est un mal / J'ai aussi des malades dans mon hôpital*. Tu es un enfant prodige !
> Il avait refermé Diary. […] Son bras a enlacé notre cou.
> – Viens plus près. Tu n'as pas peur au moins ? Ta mère me semble exceptionnelle, tu sais ?
> Son masque japonais frôlant notre visage, son murmure : « Tu es beau. » Et tout à coup, ses lèvres collées aux nôtres. Boris et moi, interdits, notre brusque répugnance nous faisant tressaillir. Mais nous n'osions pas bouger. Gide s'écarta[381].

[380] *Ibid.*, 30 octobre 1938.
[381] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit.*, tome I, p. 261.

Les compliments de Gide (« tu es un enfant prodige », « tu es beau ») n'ont-ils été que stratégie de séduction ? Sa rencontre avec l'écrivain marque le début d'une suite de désillusions et de trahisons qui émaillent sa trajectoire. Un épisode similaire se produit quatre ans plus tard lors d'une rencontre avec Jean Schlumberger :

> Nous étions arrivés. Le banc était à l'ombre, au-dessus du ravin. Je tirai mes deux cahiers et lus. Lui écoutait, attentif, mais toujours ironique. J'en lus une, puis deux.
>
> […] De temps en temps un âne passait, des paysans, des gosses. Alors je m'arrêtai de lire, attendant qu'ils passent. Il regarda mon cahier.
>
> - Quelle écriture. Vous avez beaucoup de recueils de poésies ?
>
> - Non. Ce n'est pas un recueil. J'écris mon journal, puis quand j'ai envie de mettre une poésie, je la mets.
>
> - Oui.
>
> Il parlait lentement.
>
> - Elles sont très bien vos poésies, vous savez. Il y a de la personnalité, du parfum.
>
> Je caressai mes lèvres.
>
> - Du parfum ?
>
> Il eut la voix – convaincante.
>
> - Mais oui, mais oui.
>
> Et continua. Je ne l'écoutai plus : vraiment il était comme les autres. Puis je lui lus un peu de mon journal, tout l'épisode d'avant. Ça lui plut[382].

Schreiber partage des poèmes et des extraits de son journal intime avec Schlumberger en espérant recevoir de lui des encouragements : il cherche toujours et encore un mentor capable de reconnaître son talent. Si les échanges entre eux commencent sous le signe d'une attention bienveillante, Schlumberger louant la « personnalité » et le « parfum » de ses poèmes, ils s'interrompent brutalement :

> Le vent s'était calmé. Il me prit par le cou et m'embrassa sur les lèvres. Et je ne pouvais m'empêcher de penser à certaines choses, avec mépris ; les mêmes manières, ces mêmes gestes, chez tous ces vieux messieurs chauves[383].

Cette scène, « les mêmes manières, ces mêmes gestes, chez tous ces vieux messieurs chauves », révèle l'amertume de Schreiber, deux fois trahi de la même manière. Alors qu'il cherche à intégrer le monde littéraire, la confiance qu'il place en ses représentants est réduite à néant. Ses rencontres, initialement porteuses d'espoir et de promesses à ses yeux, se transforment en désillusions brutales qui vont alimenter par la suite sa méfiance envers les institutions littéraires et leurs représentants.

La vie littéraire de Schreiber est entrecoupée d'événements fortuits. Sa première nouvelle aurait dû être publiée dans la *NRF*, l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale fait que ce projet n'aura pas de suite, l'exode mettant un terme abrupt à ses premiers rêves littéraires :

---

[382] Boris Schreiber, *Journal inédit*, 11 août 1941.
[383] *Ibid.*, 4 avril 1942.

> Il [Gide] a lu cette nouvelle et m'a dit : « Ça n'aurait pas été la guerre, je te faisais publier à la *NRF* ! » Vous vous rendez compte… Cette déveine qui m'a toujours poursuivi sur le plan littéraire ! Après la guerre, j'étais complètement dans le cirage : je ne faisais rien, je n'étais pas encore français… Mon père montait son affaire, difficilement, il voulait que je travaille avec lui. C'était hors de question pour moi. Je voulais être professeur. Pas du tout par vocation, mais à cause des vacances. J'ai donc commencé à écrire deux nouvelles, une manière détournée d'aborder le roman. Je n'osais pas encore vraiment me lancer. J'ai montré ces nouvelles à un ami, écrivain, Henri Thomas à qui Gide m'avait présenté. Tous les éditeurs ont refusé de les publier. Ça a été l'enfer. Je les ai rangées dans un tiroir et ne les ai jamais ressorties. De sorte que j'ai commencé à écrire mon premier vrai roman, autour de trente ans. Entre temps, j'avais acquis la nationalité française[384].

Après la guerre, l'écrivain se trouve confronté à une série de défis qui entravent son positionnement au sein de la sphère littéraire. Alors qu'il aurait pu faire son entrée en littérature en bénéficiant du soutien de Schlumberger et de Gide, il n'en a rien été et son attente de succès s'est prolongée. Après qu'il aura publié une dizaine d'ouvrages, l'écrivain attendra toujours une reconnaissance populaire et médiatique. L'attente désespérée qui en découle marquera sa trajectoire. Par la suite, les prophéties maternelles s'avèreront partiellement fondées : le père de Schreiber accumulera une fortune considérable dans l'industrie pétrolière et rendra aux siens une forme d'opulence. Ce retour de fortune permet à l'écrivain de mener une vie de liberté et de confort, mais l'éloigne un peu plus encore de la reconnaissance littéraire qu'il désire :

> Ce n'est pas ma renommée de gnome qui les irrite, mais mon style de vie. Les voyages, la liberté, l'argent. Par ma faute sans doute, ils savent que je ne l'ai pas gagné, que je l'ai hérité, que je me permets des audaces sans risque. Ils ont trouvé la formule infaillible : fric et talent s'excluent. Surtout pour moi[385].

L'aisance matérielle de l'écrivain suscite de la jalousie parmi les puissants du monde littéraire et nuit à la reconnaissance de ses œuvres. Il a le sentiment que sa prospérité devient une nouvelle forme d'infortune :

> Et enfin, hier, déjeuner avec Pierre Kyria[386], de *Combat*. Incroyable. Le ton froid du début a bientôt viré au tiède, puis au brûlant. Certes, il est pédéraste, et il se mit à me parler de mon charme, mon côté bizarre, extraordinaire. Il me donnait trente-huit ans ! Et me tenait la main, souvent. Nous parlâmes de tout, de tous. Dieu, écrivains, littérature. Je dis : « Comment se reposer de la fatigue que donnent les mots ? Uniquement avec d'autres mots ! »
>
> - Oh ! C'est beau, Boris. Faudra mettre ça dans un roman.
>
> - Je vous le donne, dis-je.
>
> Nous fûmes là de midi à seize heures.

---

[384] Jean-Michel Quiblier, *Entretien avec Boris Schreiber*, *Quoi lire*, n° 11, p. 20-21, [rubrique : « Roman Français »].

[385] *Ibid*., p. 26.

[386] Pierre Kyria est un journaliste, écrivain, critique et traducteur. Fondateur du prix de l'Écrit intime, il publie les romans : *Manhattan blues* (1961), *L'Été à cœur perdu* (1967), *La Mort blanche* (1972). Il a dirigé les pages littéraires de *Combat* pendant dix ans et collaboré au *Monde* et au *Magazine littéraire*.

> Ce matin, me téléphone pour me dire qu'il a « contacté » [Les] *Nouvelles Littéraires* et [Le] *Magazine Littéraire*. Dois y avoir articles. Pas grâce à lui, mais à promesses faites avant à Belfond. Mais : vers fin du repas, Kyria lance :
>
> - Boris, la gloire ça se fabrique : pour cent mille francs : je vous la fais !
>
> Aïe ! Lui aussi ? Où est la sincérité ? Il me regardait :
>
> - Que vous êtes torturé ! Vous pouvez briller partout, vous êtes fascinant, et votre orgueil vous confine dans cette solitude. Pourquoi vous rabaissez-vous ? Par comble d'orgueil !
>
> Que penser ? Devant les autres, vu ma vie, (!) ; je ne suis en effet, plus rien. Oh ! Me redresser ? Oh ! Leur jeter mon livre comme un brandon [387]?

La proposition de Kyria est comme une onde de choc pour l'écrivain. Sa réaction est un mélange de surprise, de doute et de déception. Il est pris au piège d'un dilemme. D'un côté, il se sent attiré par la perspective de la gloire et de la reconnaissance. De l'autre, il est affecté de voir que le succès puisse être acheté. Aux yeux des autres, il semble avoir tout ce dont on pourrait rêver, ce qui le place dans une position délicate en lui interdisant de se plaindre :

> Mon moi d'aujourd'hui, ses plaies, son stock d'espoirs desséchés. Pourtant on m'a promis ; on m'a juré un destin hors-série. Où est-il, ce destin ? Ici, à Paris, je n'ose pas y penser : à cause des rues, à cause des gens. J'ai peur qu'on ne lise sur mon visage. […] On me jette souvent : « De quel droit te plains-tu ? » C'est vrai. Quand Paris m'excède, je peux fuir à la campagne. Dordives[388], à moins d'une heure, par autoroute du Sud. […].
>
> De quel droit me plaindre puisque j'ai tout ? De quel droit réclamer ce surplus, ce luxe des luxes : être reconnu ? Aussi ne réclamé-je rien. Mais mon martèlement intérieur est plus fort que moi. Et à chaque pas : « Idiot, tu as tout. Idiot, attends[389]. »

L'écrivain se sent ainsi entouré d'incompréhension. Cette incompréhension est également le fait de proches qui ne s'intéressent pas à la lecture ni à la littérature :

> Voilà mon lot : toujours entre deux chaises ; ni chèvre ni chou. Contraint, là-bas, dans le pays de mes ancêtres ; contraint, ici, dans le pays de mes échecs ; contraint, ailleurs, dans les pays de mes caprices. Mes livres méprisés ; et ma présence ; et mon nom. Et leur question posée négligemment et qui me tue : « Vous écrivez toujours ? » Hébété, idiot, je n'ose leur répondre : « Et vous, vous vivez toujours ? » Je lis tout sur leurs lippes : le sarcasme pour mon échec, la haine pour mon argent, une vague jalousie pour les vagues restes physiques[390].

Son père, qui se moque volontiers de sa vocation d'écrivain et le considère comme un enfant gâté, le maintient dans une humiliante position d'infériorité. Le fait d'avoir à se rendre mensuellement à son bureau de son père pour obtenir de l'argent est avilissant pour lui. Ce faisant, Schreiber se résout à vivre en parasite : en faisant de nombreux voyages et menant une vie confortable, il jouit de l'argent de ses parents.

---

[387] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 7 octobre 1971.
[388] Lieu où se trouve la résidence secondaire de l'écrivain, résidence qui lui a été offerte par son père.
[389] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit.*, p. 17-18.
[390] *Ibid.*, p. 189.

Des interrogations incessantes, présentes dans son journal, ainsi que dans ses œuvres autobiographiques et romanesques, attestent cependant de son désespoir. Des *Heures qui restent* à *L'Organeau*, du *Lait de la nuit* au *Tournesol déchiré*, presque chacun de ses livres porte, directement ou indirectement, l'empreinte d'un cri de déception et de ratage, un aveu d'insatisfaction qui marque la marginalité de l'auteur. Schreiber revendique le droit de se plaindre, même si ce droit lui a été contesté :

> Plus tard, c'est maintenant. C'est aujourd'hui. C'est Paris. J'ai tout. Ratages inclus. Tantôt ils se présentent comme des ratures et je ne peux plus lire ma vie dessous. Tantôt comme des déchirures et je ne peux plus la reconstituer au-dedans. Certains jours, l'oppression est si forte que je saisis le téléphone. Appeler l'un, appeler l'autre, pourvu qu'on me rassure qu'on me dorlote, qu'on m'étanche. Presque toujours, je raccroche sans composer le numéro. À cause du même leitmotiv : de quel droit te plains-tu ? J'ai tout. J'étouffe et j'ai tout. Alors je descends dans la rue, j'avance sans jeter le moindre coup d'œil aux vitrines des librairies : je sais que mes livres n'y sont pas. Mais il m'arrive, presque malgré moi, d'entrer quand même, et de m'approcher des rayonnages. Ma main tremble en déplaçant les volumes entre « Scho… » et « Schw… ». La gorge sèche, je replace les livres dans leur ordre alphabétique. Boris Schreiber n'y est jamais. Presque jamais[391].

Ces mots, chargés de douleur, témoignent de la violence de son combat intérieur contre une réalité cruelle et désespérante. La répétition des termes « ratures » et « déchirures » évoque sa vie, emplie d'échecs, comme une œuvre qui ne serait pas terminée ni acceptée. Ses mots – « J'ai tout. Ratages inclus » et « J'ai tout. J'étouffe et j'ai tout » – disent le caractère paradoxal de sa situation : la contradiction qui s'est instaurée entre l'aisance de sa vie matérielle et son constant sentiment d'insatisfaction. Ce passage le montre, la quête de reconnaissance littéraire est un des éléments constitutifs de son sentiment de marginalisation. Le moment où il cherche son nom et ses œuvres sur les rayonnages des librairies révèle la douleur que suscite en lui son invisibilité, son absence d'existence littéraire. Manuscrits refusés, mise au pilon de livres publiés, nom introuvable dans des librairies transforment à ses yeux les prophéties de sa mère et de sa grand-mère en malédiction : « L'unique inaperçu. Ma moyenne résulte de mes paroxysmes ; les paroxysmes de mon exclusion. Mon exclusion résulte de mon origine, si visible. Et mon origine de mon élection, si invisible[392] ». L'absence de reconnaissance le pousse à désirer ardemment d'être vu et accepté, à chercher une forme de visibilité dans le monde qui l'entoure. Malgré ses efforts, la reconnaissance tant espérée lui semble échapper, rester toujours hors de sa portée, ce qui nourrit un sentiment d'échec qui traverse toute son œuvre.

[391] *Ibid.*, p. 22-23.
[392] *Ibid.*, p. 184.

Le plus cruel pour lui est que sa mère renie les promesses qu'elle lui a faites, « Il ne fallait pas me croire [393] ! », et qu'elle tourne en dérision ses anciennes paroles : « Quoi, les promesses que je t'ai faites ! Il n'y a que les idiots qui croient aux promesses. La gloire que je t'ai promise ? Tu n'avais qu'à écrire comme tout le monde, et non pas t'enfoncer quelque part où personne ne peut te suivre[394]. » La confiance de Schreiber en sa mère laisse place à un nouveau sentiment de trahison, qui le plonge plus profondément encore dans la marginalité, espace où les promesses d'enfance se transforment en angoisses d'adulte.

Non seulement sa mère, mais aussi sa grand-mère qui ne se trompait jamais dans ses prémonitions, se seraient méprises sur son cas :

> Tout de même, elle avait ce pouvoir, et sur moi aussi elle a prédit. Que je parlerai à la Sorbonne, qu'on y parlerait de moi. Alors ? Quand ? Quand ? Cette mélancolie qui me point malgré tout ce que j'ai déjà. Et le mot du soulagement qui se refuse[395].

Cette attente est liée à une autre prédiction de sa grand-mère maternelle, qui a affirmé, lors de son unique voyage à Paris en 1935, qu'on parlerait de lui en Sorbonne[396] : « Un dimanche, en promenade devant la Sorbonne, elle s'était arrêtée. Écoutez-moi bien, Genia et Volodia, je vous le dis, on parlera de Boris ici[397]. » Signe de l'importance qu'il a revêtu aux yeux de l'écrivain, cet épisode mentionné dans *Le Lait de la nuit* est également évoqué dans *Un silence d'environ une demi-heure*[398].

Les prédictions de sa grand-mère : « Dieu t'a regardé », « Tu iras loin, loin », et « Tu seras connu », résonnent dans l'esprit de l'écrivain, mais son nom reste méconnu. Ces paroles, auxquelles il ne cesse de revenir, créent en lui un sentiment d'attente non comblée et nourrissent une amertume qui menace de le submerger. L'espérance qu'elles suscitaient s'est changée en un fardeau pesant sur ses épaules, lequel équivaut presque à une malédiction à ses yeux :

> Temps gris, tempête. Mon désespoir est sans bornes, sans limites, peut-être même sans désespoir. Ma vie. Ma vie. Nous ne nous sommes rien donnés. Et tant de promesses… Rien. Personne ne me connaît. Mes livres, qui en sait l'existence ? Mes livres futurs, qui veut les publier ? Un tel désastre, alors que tout, tout me semblait promis[399]…

---

[393] *Ibid.*, p. 65.
[394] *Ibid.*, p. 89.
[395] Boris Schreiber, *Journal inédit*, 13 avril 1976.
[396] Cette promesse familiale est tenue tardivement, après la mort de l'écrivain. En 2011, dans un colloque universitaire organisé par Monsieur Denis Pernot en Sorbonne, on a parlé de Boris Schreiber.
[397] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 188.
[398] Sur ce point, voir Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome I, p. 210.
[399] Boris Schreiber, *Journal inédit*, 15 septembre 1968.

Peut-être la gloire lui est-elle promise si tôt que l'attente lui en a paru plus longue : « Ma gloire, mon immortalité, mon génie ! À quinze ans ! Et j'en ai quarante-huit, et seule ma merde me connaît, et encore [400]! » La ferveur créatrice, la souffrance d'attendre, la rage de dire consument l'écrivain. Il s'enferme dans les différentes phases de son passé. Ses échecs l'enchaînent : il médite avec une ironie douloureuse sur les promesses qui lui ont été faites et les maigres satisfactions qu'il a obtenues. La déception née de l'écart entre promesses et réalité se transforme en haine de soi et en ressentiment envers ceux qui ne louent pas son talent. Hanté par le sentiment de sa propre inexistence, Schreiber lance dans ses œuvres des invectives contre tous ceux qu'il perçoit comme faisant obstacle à la reconnaissance de son talent :

> Jamais encore je n'ai parlé de moi directement. On me dira : « Quelle importance ? Pour qui te prends-tu ? Qui peut y s'intéresser ? » Ces objections ne m'impressionnent plus aujourd'hui. J'ai beau être aussi nul qu'hier, aussi inexistant, méprisé, un cordon ombilical mal coupé. Il est saignant et éclaboussé. Qui d'autre encore tente de se franchir, en sachant qu'il ne se quittera pas [401]?

Il interpelle sa grand-mère et sa mère, leur demande pourquoi elles n'utilisent pas leur pouvoir supposé pour éliminer ceux qu'il considère comme des médiocres et qui font barrage à son succès. Ses manuscrits refusés, ses livres rejetés, son nom ignoré le tourmentent ; il exige des réponses face à ce qu'il considère comme une injustice :

> Qu'attend-elle, ma grand-mère, pour anéantir tous les médiocres qui se pavanent, qui font barrage ? […] Elle les voit […] Et ma mère qui n'agit pas non plus. Qu'attendez-vous ? Où est-il, votre pouvoir ? Mes manuscrits refusés, mes livres refusés, mon nom refusé, n'est-ce pas suffisant[402] ?

Le temps s'écoule sans le changer. Au fond de son être, il reste le jeune garçon de six ans qui croit fermement en l'exceptionnalité de son destin : « Je m'en souvenais. Et aujourd'hui, je me souviens que le garçon de six ans s'en souvenait[403] ». Cette conviction persiste malgré les années et les désillusions. En témoigne, le surnom donné à sa femme Arria, qui fait référence à la femme du sénateur Paetus, sous le règne de Claude :

> L'empereur avait envoyé au mari l'ordre de se suicider. Paetus pleurait, tardait. Arria lui a arraché le poignard, se l'est plongé dans la poitrine en murmurant : « Ça ne fait pas mal, Paetus. » Si souvent au cours de mes crises atroces, mon Arria à moi m'a arraché ma détresse pour s'en frapper en murmurant : « Ça ne fait pas mal, Boris[404]. »

---

[400] *Ibid.*, 30 juin 1969.
[401] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit*., p. 15.
[402] *Ibid.*, p. 49.
[403] *Ibid.*, p. 112.
[404] *Ibid.*, p. 11.

En comparant cette histoire à la sienne, Schreiber met en avant sa propre quête de reconnaissance et de succès en tant qu'écrivain ainsi que sa persévérance, face aux épreuves et aux déceptions. Le fait qu'il identifie sa femme à Arria renforce le parallèle. Sa femme est son unique source de soutien et de réconfort pendant ses moments difficiles. Arria, qui agit comme une mère aidante de substitution, diffère de Genia, qui ne joue que le rôle d'une mère aimante. Cette dualité entre mère biologique et mère symbolique figure l'ambivalence qui traverse la vie de l'écrivain entre la promesse d'un avenir radieux et un quotidien de souffrances.

De ce fait, la marginalité de Schreiber ne consiste pas seulement en son incapacité à obtenir la reconnaissance littéraire. Elle est le fruit d'un enchevêtrement complexe de promesses non tenues, de relations familiales qui oscillent entre encouragements exaltés et reniements brutaux, et d'une vie littéraire qui ne satisfait jamais ses espoirs. L'écrivain subit donc les refus d'éditeurs ou des lecteurs, les rejets de son identité et de ses rêves d'enfance : est ainsi brisée l'image de lui-même qu'il a construite sur le fondement des promesses de sa mère et de sa grand-mère. Ces refus confirment et accentuent sa marginalité. Plus Schreiber désire être accepté et reconnu, plus il semble s'éloigner de cette reconnaissance. La persévérance dont il fait preuve est teintée d'autodestruction. En s'en prenant aux éditeurs qui refusent ses manuscrits et en exprimant son amertume et sa colère de manière agressive, il creuse un fossé entre lui et le monde littéraire, ce qui compromet plus encore ses chances d'être publié, lu et reconnu. D'abord subie, sa marginalité devient dans une large mesure, à force d'être alimentée, une marginalité choisie.

b) Réception critique et contrariétés d'auteur

Schreiber amorce sa carrière littéraire dès l'âge de 15 ans en débutant la rédaction de son journal intime. Il espère bénéficier d'un accès rapide au monde littéraire grâce à ses contacts avec des écrivains comme Schlumberger et Gide. Ce n'est toutefois que grâce au soutien financier de son père qu'il pourra se consacrer pleinement à l'écriture tout au long de sa vie. Il publie en 1957 sa première œuvre *Le Droit d'asile*. Deux écrits romanesques paraissent dans les années suivantes : *Les Heures qui restent* (1958) et *La Rencontre des absents* (1963), ouvrage qui obtient le Prix Combat. Après un silence de dix ans, il publie une série de romans : *L'Évangile selon Van Horn* (1971), *Les Premiers jours de Pompéi* (1972), *Le Cratère* (1975), *Les Souterrains du soleil* (1977), *L'Organeau* (1982), *La Descente au berceau* (1984), *La Traversée du dimanche* (1987), qui reçoit le Prix Sainte-Beuve. À partir du tournant des années 1980-1990, Schreiber entre dans une période marquée par la publication de ses œuvres autobiographiques : *Le Lait de la nuit* (1989), *Le Tournesol déchiré* (1991), *Un silence d'environ une demi-heure* (1996), *Hors-les-murs* (1998). En 1996, le Prix Renaudot est attribué à *Un silence d'environ une demi-heure*, ce qui marque l'apogée de sa reconnaissance littéraire, celle-ci restant toutefois fragile. Cette réussite l'encourage et le libère et il publie ensuite deux nouveaux ouvrages romanesques, *L'Excavatrice* (2000) et *La Douceur du sang* (2003) puis un recueil de nouvelles, *Faux titre* (2008), qui paraît au moment de son décès.

L'œuvre littéraire de Schreiber se partage ainsi en deux pans : d'une part, des écrits autobiographiques qui ont contribué à lui assurer une certaine reconnaissance, et d'autre part, des romans qui, malgré l'obtention de prix littéraires, sont passés largement inaperçus. Il bénéfice par ailleurs de six rééditions chez Gallimard dans la collection grand public « Folio » : *Le Lait de la nuit* (1991), *Le Tournesol déchiré* (1993), *Un silence d'environ une demi-heure* (1998), *Hors-les-murs* (2000), *L'Excavatrice* (2001) et *La Douceur du sang* (2004). Sa trajectoire littéraire n'a donc rien de marginal si on considère que, pour un écrivain, la confidentialité de son œuvre est une modalité de marginalisation.

Les recensions dont ses productions ont fait l'objet jouent un rôle d'indices et de signes de reconnaissance[405]. Les débuts du jeune écrivain de trente-quatre ans

[405] De fait, Schreiber y a été très attentif et a rassemblé dans un classeur un nombre important de coupures de presse concernant ses œuvres. De même que les réflexions qui suivent, la bibliographie des recensions de ses écrits qui figure au terme de ce travail repose en grande partie sur les coupures de

semblent prometteurs : la publication de sa première œuvre *Le Droit d'asile* suscite une réception immédiate positive. L'année de sa parution, quatre articles sont consacrés à cet ouvrages : un signé par Alain Bosquet dans *Combat*, un autre par Robert Kanters[406] dans *Actualité littéraire*, un troisième dans *Sélection des libraires de France* et un dernier par Madeleine Chapsal[407] dans *L'Express*. L'écrivain est ainsi à la fois d'emblée remarqué par la presse nationale et les revues littéraires. En 1958, avec la publication des *Heures qui restent*, de nouvelles récessions paraissent. Outre Bosquet et Chapsal, Michel Breitman[408], Arnold Mandel[409], Jean Mogin[410], Claude Ollier[411] et Georges Piroué[412] rédigent chacun un article consacré à Schreiber, celui de Breitman paraissant dans la prestigieuse *La Nouvelle Revue Française*. Si son deuxième livre n'obtient pas plus de recensions que son premier, il retient l'attention de critiques francophones comme Jean Mogin et Georges Piroué. L'article de ce dernier, publié dans la *Gazette de Lausanne*, quotidien suisse de langue française, montre que les livres de Schreiber sortent ses frontières de l'hexagone.

Dans les années 1960, plus particulièrement en 1963 et en 1964, la carrière de Schreiber s'épanouit. La parution de *La Rencontre des absents* (1963), œuvre préfacée par Henri Thomas[413], génère un essor significatif du nombre de recensions dont Schreiber a jusqu'alors bénéficié » (onze), soit deux fois plus que pour ses deux précédentes œuvres. Cependant, ce qui revêt une importance capitale, c'est que Schreiber remporte pour la première fois un prix littéraire. Les critiques, élogieuses, dont son livre fait l'objet paraissent dans des organes importants : *France Observateur*, *Le Monde*, *Le Figaro* et *L'Humanité Dimanche*, signe qu'il bénéficie

---

presse qu'il a conservées. Les recensions des œuvres de Schreiber sont consultables sur le site officiel de l'Association Boris Schreiber : https: //www.borisschreiber.fr/

[406] Robert Kanters (1910-1985) est un écrivain, critique et directeur littéraire franco-belge. D'abord professeur, il entre aux Éditions Julliard et devient ensuite directeur des Éditions Denoël.

[407] Madeleine Chapsal (1925-2024) est une écrivaine et journaliste française. Elle collabore au journal *Les Échos* et participe à la création de *L'Express* avec Jean-Jacques Servan-Schreiber et Françoise Giroud.

[408] Michel Breitman (1926-2009), écrivain et traducteur français.

[409] Arnold Mandel (1913-1987) est un écrivain français. Il est lié à Albert Camus et à Jean-Paul Sartre Ses ouvrages portent sur le judaïsme orthodoxe et l'hassidisme.

[410] Jean Mogin (1921-1986) est un poète, auteur dramatique et journaliste belge de langue française.

[411] Claude Ollier (1922-2014) est un écrivain français. Il est un temps lié au Nouveau Roman.

[412] Georges Piroué (1920-2005) est un écrivain suisse.

[413] Henri Thomas (1912-1993) est un écrivain, romancier et traducteur français. Il bâtit une œuvre abondante et diverse. Parmi sa quarantaine d'ouvrages, certains sont couronnés des prix : *La Cible*, prix Sainte-Beuve 1956 ; *John Perkins*, prix Médicis 1960 ; *Le Promontoire*, prix Fémina 1961 ; *Les Tours de Notre-Dame*, prix des Sept 1979. L'Académie française lui a décerné son grand prix de poésie en 1986. Schreiber a fait connaissance de Thomas grâce à Gide à Cabris en 1940. Ils entretiennent des contacts durables et se fréquentent par intermittence.

d'une reconnaissance croissante et que l'attention qui lui est portée est grandissante. Ces périodiques de renom présentent Schreiber comme une figure prometteuse de la littérature française. En 1964, Schreiber participe à une soirée exceptionnelle organisée par le comité Lyonnais du Centre de Culture Ouvrière à la Maison des Jeunes et de la Culture Ouvrière des États-Unis. Il y prend la parole pour évoquer *La Rencontre des absents*. Sa participation à cette manifestation culturelle destinée à de jeunes travailleurs de toutes tendances met au jour sa volonté d'avoir un lien direct avec ses lecteurs.

La trajectoire littéraire de Schreiber connaît un nouvel élan dans les années 1970. Parmi les vingt-quatre articles concernant *L'Évangile selon Van Horn*, *Les Premiers jours de Pompéï*, *Le Cratère* et *Les Souterrains du soleil*, six sont signés par Bosquet[414], trois par Jean-Didier Wolfromm [415] et un par Henri Thomas[416]. L'œuvre de Schreiber franchit en outre les frontières linguistiques comme en témoigne l'article de Andrew J. McKenna, professeur de français et de littérature comparée aux États-Unis, paru en anglais dans *The French Review*, revue littéraire spécialisée en littérature et culture françaises[417].

Au cours des années 1980, le nombre des recensions de ses ouvrages passe de vingt-quatre à soixante, signe indéniable de la reconnaissance dont il bénéficie désormais au sein du monde littéraire. Cette seule période suffit à mettre en évidence que Schreiber n'est pas l'écrivain maudit qu'il a prétendu être. En 1984, année exceptionnelle pour l'écrivain, la parution de *La Descente au berceau* suscite un engouement critique sans précédent, avec pas moins de vingt articles. Comme en témoigne la parution de plusieurs recensions en langues étrangères dans des organes

---

[414] Alain Bosquet, « La rentrée de Boris Schreiber. *L'Évangile selon Van Horn* », *Combat*, n° 8461, 30 septembre 1971, p. 9 ; *Id.*, « Là-bas, très loin, dans un paysage balte » (S.-t. :« La mystique vagabonde de Boris Schreiber »), *Le Soir*, Bruxelles, n° 254, 30 octobre 1971 ; *Id.*, « Romanesque - Le "moi" pulvérisé de Boris Schreiber », *Le Monde*, n° 8636, 20 octobre 1972, p. 17 ; *Id.*, « Des livres pour les fêtes. Mes sept romans de la saison », *Combat*, n° 8829, 7 décembre 1972, p. 8 ; *Id.*, « Les grands partants. L'appétit d'absolu chez Boris Schreiber », *Le Quotidien de Paris*, n° 1088, 24 octobre 1977, p. 17 ; *Id.*, « Mes prix littéraires », *Le Quotidien de Paris*, n° 1102, 9 novembre 1977, p. 17.

[415] Jean-Didier Wolfromm (1941-1994) est un critique littéraire et romancier français. Il devient critique littéraire au *Magazine littéraire* en 1977, à *France-Soir* et à *L'Express*. Il collabore notamment à l'émission radio de *France Inter*, « Le Masque et la Plume ». Il est également, de 1986 à 1989, le directeur des études des Beaux-Arts de Paris. Jean-Didier Wolfromm, « Les aveux les plus noirs », *France-Soir*, 4 décembre 1971, p. 30 [p. CB13 du cahier « France-Soir 2 »] ; *Id.*, « *L'Évangile selon Van Horn* de Boris Schreiber », *Le Magazine littéraire*, n° 59, décembre 1971, p. 41 ; *Id.*, « *Les Premiers Jours de Pompéi* par Boris Schreiber », *Le Magazine littéraire*, n° 72, janvier 1973, p. 37.

[416] Henri Thomas, « Boris Schreiber. *Les Premiers jours de Pompéi* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 246, juin 1973, p. 110-111.

[417] Sur ce point, voir les recensions dans la bibliographie, *infra*., p. 369-382.

étrangers, sa réputation littéraire s'étend. Outre un article en anglais de Mary Gegerias portant sur *La Descente au berceau* dans *The French Review* et celui de John L. Brown, également en anglais, sur *L'Organeau* dans *World Literature Today*, la parution de comptes rendus en allemand et en hollandais signale que l'œuvre de Schreiber franchit les frontières linguistiques et culturelles, phénomène qui ne vient pourtant concrétiser aucune traduction.

Au cours de la décennie 1990-1999, l'écrivain atteint le point haut de sa carrière avec près d'une centaine d'articles de réception immédiate dédiés à ses œuvres. *Un silence d'environ une demi-heure* suscite une effervescence médiatique sans précédent et lui vaut un nombre d'articles impressionnant (soixante-quatre) tandis que la reprise de plusieurs de ses œuvres dans la collection « Folio » contribue à l'élargissement de leur diffusion. L'année 1996 revêt une importance particulière dans le parcours littéraire de l'écrivain, qui participe à plusieurs émissions radiophoniques de renom. Il s'exprime notamment dans « Lettres ouvertes » de Roger Vrigny sur France Culture, et dans « Grommelots » animé par Philippe Lefait sur France Inter. À cela s'ajoute qu'il est unique invité à cinq reprises dans la série « À voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui » de Christian Giudicelli sur France Culture. Une telle présence médiatique témoigne du succès dont il bénéficie désormais.

L'examen minutieux des lieux de parution des recensions de ses œuvres révèle la prépondérance de la grande presse nationale dans la constitution de sa réputation littéraire : *Le Figaro* (huit articles), *Le Monde* (sept articles), *Libération* (cinq articles), *Le Point* et *Les Échos* (respectivement quatre articles), *Le Canard enchaîné* (trois articles), *L'Express* et *L'Humanité* (respectivement deux articles). La parution de recensions d'ouvrages de Schreiber dans ces organes atteste de sa consécration d'auteur au sein du paysage littéraire d'autant que ses œuvres retiennent également l'attention de quotidiens régionaux (*Le Provençal*, *Sud-Ouest*, *Nice-Matin*, *La Liberté de l'Est*, etc.) Les comptes rendus de ses œuvres ne se cantonnent pas au territoire hexagonal puisque Schreiber bénéficie de recensions dans des organes étrangers francophones (*La Tribune de Genève*, *Le Soir* (Bruxelles), *Le Devoir* (Québec), etc.) Faisant l'objet d'échos positifs qui consolident son statut d'écrivain, son œuvre est mise en situation de toucher un public varié et large.

Entre 2000 et 2008, ne sont publiés que vingt-sept articles le concernant dans divers organes de presse. Il est toutefois un auteur suivi et apprécié comme en témoignent les hommages qui lui sont rendus respectivement dans « Tout arrive »

d'Arnaud Laporte sur *France Culture* et « On n'a pas tout dit » (magazine d'actualités, arts et spectacles) les 12 et 13 février 2008, deux jours après son décès.

Au cours des ans, Schreiber élargit sa présence médiatique en participant à diverses émissions de télévision : « Lectures pour tous » de Pierre Dumayet en 1957, 1958 et 1963 ; « Apostrophes » de Bernard Pivot (thème : « Livrets de famille ») en 1989 ; « Le Cercle de minuit » de Laure Adler (thème : « Passions ») ; « Un livre, un jour » d'Olivier Barrot et « Sortir : Prix Goncourt Renaudot » en 1996 ; « Le Cercle » de Philippe Lefait (thème : « Moi je ») en 1998 ; « Vol de nuit » de Patrick Poivre d'Arvor (thème : « Journaux intimes ») en 2000.

Malgré sa présence dans les médias, l'écrivain ne se sent pas le bienvenu dans le monde littéraire. En témoignent les relations qu'il donne de ses premières expériences qu'il met sous le sceau de la déception. À partir de 1948, moment de la parution de son premier roman, son journal sert surtout de lieu de consignation de ses déceptions, de son sentiment de ratage, de ses échecs successifs, des coups qu'il reçoit de la part des lecteurs et des éditeurs :

> Mon manuscrit (toujours le même : *Le Chemin de ronde*) est refusé chez Gallimard. (Je n'ai ni style, ni inventions, ni rien.) Aucun talent.
>
> […] Par hasard, ai rencontré un type perdu de vue depuis des années, un critique poétique (toujours à la *NRF*). Lui ai soumis mes poèmes. Nouveau refus. Ce sont, dit-il, des brouillons de poèmes. Des masses informes. Par-ci par-là, des pépites. Mais noyées dans du chaos viscéral. Voilà. A-t-il raison ? Certes, auprès d'un Michaux, mes « poèmes » si l'on peut dire n'existent plus. Plats, banals. Et pourtant, s'il y a quelque chose… c'est inséparable de la gangue[418].

Les multiples refus de ses poèmes, de ses projets de romans comme *Le Chemin de ronde* ou *L'Omnivore*, de pièces de théâtre jugées « injouables et ahurissantes[419] » par Camus, et de certains contes dont un seul, « La Millième Nuit », est accepté[420], soulignent l'importance des obstacles auxquels il se heurte dans le monde de l'édition. Le terme « refus » revient ainsi comme un leitmotiv dans son journal où l'amertume et la colère persistent.

En 1957, l'acceptation du *Droit d'asile* par Kanters aux éditions Denoël, lui apporte une lueur d'espoir aussitôt tempérée par la nécessité d'« élaguer » son manuscrit, qui est « trop gros et c'est sans espoir[421] » selon Queneau[422] :

---

[418] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 8 mai 1951.
[419] *Ibid*., 12 décembre 1951.
[420] *Ibid*., 4 décembre 1950. Ce conte, apparu d'abord dans le numéro 8 du *Point*, sera bien ultérieurement publié en volume (*La Millième nuit*, Pin-Balma, Sables, 2005).
[421] *Ibid*., 28 décembre 1956.
[422] Raymond Queneau (1903-1976), est lecteur et membre du Comité de lecture de Gallimard.

> J'y ai enlevé cent cinquante pages sur les sept cent quatre-vingts. Hier, l'ai porté à Kanters qui va le faire relire ainsi transformé, par un nouveau lecteur, mais il m'a bien laissé entendre « qu'il n'y aura pas de catastrophe ».
>
> Et voilà ! Le contrat sera bientôt signé, et le livre devra sortir en septembre (pour les prix !) a dit Kanters[423].

La publication de ce premier ouvrage lui offre un succès modeste en termes de tirage. Bien que Pierre Dumayet dise qu'il n'a jamais « lu de livre aussi effroyable, c'est-à-dire aussi hallucinant »[424] et qu'il s'agit là d'« un livre qu'il n'est pas près d'oublier »[425], le tirage est de mille deux cents exemplaires, très peu selon l'écrivain, mais satisfaisant pour un début selon Kanters[426].

Que Bosquet après la publication des *Heures qui restent* en 1958, le qualifie de « génie » dans *Combat*[427], offre à Schreiber un moment de jubilation intense. Le propos de Bosquet ne se traduit cependant pas par le succès commercial qu'il escompte. Son livre connaissant un tirage relativement bas de mille sept cents exemplaires, l'écrivain oscille entre satisfaction et déception :

> Ça y est ! On me reconnaît du génie ! L'article de Bosquet dans le *Combat* de ce matin dit en toutes lettres que je suis le génie du siècle. Déjà l'interview de Bosquet et moi à la radio avait été révélatrice : il avait dit qu'il trouvait mon roman extraordinaire. Mais aujourd'hui les records sont battus [428]!

Le désenchantement de Schreiber s'exprime lors de la mise au pilon du *Droit d'asile*, ce qui suscite sa déception : « Viens d'apprendre que Denoël met *Droit d'asile* au pilon : très agréable ! Quand ? Quand ? Je veux la gloire[429] ! » La mise au pilon, qui concerne également *L'Évangile selon Van Horn* et *Les Premiers jours de Pompéï*, met en évidence que Schreiber ne connaît pas de vrai succès auprès des lecteurs :

> Vraiment, le succès ! Ce matin, reçois lettre des Éditions Belfond où l'on m'annonce le pilon ou solde pour mes deux livres ! Alors qu'après l'émission on pouvait croire qu'il y aurait des demandes ! Tu parles ! Saloperie et désespoir ! Ai appris qu'il y avait eu un « mouvement » pour Jojo ! Pourquoi pas les deux derniers ? Max-Pol n'en a pas fait lire des extraits. C'est peut-être pour ça ? Il aurait mal équilibré son émission ? J'en ai marre de tout [430]!

---

[423] Boris Schreiber, *Journal inédit*, 11 avril 1957. La longueur de ses manuscrits restera un problème pour Schreiber. La version publiée en une typographie serrée d'*Un silence d'environ une demi-heure* romancier dépasse les 1000 pages, ce qui en fait le plus épais des romans français couronnés par un prix littéraire important. Plusieurs des comptes rendus qui en sont à l'époque donnée en souligne la longueur, certains de leurs signataires donnant le sentiment de ne pas l'avoir lu de sa première à sa dernière page.
[424] *Ibid*., 1er octobre 1957.
[425] *Ibid*., 6 octobre 1957.
[426] *Ibid*., 18 novembre 1957.
[427] Alain Bosquet, « Vingt romans pour la rentrée », dans *Combat*, n° 4435, 2 octobre 1958, p. 7.
[428] Boris Schreiber, *Journal inédit*, 2 octobre 1958.
[429] *Ibid*., 6 avril 1960.
[430] *Ibid*., 19 avril 1974.

Alors qu'il aspire à la gloire, Schreiber doit faire face au pilonnage de ses livres, ce qu'il perçoit comme une injustice. Ses espoirs de ventes croissantes après ses apparitions médiatiques ne se concrétisent pas, ce qui exacerbe son amertume. Il exprime alors son exaspération devant ce qu'il considère comme une « saloperie » qui le désespère.

Malgré le soutien de Thomas et de Bosquet, la publication de *La Rencontre des absents*, son troisième livre, se heurte à des obstacles, aux refus initiaux de maisons d'édition prestigieuses, Le Seuil, Gallimard et Denoël. Bien que le livre finisse par être édité chez Calmann-Lévy et qu'il remporte le prix Combat, le succès commercial tant espéré demeure plus que fragile :

> Rien. Rien. Réponse de [«] Calmann [»] me libérant du contrat : c'est bien. Mais dans compte-rendu des ventes, apprends que « R. d. A. » s'est vendu à huit cents exemplaires ! Incroyable ! Avec une telle presse, et le Prix Combat. Comment n'être pas terrassé ? Après plus de dix ans et trois livres ! À se rouler par terre ! Unique consolation : encore cinquante exemplaire vendus en [19]67…
>
> Alors, est-ce là ma Destinée ? L'aboutissement de toutes les laves ? Paroxysme ? Tout ? Ô Dieu. Est-ce Moi ? Est-ce Toi ? Ce serait rien ? Et dans ce Rien, un tel grouillement[431] ?

La médiocrité des ventes de *La Rencontre des absents* est un coup dur pour Schreiber. La contradiction entre reconnaissance critique et faible impact commercial et symbolique, seul ce dernier l'intéressant, alimente son questionnement existentiel. Sa frustration s'intensifie avec la publication de son quatrième roman, *L'Évangile selon Van Horn* :

> À peine arrivé, téléphonant à Losfeld, apprends que livre refusé. Puis téléphonant à [La] Table Ronde où Alain a porté le livre qu'on pourrait y publier – s'il plaît – pour huit mille francs (nouveaux) me fais presque raccrocher au nez par le directeur ! Je doute de moi, à force de douter de ma chance, je doute de mes capacités[432].

Le journal de Schreiber révèle ainsi un dialogue interne complexe entre sa confiance en ses capacités, nourrie par le souvenir des promesses de sa mère, des prédictions de sa grand-mère, des mots élogieux de Gide et les doutes sur la valeur littéraire de ses écrits que génèrent en lui les refus récurrents des éditeurs. L'accumulation de critiques négatives à l'égard du futur *Évangile selon Van Horn* comme celle d'Yves Berger : « Tous ces personnages parlent la même langue »[433], l'hésitation de Maurice Nadeau devant son « style lourdement expressionniste[434] » (« c'est un livre dont on ne se

[431] *Ibid*., 22 octobre 1967.
[432] *Ibid*., 2 octobre 1969.
[433] *Ibid*., 21 novembre 1968.
[434] *Ibid*., 22 octobre 1969.

débarrasse pas si facilement, car : puissance, couleur, etc. mais : confus, pas maîtrisé…[435] »), le refus de Laffont, pour qui son manuscrit est « accablant, l'effort d'analyse pas payant, pas personnel[436] », contribuent à le faire douter de lui. À ces faits de réception s'adjoint le mépris apparent de son père : « Quand cesseras-tu de t'occuper de ces bêtises pour t'attaquer enfin aux choses sérieuses ? (Sous-entendu : mes écrits d'une part, et son affaire de l'autre)[437] ». L'écrivain est accablé : « j'ai ce don spécial de ne susciter rien du tout, et en particulier, aucun admirateur[438]… » Dans ses pages d'écriture quotidienne, il ne met plus l'accent sur ses travaux d'écriture ou sur ses projets littéraires, mais sur la trahison des promesses qui lui ont été faites par le passé : « Ma vie littéraire (si l'on peut dire) n'est pas ce qu'elle m'avait semblé devoir être jadis. Elle ne l'est pas[439] ».

La complexité des tourments de Schreiber face à (ce qu'il perçoit comme) une suite d'échecs est formulée, de manière souvent poignante, dans le cadre de réflexions intimes qu'il développe dans son journal. Son dialogue intérieur le montre hésiter entre un profond doute sur lui-même (« Que suis-je ? Suis-je vraiment raté[440] ? ») et une colère qu'il dirige contre les autres qu'il qualifie souvent de « cons » et de « salopards » (« Cayrol, le type le plus con du con[441] » ; « Autour de moi, je vois tous ces jeunes cons qui brillent, qui réussissent, qui publient[442] »). L'écrivain se peint comme un « un incompris[443] » et un « vieux bébé » parasite de ses parents :

> Et je regarde : Dieu, ma vie est ratée. Sociale, littéraire ; en partie, affective. […] Et moi, vieux bébé, n'ayant que de petits diplômes, de petits articles, de petits ricanements autour de moi – et – qui sait ? N'ai peut-être écrit que de petits livres ? Autour de moi, des types plus jeunes réussissent brillamment. Traduits, invités, voyageant et reçus en tant qu'écrivains. Et moi, qui crois avoir mis dans mes livres tout, ne reçois aucun écho. Et la vie passe. Se révolte-t-on à cinquante ans, pour crier : « Je vais travailler, plus besoin de fric ! » alors que depuis douze ans je me suis rouillé dans cette sorte de paresse du non travail ? Mon seul travail consistant à être la « dame de compagnie » de ma mère[444]…

Le portrait que Schreiber dresse ici de lui-même dit combien il se sent incompris et marginalisé. Il voit sa vie comme un échec social, littéraire et, en partie, affectif, se

[435] *Ibid*., 27 novembre 1969.
[436] *Ibid*., 9 août 1970.
[437] *Ibid*., 17 juin 1969.
[438] *Ibid*., 28 juin 1970.
[439] *Ibid*., 9 août 1970.
[440] *Ibid*., 12 octobre 1970.
[441] *Ibid*., 18 mars 1959.
[442] *Ibid*., 22 mars 1970.
[443] *Ibid*., 27 novembre 1969.
[444] *Ibid*., 21 juillet 1972.

débat avec la reconnaissance qu'il espère tant et avec l'amertume de constater que certains jeunes ont plus de succès que lui. Il oscille entre revendication de son génie et reconnaissance d'un éventuel ratage et commence à se définir comme un « raté » :

> Toujours plongé dans mes journaux de 1938. Et je n'en reviens pas : certes, des lueurs de talent, mais le reste ! Un fatras d'une écœurante prétention ! Je me traitais – déjà – de génie, crachais sur tous, prônais les massacres… Était-ce une pose de moi-même devant moi ? Ou quoi ? D'où me venait – et me vient encore parfois – cette outrecuidance, cette folie, de me croire « L'Élu » ? À coups de gifles, de rebuffades, la vie me prouve le contraire, c'est-à-dire que je suis plutôt un raté, un « comme les autres » ce qui pour moi, équivaut à : raté[445].

Se dépeignant comme un individu qui s'est autrefois (auto)proclamé génie et élu, il confronte cette idée qu'il s'est forgée de lui-même à la réalité des revers qui lui sont infligés : « Depuis mon enfance, Mamouchka me prédit la gloire. Où est-elle ? En ce qui me concerne, littérairement, toutes ces prévisions (traductions, etc.) se sont avérées fausses[446] ». L'accent est mis ici, comme souvent, sur le contraste entre les prophéties de sa mère et une réalité présente où toutes ses prédictions, y compris celles de traductions à l'étranger, se sont révélées chimériques[447]. Le journal de Schreiber est le miroir de ses luttes intérieures : son désir inassouvi de reconnaissance éditoriale, critique et publique en est le leitmotiv. À ses yeux, argent et fortune personnelle restent choses secondaires tandis que sa quête de gloire et de reconnaissance littéraires devient l'essence même de son existence. Il se cherche une place dans le monde, laquelle ne saurait à ses yeux qu'être littéraire.

[445] *Ibid*., 6 novembre 1975.
[446] *Ibid*., 11 mars 1970.
[447] De fait, si l'attention a pu être attirée à l'étranger sur les œuvres de Schreiber, une seule d'entre elles, *La Descente au berceau*, a fait l'objet d'une traduction (en hébreu) en 1988.

c) Une posture auctoriale paradoxale

Tout au long de la carrière de Schreiber se fait jour un dilemme entre son souci de se situer au centre et sa volonté d'être relégué en périphérie, entre éclat de la réussite et ombre de l'échec. Cette dualité, se situant sur le plan de l'identité et des représentations de soi, confère à son parcours une ambiguïté impossible à lever.

Le premier pied-à-terre parisien de la famille Schreiber se situe à l'« Hôtel des Sports » de la rue du Cardinal-Lemoine, dans le 5ème arrondissement de Paris, en plein centre de la capitale et même à deux pas du cœur intellectuel de la France, avec le « Quartier latin », le Panthéon, la Sorbonne, les libraires et les maisons d'édition. Cependant, malgré la proximité apparente du cœur de la ville, cet endroit est un lieu de marginalités, de minorités émigrées, où des langues variées se mêlent au français. Ainsi, bien que la famille Schreiber se trouve au centre de la capitale française, elle vit parmi des étrangers et des marginaux. Son premier domicile parisien correspond en partie à sa condition, réelle et fantasmée, d'étranger de l'intérieur, d'homme à l'envers, d'habitant de l'arrière.

Beaucoup plus tard, l'écrivain s'établit à Montparnasse, quartier très typé de la capitale et assez différent du précédent, à l'ouest du premier mais toujours représentatif d'un certain esprit « rive gauche ». Il a été le refuge d'une autre émigration. De 1900 à la Première Guerre mondiale, Paris voit l'afflux d'artistes, venus du monde entier, notamment d'Europe centrale, qui se fixent essentiellement à Montparnasse ou s'y rassemblent dans des cafés, es ateliers ou des logements collectifs pour artistes. Ainsi, au fil des années, Montparnasse devient un centre de création artistique incontournable, au même titre que Montmartre quelques années plus tôt. Par la suite, dans les années 1930, ce quartier attire les Parisiens adeptes de la vie nocturne, des boîtes de nuit et des cabarets ou plus simplement des terrasses de café et de brasseries ou de restaurants bientôt très célèbres comme La Coupole ou le Dôme[448]. Lieu de mélanges, désormais embourgeoisé mais où vivent encore des écrivains, ce quartier représente le comble de la parisianité en un sens, mais aussi celui de l'extranéité, de l'étrangeté, de la marginalité, tension à laquelle Schreiber a sans doute été sensible. Malgré leur centralité apparente, les deux quartiers de la capitale où il a vécu, « quartier latin » et Montparnasse, l'ont laissé aux marges de la vie littéraire, culturelle et intellectuelle dont ils étaient le cadre. Cette dualité géographique, entre

[448] Dans cet établissement, situé à proximité de son domicile, Boris Schreiber a donné plusieurs interviews. Une photographie de lui y perpétue aujourd'hui encore son souvenir.

centre et périphérie, crée un terreau paradoxal pour la construction de sa posture auctoriale.

La marginalité chez Schreiber ne se présente pas comme une exclusion totale, mais plutôt comme une marginalité paradoxale : démentie par les faits, elle est vécue sur un mode intériorisé et subjectif. Malgré ses années d'enfance errantes et son itinéraire complexe de migrant, l'écrivain reçoit une solide éducation française, maîtrise parfaitement la langue et obtient sa naturalisation en 1947. Celle-ci stabilise son destin, le sauve de l'angoisse des pièces d'identité, ne règle que la dimension extérieure, officielle, de la question de son identité.

Schreiber se situe à la fois au-dedans et au-dehors du monde littéraire. Le début de son parcours littéraire, marqué par des correspondances, des rencontres avec les écrivains éminents et des amitiés qu'il cultive avec certains d'entre eux tels qu'Henri Thomas ou Alain Bosquet, aurait dû le porter vers le centre puisque Thomas et Bosquet sont tous deux des « auteurs Gallimard » et qu'ils sont influents dans les univers de la critique et de l'édition. Cependant, malgré recensions, émissions, conférences et prix, sa reconnaissance littéraire demeure fragile et éphémère. Schreiber incarne ainsi le paradoxe d'un auteur publié chez Folio-Gallimard, pourtant méconnu au sein de la communauté littéraire. Le grand public et le public lettré sont passés à côté de son œuvre ou de son nom et seuls quelques critiques qui ont lu son œuvre, quelques acteurs du monde de l'édition les connaissent encore.

La faible reconnaissance de l'écrivain (ou l'anonymat où il prétend être resté dans son journal) peut être attribué à plusieurs facteurs qui forment un ensemble complexe. Sa quête de reconnaissance se heurte à son refus délibéré de se conformer aux attentes du public. Schreiber fait le choix conscient de rompre avec bien des conventions, façonnant ainsi une écriture unique, difficile, qui ne ressemble à nulle autre. Il échappe ainsi aux modes et aux écoles de son temps de sorte que certains professionnels de l'édition ou de la critique peinent à identifier son style, que Nadeau qualifie par exemple de « lourdement expressionniste[449] » ou lui reprochent même son absence de style : « Mon manuscrit (toujours le même : *Le Chemin de ronde*) est refusé chez Gallimard. (Je n'ai ni style, ni inventions, ni rien.) Aucun talent[450]. » Lorsque l'écrivain évoque l'idée qu'il se fait de la littérature, il insiste sur son désir d'explorer un territoire singulier, en dehors de tout système établi :

[449] Boris Schreiber, *Journal inédit*, 24 octobre 1969.
[450] *Ibid.*, 8 mai 1951.

> Elle [Luce] avoir lu mes livres, et pouvant les comparer aux autres, (car elle a quand même lu !) ne pas voir ce que j'apporte (à moins que je ne sombre dans l'illusion ! mais tout de même), ne pas voir cette nouveauté de ma vision, hors de tout « système » (Joyce, Kafka), c'est-à-dire non seulement le flot, ou l'abstraction, mais les deux en ce sens que je mène – ou essaye – de conduire mon flot quelque part, c'est-à-dire l'immense devant « dénicher » l'infime, le vrai, l'Impossible sans lequel le Possible n'est plus vivable[451].

Il exprime ici sa volonté de conduire son imagination narrative en un lieu singulier, où l'immensité doit dénicher l'infime, le vrai, l'impossible, sans lequel le possible perd sa vitalité. On peut remarquer d'ailleurs – même s'il faut faire la part du genre du journal intime – combien l'expression de ses idées est torturée et difficile. Au fond, le sens ultime de sa pensée s'échappe dans une forme de métaphysique du littéraire, de vision d'un absolu littéraire qui trouve des échos dans l'œuvre de Maurice Blanchot. Cependant, sa quête d'absolu littéraire ou d'originalité absolue, bien que saluée par certains, fait obstacle à sa reconnaissance. L'écrivain se place dans une position délicate où son audace artistique peut être perçue comme énigmatique, voire hermétique, « non-crédible[452] », comme le lui fait savoir Max-Pol Fouchet : « Vous n'avez qu'à pas écrire de livres difficiles. On ne peut pas tout avoir dans la vie, il faut faire un choix »[453]. Cette déclaration met clairement au jour les implications des choix artistiques de Schreiber. D'un côté, simplicité narrative et conformité aux traditions littéraires pourraient lui garantir une compréhension facile et un large lectorat, mais au prix d'une certaine banalité. De l'autre, son écriture complexe et ambitieuse éloigne de lui un large public au profit d'une audience restreinte. Schreiber est ainsi confronté à une alternative exigeante : persister dans une voie artistique qui le sépare du grand public au profit d'une audience plus rare et attentive, ou sacrifier son ambition à la production d'œuvres plus aisément accessibles. Le point de vue de Fouchet souligne l'inévitable dilemme entre popularité et originalité. Sont ainsi mis en lumière les défis inhérents à l'approche littéraire de Schreiber. Les lecteurs habitués à des structures narratives traditionnelles ne peuvent que se sentir désorientés face à la singularité de son écriture. Schreiber élabore une forme d'écriture panique en jouant avec les mots et la langue et expose sa détresse et son angoisse avec des moyens inventés pour elles à mesure qu'il les expose. Son écriture métèque[454] dépasse les limites des patries et des

[451] *Ibid.*, 12 mai 1971.
[452] Sur ce point, voir le journal inédit du 26 avril 1969 de Boris Schreiber où il indique que les deux lecteurs de Gallimard ont terriblement contre son livre en pensant que son monde n'est pas crédible.
[453] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 27 novembre 1975.
[454] André Brincourt, « Boris Schreiber. Ma vie pour un livre », *La Langue française terre d'accueil*, Monaco, Éditions du Rocher, 1997, p. 204-209.

mémoires historiques sur lesquelles les groupes sociaux fondent leur identité. Ses choix narratifs et stylistiques accentuent sa distance vis-à-vis du grand public et nourrissent davantage son sentiment d'exclusion. Ce problème est évoqué avec une certaine résignation dans son journal intime : « Soudain intuition : je ne pourrai jamais arriver car mes livres dépassent les possibilités de compréhension des contemporains. Alors, plus tard [455] ? » Cette réflexion fait en quelque sorte réponse à l'alternative ouverte par Max-Pol Fouchet. En fin de compte, l'auteur se (re)présente ici comme un génie méconnu. S'il projette sa reconnaissance dans un horizon temporel indéterminé, il n'en aspire pas moins à être apprécié de ses contemporains.

En dépit de ses aspirations initiales, Schreiber se trouve inévitablement soumis à la normativité ambiante, façonnée par le milieu éditorial, le public et la critique littéraire. Malgré les soutiens dont il bénéficie, qui placent ses œuvres aux côtés de grands noms de la littérature[456], Dostoïevski ou Céline (qui est aussi génie des rythmes cassés, d'une forme d'écriture heurtée et loin des usages académiques ou grammaticaux, aux antipodes de la norme littéraire de son époque), il est en quête d'un compromis entre les attentes du public et des instances de consécration littéraire.

Le paradoxe qui est au cœur de sa situation réside dans le fait qu'il veut être reconnu comme l'un des grands méconnus de la littérature, ce qui lui donnerait, si paradoxale soit-elle, une forme d'identité littéraire stable. Ce qui était peut-être pour lui, à l'origine, une façon de dénoncer une injustice devient pour finir une identité. Ce qui ne facilite certainement pas à la pleine satisfaction désirs de gloire immédiate qu'il ne cesse d'exprimer. Cela correspond à ses difficultés à trouver sa place dans le monde de l'édition, comme en témoigne cette plainte dans son journal du 25 septembre 1963 : « On compare mon livre à tout, comme s'il y avait un rapport quelconque entre lui et les Américains ou Russes. Un être demeuré, de la pré-innocence, qui veut endiguer quelque chose qui tient à la racine même de la vie, etc., qui l'a fait [457]? » S'exprime ici sa frustration face aux comparaisons entre son œuvre et

[455] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 18 novembre 1968.
[456] Sur ce point, voir Diana Festa-Mc Cormick, « SCHREIBER, Boris. L'Organeau », *French Review*, vol. LIX, n° 1, octobre 1985, p. 155. Dans cet article, l'auteur indique que Schreiber est un écrivain talentueux mais méconnu : pour Max-Pol Fouchet, Boris Schreiber est « l'un des grands méconnus de la littérature d'aujourd'hui ». Selon Alain Bosquet, il a « des accents que Dostoïevski et Céline n'auraient pas désavoués ». Daniel Oster trouve chez lui « une profondeur de champ tout à fait originale » et, selon Jean-Didier Wolfromm, « C'est l'honneur de M. Schreiber d'avoir jeté ce trouble maléfique dans nos âmes de lecteurs repus ». Cette citation apparaît aussi sur la couverture de *L'Organeau*.
[457] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 25 septembre 1963.

d'autres, américaines ou russes, qui lui semblent dénuées de pertinence. Cela met en lumière le mécanisme insidieux de la légitimation littéraire qui enferme les écrivains originaux dans des catégories restrictives ou les rejette dans un « ailleurs ». Malgré son ambition, Schreiber est souvent mal interprété et mal compris, prisonnier d'étiquettes préconçues, liées à son parcours de vie, telles que « juif », « russe » alors qu'il voudrait être lu et reconnu pour sa véritable originalité, celle de son œuvre, indépendamment de ses origines ou de sa culture.

Le défi majeur qu'il doit relever réside dans son originalité même, un aspect que Camus pointe du doigt[458] et que d'autres, comme Laffont, critiquent en soulignant son manque de maîtrise des règles conventionnelles d'écriture du roman (« matière pas maîtrisée dans la technique somme toute traditionnelle[459] »). Du fait de la singularité de son écriture, il ne parvient pas à bénéficier de la réception qu'il espère et dont il croit qu'elle lui est due. De fait, l'œuvre de Schreiber s'inscrit d'autant moins aisément dans des catégories préexistantes qu'il fait en sorte de l'en abstraire :

> Mais dans l'écriture je suis seul. J'ai l'air de défendre « la tradition » contre « le modernisme ». Toujours, en porte-à-faux. Alors qu'en réalité, je suis à l'avant-garde de l'art, contre l'avant-garde, des marionnettes… (l'expression ne me satisfait pas)[460].

Perçu comme un défenseur de « la tradition » contre « le modernisme », Schreiber se sent en porte-à-faux : il se réclame d'une avant-garde contre l'avant-garde. Cette position ambiguë et paradoxale met en lumière la difficulté qu'il éprouve à être compris et accepté. Peut-être veut-il signifier que sa pensée, la pensée qui préside à ses œuvres, ou leur *intention*, échappe à la critique, aux lecteurs et aux éditeurs. L'écriture de Schreiber se situe délibérément dans un « entre-deux » en évitant de s'inscrire pleinement dans l'arrière-garde ou dans l'avant-garde. D'ailleurs, pour lui, les œuvres ne doivent pas être simplement « vieilles » ou « neuves », mais conçues pour perdurer et éclairer. Il vise au fond à un idéal néo-classique qui serait l'éternité de l'œuvre d'art :

> Il me semble que certaines œuvres ne sont « rien » ni vieilles ni neuves par le fait qu'elles sont plus hautes, faites pour durer, éclairer. Une œuvre qui « acquiert » une technique – franchement vieillie, ou franchement provocante – est vouée à la disparition. Toute technique doit être « dessous ». Sous quoi ? Sous ce qu'elle est apte à supporter[461].

---

[458] Sur ce point, voir le journal du 13 décembre 1951 de Schreiber : « Il va tout de même la (son œuvre) présenter à un groupe ''d'avant-garde''. Au fond, il me reproche d'être trop original. »
[459] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 9 août 1970.
[460] *Ibid.*, 3 septembre 1960.
[461] *Ibid.*, 9 août 1970.

Ce qui est essentiel à ses yeux, et qui transcende les débats formels, est l'originalité et la profondeur d'une pensée qu'il présente comme « chargée » et puissante. D'où les difficultés qu'il rencontre, sa « force » ou sa « puissance » mettant à mal les formes du roman tel que l'envisagent les éditeurs au nom de ce qu'ils croient savoir des goûts et des intérêts des lecteurs.

Cette combinaison du « neuf » et de la « tradition » qu'il recherche et met en œuvre dans ses écrits lui crée des obstacles lorsqu'il soumet ses manuscrits. La résistance de son travail à toute catégorisation facile, son refus de se conformer aux modes et aux attentes littéraires rendent difficile la publication de ses productions. Les œuvres de Schreiber remettent en question l'idée traditionnelle du roman, ce que manifestent certains de ses rejets explicites, notamment celui de l'action. Dans ses écrits, il s'attache à des existences qui se replient sur elles-mêmes et résistent à l'événement, thématique rappelant les pièces de Samuel Beckett des années cinquante, et tout particulièrement *En attendant Godot*. Ce faisant, son écriture a pu être rapprochée de celle du dramaturge d'origine irlandaise. De tels rapprochements sont sources d'irritation pour lui. Non seulement il ne perçoit pas la ressemblance, mais il s'agace d'être rapproché de Beckett :

> Voilà. Belfond séduit par mon titre « Les premiers jours de Pompéi », mais Alain trouve à mon livre une ressemblance avec Beckett que je relis et où je ne vois rien de pareil. Alain a réussi à me donner une crise de rage […][462].

Sa réaction est palpable similaire quand Bosquet, à la lecture d'un de ses manuscrits, décèle une similitude entre son œuvre et celle avec de Beckett. Ce rapprochement provoque chez lui une crise de rage, ce qui montre combien il lui est insupportable d'être comparé, surtout lorsque telle ou telle comparaison entre son œuvre et d'autres est accompagnée de critiques sévères, voire d'accusations de plagiat :

> Manuscrit : porté chez Kanters. Les deux premiers lecteurs l'ont dit exécrable, plagiat de Beckett. Est-ce possible ? Ces bandes de merdeux me comparant à un minus avec qui je n'ai rien à voir, inouï ! On croit rêver. Quelques aventures. Ai commencé un nouveau roman.
>
> Et toutes ces choses qui se refusent[463]…

Les critiques qui qualifient son travail de « plagiat de Beckett » accentuent son isolement littéraire. Les refus successifs de ses manuscrits engendrent une frustration manifeste chez Schreiber, qui ressent douloureusement le poids de l'incompréhension.

[462] *Ibid.*, 22 mai 1972.
[463] *Ibid.*, 6 avril 1961.

Lors de sa rencontre avec Jérôme Lindon[464], le directeur des Éditions de Minuit, connues pour promouvoir le Nouveau Roman, l'écrivain essuie un nouvel échec :

> Émerge d'un cauchemar qui a continué après, encore. L'éditeur Lindon (Éditions de Minuit), type hors-série, fanatisé sur le style « précis ». Avons parlé deux heures. M'a lu débuts du Beckett, Robbe-Grillet. Alors, lui ai lu le mien. Il fut déçu, car j'écris : « horizon gonflé de verdure ».
>
> - On trouve ça dans *France-Soir*, fit-il.
>
> Et de dénoncer les chichis, banalités. Il avait raison. Me sentais décomposé.
>
> - Je vous rends votre livre de suite. Pas pour moi.
>
> Je le repris. Chichis. Certes. Mais parfois quand passe le courant de vie… Alors, au hasard, lu un autre passage.
>
> « La journée a-t-elle eu lieu ? » etc.
>
> - C'est la première phrase qui m'accroche, fit-il.
>
> Alors ? Reprendre ou non le manuscrit ?
>
> - Laissez. Robbe-Grillet le lira.
>
> Je partis. Malade. Moi, l'Écriture, c'est ma vie. Et je l'emplis si piètrement[465] !

L'écriture de Schreiber semble trop classique à Lindon, partisan du style « précis », expression par laquelle Schreiber résume les théories du « Nouveau Roman » sur l'objet, le dialogue ou la description. La vision artistique de Schreiber n'est pas conforme aux attentes du promoteur du Nouveau Roman et à l'esthétique qu'il privilégie en publiant des auteurs comme Beckett et Robbe-Grillet. Entre originalité jugée excessive et prise de distance vis-à-vis des canons du mouvement littéraire de son temps, Schreiber se trouve dans une impasse créative, ce qui explique sa difficulté à trouver sa place dans le champ littéraire entre les traditionnalistes, pour qui son œuvre est trop novatrice, et les nouveaux romanciers, pour qui elle est trop ancrée dans des formes de classicisme.

Schreiber ne cible pas de manière stratégique les maisons d'édition auxquelles il s'adresse. Il considère l'éditeur comme un diffuseur de livres, sans reconnaître la dimension commerciale ou esthétique spécifique à chaque maison d'édition et ignore leurs publics-cibles. Il méconnaît aussi la personnalité des fondateurs de maisons d'édition, comme Lindon, qui défend l'indépendance financière de sa marque. Ce dernier est d'ailleurs connu pour son caractère franc et sans aménité particulière de même que pour ses goûts tranchés. Lorsque l'écrivain vient le solliciter, Lindon peut argumenter sur des données purement esthétiques et littéraires. Or Schreiber ne connaît visiblement pas précisément les préférences esthétiques de sa maison pourtant

[464] Jérôme Lindon (1925-2001) dirige depuis 1948 Les Éditions de Minuit à travers lesquelles il exerce une influence majeure sur la littérature française en promouvant notamment le Nouveau Roman.
[465] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 4 octobre 1970.

connue pour des publications « hostiles à la littérature bourgeoise et réconfortante[466] » et pour son soutien au Nouveau Roman. Autres exemples : les éditions José Corti, également sollicitées par Schreiber, sont spécialisées dans la publication de livres apparentés au romantisme, dans sa dimension historique, et ont longtemps été l'éditeur de surréalistes ainsi que de Julien Gracq. Elles sont très peu tournées vers les formes de l'écriture contemporaine ; les Éditions du Seuil, qu'il sollicite également, sont initialement une maison d'édition catholique : *Le Droit d'asile* qui se déroule autour d'un héros Juif rescapé, persécuté devenant persécuteur, est peu susceptible d'y être accepté[467]. Schreiber ne se préoccupe absolument pas des spécificités des maisons d'édition de là un évident manque de discernement qui le conduit à soumettre ses manuscrits à des maisons peu susceptibles d'être réceptives à ses thématiques, à son travail de la forme romanesque et à son style.

La quête d'éditeurs de Schreiber relève du hasard. Elle repose sur des rencontres fortuites et des relations d'occasion avec des figures littéraires influentes. Ces dernières jouent un rôle déterminant dans son parcours éditorial, par exemple, après qu'il a été refusé chez Gallimard, Camus prend l'initiative d'envoyer un de ses manuscrits à Nadeau qui dirige une nouvelle maison d'édition (Corrêa). Cela lui ouvre une nouvelle opportunité éditoriale. Par le biais de Nadeau, l'écrivain fait la connaissance de Javet, directeur littéraire de Julliard, à qui il propose également son manuscrit. Schreiber procède à l'aveuglette, soucieux uniquement de voir aboutir sa quête d'un éditeur. Avec l'aide de ses relations littéraires, Schreiber tente sa chance ici et là. D'autres illustrations de cette manière de faire sont évoquées dans son journal : c'est par l'intermédiaire d'une de ses étudiantes qui travaille dans une petite librairie, dont le patron a des liens avec les représentants de quelques éditeurs, notamment Julliard, qu'il parvient à remettre un manuscrit à un de ses représentants[468]. De même, l'une des candidates au même concours que lui se trouve être la femme du rédacteur en chef de la revue *Esprit*. Elle connaît le directeur du *Seuil*, et lui sert d'intermédiaire.

Le journal de Schreiber, témoin de ses rencontres et de ses interactions littéraires, constitue un espace où se dessine l'influence déterminante de figures majeures sur son parcours. Parmi ses amis proches, Alain Bosquet et Henri Thomas occupent une place

[466] Sur ce point, voir *Existe-t-il un style Minuit ?*, sous la direction de Michel Bertrand, Karine Germoni et Annick Jauer, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.
[467] Sur ce point, voir son journal du 21 février 1955 : « "L'ennui […] c'est que *Le Seuil* est quand même une maison catholique : le sujet de mon roman pourrait l'arrêter. On verra". »
[468] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 6 janvier 1949.

de première importante. Henri Thomas, qui lui a été présenté par Gide en 1938, est pour lui un véritable mentor. Sa protection joue un rôle fondamental dans la trajectoire de l'écrivain :

> Mais le reste ? La vraie réussite sérieuse, pénible ? Rien. Ni agrég ni tirage, ni carrière. Bien sûr, maintenant, après cet énorme crochet de 1938 à 61 (est-ce possible ?) Thomas me protège. (Gide avait dit en nous présentant il y a vingt-cinq ans : cela vous servira.) D'ailleurs, Thomas aime un roman : Jojo… Mais les autres ? En tout cas, il veut tout faire : publier mes poèmes, etc. Il y a en lui quelque chose – peut-être la transfiguration du passé – dont je ne m'aperçois d'ailleurs qu'au moment où j'ai besoin de lui et où il m'apprécie[469].

À certains moments, Thomas intervient pour soutenir Schreiber, au risque même de perdre le poste qu'il occupe chez Gallimard : « Risquant de perdre son poste chez Gallimard, il fonce »[470]. Son implication ne se limite pas à des paroles mais se concrétise dans des projets littéraires conjoints, notamment de traductions du russe (« Thomas m'a présenté à Brice Parain, l'un des dirigeants de Gallimard, à propos des traductions de russe »[471]). Ce projet ne voit toutefois pas le jour (« À l'étranger, tous me refusent les traductions »[472]). Thomas aide Schreiber à trouver un éditeur pour son second ouvrage. Grâce la préface qu'il lui donne, *La Rencontre des absents* est publié chez Calmann-Lévy. Reste que, même avec son soutien, l'écrivain essuie des refus : « chez Gallimard, malgré Thomas et les autres avis favorables, suis en train de frôler le refus, puisqu'en dernier ressort c'est Gaston et Claude Gallimard qui décident[473] ».

Dans les années 1970, Schreiber s'éloigne temporairement de Bosquet et de Thomas, mais trouve en Max-Pol Fouchet un nouveau soutien. Max-Pol Fouchet, avec qui l'écrivain fait connaissance le 31 janvier 1971 et avec qui il se lie d'amitié, le parraine et facilite la publication de deux de ses ouvrages chez Grasset :

> Je crois que pour moi ça va mal chez Grasset : Marguerite ce matin me l'a dit au téléphone. (Max est à Clermont, pour deux jours de conférence.) Incroyable ! Salaud de Brenner[474]. […] Je soutiens que mon livre tient. Oui. Et par le fond et par la forme.

---

[469] *Ibid.*, 5 décembre 1961.
[470] *Ibid.*, 16 avril 1962. Thomas est auparavant intervenu en faveur de Schreiber pour soutenir et accélérer la publication d'un de ses écrits (Henri Thomas, *Carnets inédits 1947 1950 1951*, Paris, Gallimard, 2006, p. 1951, p. 230). Il semble en outre avoir favorisé par la suite la publication de *L'Organeau* (Henri Thomas, *Choix de lettres*, Paris, Gallimard, 2003, p. 421). Les deux écrivains nourriront ensemble un projet de revue qui tournera court (sur ce point, voir, *ibid*., p. 421).
[471] *Ibid.*, 22 novembre 1961. Henri Thomas a surtout traduit de l'allemand et de l'anglais, mais il a également signé, en 1947, une traduction de Pouchkine.
[472] *Ibid.*, 2 juillet 1972.
[473] *Ibid.*, 27 mars 1962.
[474] Jacques Brenner (1922-2001), écrivain français. Les Éditions de Minuit publièrent sa première œuvre en 1948 et les Éditions Gallimard publièrent de lui *La Minute Heureuse*. Après qu'il s'est créé un cercle d'amis Henri Thomas, Bernard Frank, Françoise Sagan, etc.) au sein de la génération littéraire de l'après-guerre comme, il fonde en 1953 sa propre revue littéraire, *Les Cahiers des saisons*. Il est en

> Max aurait menacé de quitter Grasset si l'on me refuse. Inouï. Qu'est-ce qui rebute dans ce manuscrit ? Et : que serai-je sans Max [475]?

Les recommandations de poids sont toutefois insuffisantes. Après une série de refus de la part du Seuil, de Julliard, de Corti, de Flammarion, de Grasset, etc., sa volonté d'être publié le pousse à tenter sa chance auprès d'autres éditeurs. Pensant qu'« il faut tout essayer »[476], il tente sa chance partout et continue d'explorer de nouvelles possibilités :

> Tel que le peint son journal, l'écrivain en devenir est en effet plus sensible aux réputations littéraires (qu'il conteste) qu'aux œuvres (qu'il évoque peu) sur lesquelles elles reposent : « Rarement j'admets que l'œuvre d'un autre soit valable » (20 janvier 1954). Ce faisant, il ignore les grands partages idéologiques, économiques ou esthétiques qui structurent le monde éditorial, ce qui l'amène à proposer un même manuscrit de conte à la *NRF* ou aux *Temps modernes*, un même manuscrit de roman chez Gallimard, aux Éditions de Minuit, au Seuil, chez Corrêa ou Denoël[477].

Après le refus d'un éditeur, son manuscrit est envoyé à un autre. Ses manuscrits circulent ainsi entre plusieurs éditeurs, prestigieux ou inconnus :

> Pense à Belfond. Après tout, s'il me refuse, peux chercher un autre éditeur, puisque ce sera le deuxième refus ! C'est gai ! Rien de pire que cette attente, quand on y pense, travaille sur le suivant. Travaille[478].

Forgée dans le creuset des déceptions éditoriales, sa persévérance le conduit finalement vers Éric Losfeld, un éditeur que la rumeur considère comme maudit :

> Au moins, ai fait un pas : me suis approché du stand Losfeld, (éditeur maudit), me suis présenté à lui, il me connaissait de nom, et lui ait dit deux mots sur mon manuscrit. Parut intéressé, prêt à me recevoir[479].

Schreiber, déterminé à voir son manuscrit enfin publié, franchit une étape décisive en se présentant à Losfeld, malgré la réputation sulfureuse qui entoure cet éditeur singulier. Losfeld est connu pour ses choix éditoriaux audacieux. Admirateur fervent des surréalistes, il joue un rôle décisif pour donner accès à leurs œuvres devenues introuvables. Il ne se contente pas d'exhumer les écrits des premiers surréalistes et édite leurs héritiers. L'audace de Losfeld et son champ de publication ne se limite pas à la sphère surréaliste. Il publie également des œuvres érotiques ou des textes jugés obscènes par les autorités judiciaires. Assigné en justice de nombreuses reprises, il est,

---

outre, successivement, conseiller littéraire dans plusieurs maisons d'édition (Julliard, Albin Michel, Grasset). Il collabore à différents journaux et hebdomadaires et siège au jury de prix littéraires, tels le prix Renaudot, le prix des Deux Magots ou le prix Jacques-Chardonne.

[475] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 26 mai 1975.

[476] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 23 octobre 1968.

[477] Denis Pernot présentation du journal inédit (1945-1958) de Boris Schreiber sur le site officiel de l'association Boris Schreiber : https://www.borisschreiber.fr/oeuvreBS.php?covalence=1&id=378

[478] *Ibid.*, 13 mai 1974.

[479] *Ibid.*, 17 juin 1969.

avec Jean-Jacques Pauvert, l'un des éditeurs français de l'après-guerre qui tente de sortir l'érotisme d'un carcan juridique très restrictif[480]. C'est un éditeur engagé qui défend sa vision éditoriale et prend des risques financiers et des risques judiciaires, en raison de la singularité de son catalogue dans le monde éditorial d'alors, mais parfaitement en phase avec l'époque post-68 de révolution politique, sociale et sexuelle. Rien de cela ne rebute Schreiber. Sa soif de reconnaissance littéraire et sa détermination à voir son manuscrit publié se manifeste à travers sa volonté d'essayer « tous les éditeurs » : « J'essayerai tous les autres éditeurs à commencer par Losfeld, le maudit[481] ». Schreiber aborde les éditeurs non pas comme les gardiens du saint graal littéraire, mais plutôt comme des instruments pouvant catalyser la réalisation de son rêve littéraire, et donc l'advenue de sa « gloire ». Ces démarches l'exposent à de cruelles déconvenues comme en témoigne cet épisode où un éditeur lui déclare que l'autobiographie d'un écrivain peu connu ne peut susciter l'attention du public :

> C'est l'horreur. Cette fois, j'ai eu de la chance. Un soir, dans un restaurant, j'ai rencontré François Bourin. Luneau Ascot – mon précédent éditeur – avait fermé ses portes et j'étais à la rue, comme à mes débuts, comme si rien n'avait bougé en trente ans. *Le Lait de la nuit* avait essuyé deux refus : un chez Orban, un autre chez Albin Michel, où on m'a dit : « L'autobiographie d'un inconnu, ça n'intéresse personne[482] ! »

Les attentes démesurées de son entourage familial ayant façonné sa perception de soi et son narcissisme, lorsqu'un éditeur lui affirme péremptoirement que « l'autobiographie d'un inconnu […] n'intéresse personne », il se trouve confronté à « l'horreur » d'un rejet radical de tout son travail d'écriture. Le refus de son autobiographie et de ses manuscrits semble alors être un catalyseur pour une créativité renouvelée. Dans ce contexte, en refusant de compromettre son intégrité artistique pour plaire au plus grand nombre, il refuse de jouer le jeu de la reconnaissance littéraire. Il fait, en le réinventant, de son parcours personnel un acte de résistance artistique même s'il persiste à se voir et à se décrire comme écrivain raté ou maudit, ce qui contribue à le placer davantage en marge du succès.

---

[480] Sur ce point, voir Bernard Joubert, *Dictionnaire des livres et journaux interdits*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 2007, où Losfeld est très souvent cité.
[481] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 30 juin 1969.
[482] Jean-Michel Quiblier, « Entretien avec Boris Schreiber », art. cit. Cet épisode est également mentionné dans le journal intime du lecteur de Schreiber, Romain Marchais concernant leur rencontre, *infra*., dans l'annexe, p. 357-366.

d) Un écrivain oublié, rejeté voire maudit

Bien qu'il ait beaucoup publié et obtenu certains prix littéraires, Schreiber se considère comme un écrivain marginal, méconnu, voire maudit : « Mes premiers livres quasiment introuvables. Mon nom à peine reconnu »[483]. L'absence de ses œuvres dans les librairies ainsi que l'absence de son nom dans les cercles littéraires blessent son narcissisme et deviennent pour lui des preuves de sa condition d'écrivain oublié et rejeté. Il comptabilise ses souffrances dans son journal (« Hier soir, "bonne" surprise : la libraire de *Saint-Trop* ne connaissait même pas mon nom [484]» ; « Dans la librairie de l'hôtel, tous ces livres anglais – ou traduits – et les miens… Toujours rien [485] ») et les expose dans ses œuvres romanesques. Il y explore les tourments intérieurs d'écrivains oubliés qui tiennent malgré tout à être reconnus, légitimer et qui négocient leur position identitaire dans le champ littéraire.

Le père du héros de *La Traversée du dimanche* est un écrivain dont les manuscrits sont régulièrement refusés et dont les livres sont tombés dans l'oubli. Cette œuvre est un portrait inversé de la vie familiale de Schreiber, puisque son père n'a jamais été écrivain quand lui-même l'est. L'écrivain se livre donc à déplacement, à un transfert de réalité pour mieux raconter le caractère conflictuel de son « récit » familial, la relation père-fils étant fondée sur une incompréhension :

> Le rôle du père de Béator n'est pas positif dans *La Traversée du dimanche*. Il exerce sur son fils une puissance paralysante. En outre, le père de Béator écrit, alors que le héros, lui, n'écrit pas. Schreiber en convient :
>
> - C'est contre moi que j'ai écrit ce livre. En nous, c'est jour et nuit. C'est juste le contraire de ce qui est arrivé dans la vie. Mon père avait une attitude de mépris pour mon insuccès[486].

Le roman possède une dimension autobiographique, notamment à travers les figures d'un père autoritaire et d'une mère dotée d'une grande tendresse envers un fils qu'elle gâte. Cette dichotomie parentale renvoie aux expériences personnelles de l'écrivain, mais il donne une représentation romanesque qui en diffère : c'est Schreiber lui-même qui écrit sans obtenir de succès tandis que son père connaît la réussite dans ses affaires.

L'Organeau, roman situé aux marges de la société, met en scène non seulement des éléments qui renvoient au vieillissement (personnages âgés, vieux chien et vieille péniche), mais aussi un écrivain oublié, Fernand Hilaire. Ce dernier se révèle être un

---

[483] Sur ce point, voir la lettre du 13 août 2001 de Boris Schreiber à son lecteur Romain Marchais reproduite en annexe, *infra*, p. 347.
[484] Boris Schreiber, *Journal inédit*, 16 septembre 1973.
[485] *Ibid*., 30 octobre 1976.
[486] Jacqueline Baron, « *La Traversée du dimanche* », art. cit.

marginal, d'une part en tant que vieillard retraité, d'autre part parce qu'il est l'auteur d'une œuvre méconnue. Fernand Hilaire est ainsi superlativement marginal. Sa vie, en apparence simple, prend une dimension complexe lorsque son passé d'écrivain refait surface :

> Il longe les boutiques, ralentit devant la vitrine du libraire : sa silhouette un peu courbée s'y découpe. Aucun livre de Fernand Hilaire à la devanture. Y en eut-il jamais ? Et pourquoi remuer des souvenirs angoissants ? Il passe sa main dans ses cheveux blancs, sourit à son reflet : « Alors c'est raté pour nous, mon vieux, pas vrai ? On veut nous envoyer en ''maison'' ! » Malgré son sourire, les détails de ce genre n'en finissent plus de l'accabler[487].

Il y a ici redoublement entre la marginalité sociale et la marginalité littéraire. La révélation de son statut d'écrivain souligne la médiocrité dans laquelle il vit désormais. Les œuvres qu'il a publiées sont oubliées par le public et ignorées par ses contemporains. Il est représenté sous les traits d'un oisif qui passe ses jours à déambuler solitairement le long des rives d'un canal. Il évoque les détails de sa vie d'écrivain déchu et déçu, auteur de trois livres oubliés, avec une résignation que contredit toutefois un immense orgueil : « Moi, à vingt ans, j'ai précédé toutes les modes. J'ai cassé la langue, j'ai ouvert des visions, j'ai cerné le cosmique. J'ai failli en crever. Et j'ai cédé sous leur silence[488]. » Il se perçoit comme un génie méconnu. Il faudrait mesurer le dispositif ironique à l'œuvre dans un tel passage où le narrateur et l'auteur s'en prennent aux lecteurs et aux éditeurs qui négligent un tel écrivain. Le style emphatique servi par de nombreux pluriels, l'anaphore, et l'énumération en gradation ascendante des actes de ce « je » héroïque, dessinent le portrait d'un individu plus grand que nature, l'érigent en personnage épique vaincu par une conspiration ou un destin contraire. Dans son présent de petit vieux retraité déjà presque effacé, humble et invisible, Hilaire entre en complète contradiction avec celui qu'il fut, jeune : l'écrivain qu'il a été est ainsi vu comme un héros mort au combat littéraire, comme un surhomme agrandi aux dimensions du cosmos. Les modalités du combat démiurgique de cet écrivain désormais laminé par le présent renvoient d'une certaine manière à une forme de fierté propre à l'auteur lui-même, qui met en abyme ses propres tentatives littéraires restées en partie inaperçues. L'aboutissement du combat d'Hilaire est un échec, un abandon au silence : il cherche moins ses livres dans les vitrines des librairies que la sinistre confirmation de sa mort irrémédiable et proche, en tant qu'homme et en tant qu'artiste.

[487] Boris Schreiber, *L'Organeau, op. cit.*, p. 12.
[488] *Ibid.*, p. 128.

La carrière littéraire de Hilaire semble connaître un rebondissement inattendu lorsqu'il rencontre la passionaria d'une bande de terroristes qui volent et assassinent au nom de la justice sociale :

> - Pour notre prochain hold-up, Armand exige… Non, pardon. Armand déteste le vocabulaire du banditisme et il dit « Nous ne pratiquons pas des hold-up, mais des actions punitives. En outre, hold-up n'est même pas un mot de chez nous. » Tu vois qui il est, Armand ?
> - Je vois. Et alors, pour votre prochaine action ?
> - Il exige que je téléphone aux journaux la liste des écrivains.
> - Lesquels ?
> - Mais enfin, Hilaire, la liste des écrivains qui ont, plus encore que les peintres, transformé notre vie intérieure en torrent, un séisme. Armand m'a appris tout ça.
> - Des écrivains ?[489]

Cette annonce réveille en Hilaire un désir de reconnaissance qui semblait enfoui à jamais. Soudain, une légitimation tardive, mais de son vivant, de son œuvre lui paraît possible. Il est à noter que pour lui l'œuvre existe dans la mesure où elle est publiée. Ses ouvrages ont été édités et c'est l'essentiel. Mais en réalité, ses livres existent sans exister, puisqu'ils ne sont pas diffusés, vus ou lus par le public. Que son nom puisse figurer sur « la liste des écrivains qui ont […] transformé [la] vie intérieure en torrent » signifie pour lui la possibilité de sortir de l'anonymat et de rappeler au monde son existence littéraire. Dans son dialogue avec la fille du « couple écarlate », Cora, le contraste est puissant entre son calme, sa résignation puis son cri. Son insistance met l'accent sur son désir de voir figurer son nom sur la liste des écrivains qui ont inspiré l'action révolutionnaire des jeunes terroristes :

> - Il y a que si tu cites une liste d'écrivains, il faut me mettre dessus, tu entends ? Il faut que tu inscrives mon nom sur ta liste, coûte que coûte, tu entends ?
> […]
> - Ton nom, Hilaire ? Pourquoi ?
> - Mais… Parce que j'ai écrit, j'ai été publié, tu entends?
> - Fernand Hilaire ?… Mais qui le sait ?
> - Je … Justement. Grâce à ta liste, tout le monde me saura.
> […]
> Et son cri :
> - J'ai le droit de figurer sur cette liste. J'ai créé une œuvre, tu comprends ? Je l'ai créée et elle existe[490].

Ce moment signale combien est impérieux le désir du héros de négocier sa place dans le champ littéraire, de se faire reconnaître, de combattre l'oubli. L'inscription de son nom sur cette liste devient pour le héros une manière d'affirmation de son identité littéraire, son cri de résistance d'écrivain oublié contre l'obscurité où son œuvre est

[489] *Ibid*., p. 110.
[490] *Ibid.*, p. 110-111.

tombée. Là encore, par spécularité, la figure de Schreiber apparaît en filigrane. Hilaire, désireux de rappeler au monde l'existence de son œuvre, cherche à la rendre visible au sein d'une collectivité marginale. Ce faisant, il ne retient qu'une part du projet de la bande de terroristes et néglige ses dimensions politiques, qui sont les plus importantes. Il ne se pose qu'une question, « suis-je un écrivain ? », et y répond « oui, puisque je suis édité », mais ne se demande pas si ses ouvrages ont bien provoqué un « séisme » dans la « vie intérieure » de leurs lecteurs. Hilaire ignore la question tout aussi importante du « public » et de son lectorat : a-t-il eu des lecteurs ? Et la lecture de son œuvre a-t-elle été déterminante, violente au point de transformer à jamais la vie de ses lecteurs ? Or, le groupe de terroristes doute de la valeur de son œuvre puisque ses livres et ses manuscrits ont disparu[491] : « un inconnu ne peut figurer sur la liste des écrivains qui nous ont marqués »[492]. Ses livres ne les ayant pas influencés, il « serait injuste de les citer »[493]. Si Hilaire est un auteur publié, il est aussi un écrivain inutile.

Faux titre est un recueil de sept récits qui s'apparente à une sorte d'autobiographie. Le premier « Les sous-titre du destin » et le cinquième « Sur la foi du serment » sont écrits à la première personne du singulier. Le Boris qui y apparaît, tantôt un écrivain dont le manuscrit est refusé, tantôt un enfant prodige (« dès l'âge de quinze ans, il a écrit un conte »[494]), renvoie à des moments de la vie de l'écrivain. Dans « Les sous-titre du destin », Schreiber met en scène un écrivain vieillissant, dont le manuscrit vient d'être rejeté par le dernier comité de lecture qu'il a sollicité. Le lecteur est ainsi d'emblée plongé dans un monde où l'humiliation se mêle à la colère. Le héros, dans un acte de désespoir, harcèle celle qu'il tient pour responsable du refus de son manuscrit, l'éditrice Cordélia Masson, et l'accuse de ne pas l'avoir lu :

> Je me sens capable de m'avancer sans boitiller et sans bruit derrière elle. Et je siffle :
>
> - Bonne nuit, saleté !
>
> Elle sursaute et se retourne violemment. J'ai la surprise de découvrir son sourire qu'elle veut sans doute provocant. Et sa réponse :
>
> - Bonsoir, raté !
>
> Je sens que j'étouffe. Raté ! « Ne crains rien, mon amour, tu n'as rien d'un raté. » Mon absente me le répétait si souvent en me serrant contre elle. Mon aimée, ma petite aimée aux grands yeux couleur lisère de forêt. Mon aimée qui s'est épuisée à éponger ma détresse.
>
> Le sourire provoquant de Cordélia Masson. […] Au lieu d'insulter, je dis calmement :

[491] *Ibid.*, p. 128.
[492] *Ibid.*, p. 118.
[493] *Ibid*.
[494] Boris Schreiber, *Faux titre*, *op. cit*., p. 69.

- Mon texte n'est pas raté. Jamais personne n'a écrit comme moi j'écris.
- Et je ne m'en serais pas aperçue ?
Je siffle :
- Non, tu ne l'as pas vu ! Ta myopie mentale, ta…
- Suffit, vous entendez ? Suffit !
D'accord. Oui, d'accord. Mais dites-vous bien que vous êtes mon dernier espoir[495].

Obsédé par son échec et son « absence » dans le milieu littéraire, l'écrivain se perd dans la haine et le ressentiment. Comme dans d'autres de ses ouvrages, Schreiber se dépeint ici sous les traits d'un homme orgueilleux et tourmenté, dont les propos révèlent un mélange de désespoir et de prétention :

- C'est quoi, votre manuscrit ? Son titre ? Votre nom ?
- Tu me crois assez idiot, idiote, pour te donner ces renseignements ?
- Dans ce cas, je ne peux rien pour vous.
- C'est pourtant simple, madame : le manuscrit dont vous direz : « C'est génial ! », ce sera le mien.
- J'en ai assez de vos délires[496].

Se prenant pour un génie incompris, le personnage-écrivain, par vengeance, insulte et importune l'éditrice qui n'a pas accepté de publier son manuscrit. Ses échanges avec elle donnent lieu à une forme intrigue assez mince. Une relation de harcèlement, faite d'incompréhensions mutuelles, se met en place pour aboutir au « sujet » central de la nouvelle, le destin malheureux d'un manuscrit (et de son auteur) dans le monde de l'édition :

Mon immobilité. Comme si la lave de Pompéi m'avait pétrifié. Et je sursaute. Cordélia Masson est devant moi. Nous nous regardons. Je me sens gêné. Et j'entends :
- Inutile de m'insulter davantage. Tous les manuscrits sont lus par le comité. Si personne ne l'a défendu, je n'y peux rien.
Un léger étourdissement m'oblige à m'adosser au mur. Et j'entends :
- Personne. Désolée.
Son calme, son assurance. Elle se rend compte, évidemment, que la puissance, c'est elle qui la représente. Moi, je ne représente que l'impuissance. Mes insultes ne font que la confirmer. Pauvre type ! Alors, d'une voix neutre :
- Vous vous trompez, totalement. Je vous le prouverai.
- Je n'ai pas le temps.
- Je te le prouverai, pouffiasse, tu entends ?
Mon hurlement. Pourquoi suis-je incapable de garder mon calme ? Je dois souffler de tout mon dernier espoir, sur mes certitudes, vacillantes inexorablement. Elle m'a jaugé. Elle a vu que derrière mes insultes il n'y avait que le vide. Je me dégoûte. Mon absente, mon Liseron, est allée mourir à cause d'elle. À cause de mon visage ravagé que je n'ai pas su recouvrir d'un masque. À présent c'est avec la Cordélia Masson qu'il me faut tenir bon, alors que mes racines tanguent sur ma terre, desséchées par trop d'indifférence[497].

[495] *Ibid.*, p. 19.
[496] Boris Schreiber, *Faux titre*, *op. cit.*, p. 14.
[497] *Ibid.*, p. 20-21.

Une telle scène met en lumière l'angoisse de l'écrivain face à l'indifférence du monde éditorial. L'image de la pétrification traduit une paralysie émotionnelle et mentale qui s'empare de lui et symbolise un état de stagnation d'un protagoniste qui demeure enfermé dans son sentiment d'échec, incapable de progresser en s'en libérant. Il se débat entre la réalité de son rejet et l'illusion de son génie, ce qui conduit à une série de confrontations violentes avec l'éditrice.

Dans *Les Heures qui restent*, l'écrivain fictif est déjà figuré sous les traits d'un être constamment rejeté. Sa trajectoire est marquée par des échecs répétés, symbolisés par des concours ratés et des manuscrits refusés. Elle culmine en une période de repos qu'il s'est imposée pour se consacrer entièrement à la création, mais le héros de son deuxième livre, Salive, qui écrit « des livres illisibles et impubliables »[498], ne cesse de lui échapper, de le fuir. La figure de l'écrivain se dédouble avec ce second niveau de création, Salive dupliquant en miroir l'échec littéraire de l'écrivain qui le crée :

> Hérodiade [son épouse] travaillait, et pour moi tout devait réussir, au point précis où tout marche ou s'écroule. Pourquoi tout s'est-il écroulé ? Concours ratés, manuscrits refusés, et ce long repos que je me suis donné pour créer, uniquement créer[499].

La vie lui renvoie un « non » constant et l'enferme dans une série de refus. Toutefois, un tournant s'opère lorsqu'il rencontre quelqu'un qui, paradoxalement, lui demande de dire « non » :

> Sous ce hall de building parvient le charriage des rues. « Au fait, Monsieur, au fait ! - J'y arrive, Monsieur ! Voilà. Je ne désire qu'une seule chose. » Nouvel arrêt. « Mais quoi, Monsieur ! » (le ton monte). « Simplement je désire vous entendre dire : Non. Simplement, dites-moi : non. » Borborygmes de la rue. […] Si je continue je n'aurai même plus droit au refus. Puis les longs trottoirs me reprennent. La large foule aux mailles larges. Eux aussi me diraient tous « non ». Mais ces liens de « non » qui nous unissent me réchauffent le cœur soudain[500].

Le refus prend ici une nouvelle signification : il n'est plus néantisant mais crée un lien avec l'autre. Le protagoniste découvre une certaine solidarité dans le refus, une forme de reconnaissance paradoxale.

L'écrivain de *Hors-les-murs* ne cesse également d'exprimer son mécontentement et de récriminer :

> - Autour de moi, on ensemence le silence. Même ce prix que j'ai obtenu… Il m'a à peine rendu visible. Juste une seule émission. Alors que les autres…
> - *Quels autres ?*

[498] Boris Schreiber, *Les Heures qui restent*, *op. cit*, p. 127.
[499] *Ibid.*, p. 91.
[500] *Ibid.*, p. 75.

- Les hurleurs d'inepties. Eux, on les flagorne.

- *Mais quelle importance ? Télévision ne signifie pas télévisionnaire, c'est vous qui me l'avez dit, un jour. Donc, elle ne vous voit pas.*

On me veut invisible. On me veut inexistant. Il est des mines qui explosent longtemps après la guerre[501].

Le ton arrogant et amer de l'écrivain reflète la frustration de Schreiber à l'égard du milieu littéraire qui continue à l'ignorer. Le narrateur excelle à donner une tournure poétique à ce qui est au fond une expérience négative : « ensemencer le silence ». Schreiber trouve des éléments oxymoriques pour dire sa déception et témoigne, au moment même où il exprime son échec supposé sur le plan littéraire, de l'excellence de son talent. Dans le même temps, se construit une forme d'autodérision à travers le dialogue. De manière aussi allusive qu'inquiétante, le personnage dresse un parallèle entre le présent et le passé, la période de la guerre et la paix de la fin du XX^{e} siècle : « Il est des mines qui explosent longtemps après la guerre. » Cette sentence signale que l'auteur ne s'est jamais remis de son adolescence sous l'occupation allemande. Mais il est également possible d'entendre cette formule dans un autre sens. La mine explosive symbolise alors la projection spectaculaire de son génie et de son succès, jusqu'alors restés latents, souterrains, en germe. Elle figure ainsi une forme de revanche ou de vengeance par rapport à une frustration ancienne. Ce faisant, cette formulation prend une dimension plus agressive. L'œuvre littéraire est pour Schreiber une véritable arme offensive contre ceux qui l'auraient ignoré, écrasé et persécuté. Il mentionne dans ce livre les noms de représentants de l'institution littéraire qui l'auraient marginalisé, Paulhan, Lambrichs[502], Javet[503], et fait état des nombreux rejets dont il a été victime :

> Mais j'aurai toujours quelque chose à exhiber. Fût-ce un mot. Un mot peut être sauveur. Même mortes, leurs lippes continuent à m'inonder : la bave de leurs refus. Les Paulhan, les Lambrichs, les Javet. Des refus tout onctueux de mercis. « Merci de nous avoir apporté ce manuscrit, Boris Schreiber. » Tout onctueux de sourires. « Hélas, votre manuscrit, vous ne l'avez pas amélioré, Boris Schreiber. » Tout onctueux de poses nonchalantes, soigneusement étudiées. « Comment voulez-vous que je porte un jugement valable sur cinquante pages seulement ! » Or c'est lui, pauvre infirme il est vrai, qui me les avait demandées, ces cinquante pages. J'exhibais ma marchandise déjà viscéralement cosmique. Sans valeur pour les spécialistes du toc. Ils me répugnent. Quelle vermine publient-ils aujourd'hui ? D'autres « spécialistes »

[501] *Ibid.*, p. 20.

[502] Georges Lambrichs (1917-1992), écrivain, critique et éditeur français. Il officie comme lecteur aux Éditions de Minuit à la Libération, avant d'en prendre la direction littéraire. Il établit un lien fort entre la *NRF* et Minuit. Il entre aux Éditions Gallimard en 1959.

[503] Pierre Javet (1914-1977), éditeur et directeur de collection aux éditions Gallimard (1932-1940) puis Julliard (1941-1966). Il est aussi directeur du bureau parisien des éditions Grolier en 1972.

> dont encore sur terre. Je les caresserai plus tard avec mes haines toujours inexaucées[504].

Utilisant des termes chargés de dédain et d'ironie (« bave de leurs refus », « tout onctueux de mercis », « spécialistes du toc »), le héros exprime son mépris pour ceux qui publient des œuvres qu'il considère comme sans valeur. Ce faisant, il critique les éditeurs, les écrivains établis mais surtout l'idée de la littérature qui conduit à marginaliser les voix authentiques. Sans aucun doute, s'exprimer ainsi contribue à le marginaliser davantage. Au nombre de ceux qui ont refusé ses œuvres, parmi d'autres noms prestigieux, figure celui Camus :

> - *Les refus avaient duré combien ?*
> - Sept ans ! De sales refus, Chantal Rouve, des petites lettres misérables. Bien sûr, j'espérais surtout les éditions Gallimard. Arland m'était favorable, mais Camus s'est opposé. Ma panique, mon désespoir. J'ai couru, un samedi matin, au bureau de Marcel Arland, à la NRF. Il était seul. Sa colère quand il a assené son poing sur la table : « Avant-guerre, jamais un tel livre n'aurait été refusé ! » Camus m'avait mis une note irrémédiable, même Arland ne pouvait rien[505].

La réaction d'Arland, frappant du poing sur la table, souligne l'injustice du rejet subi par le personnage-écrivain. Et la référence à l'avant-guerre indique que Schreiber se situe dans un temps intermédiaire, puisqu'il a fréquenté l'ancienne équipe de la *NRF* (Gide, Schlumberger, Thomas, etc.) alors que Camus est l'écrivain d'une nouvelle génération, celle de *Combat*. Émanant de nouveaux venus sur la scène littéraire, ces rejets l'amènent à se murer dans la solitude et la vanité. Se penser maudit le conduit à maudire le monde entier, et, en priorité, tous les puissants du monde littéraire.

La figure de l'écrivain maudit est profondément ancrée dans l'imaginaire littéraire français. Elle s'applique au poète romantique ou pré-romantique et repose sur l'idée d'une contrepartie à la malédiction qu'entraînerait le génie. Le poète serait socialement « maudit », condamné au malheur, à la misère, contraint au suicide, mais sa malédiction serait une étape nécessaire sur la voie d'une élection spirituelle. De nombreux écrivains ont été confrontés à des épreuves telles que la souffrance, l'humiliation et le rejet, à la fois dans leur processus de création et dans leur quête de reconnaissance littéraire. Ils ont non seulement dû faire face à leur propre impuissance à écrire, mais aussi affronter une société hostile.

Cette idée trouve ses racines dans la figure du poète maudit, qui émerge au XIX^{e} siècle. La figure de l'écrivain ou du poète maudit est le produit d'une forme de

[504] Boris Schreiber, *Hors-les-murs*, *op. cit*., p. 41.
[505] *Ibid.*, p. 81.

conceptualisation propre à Verlaine, familier de Rimbaud le maudit, et lui-même poète à la vie tumultueuse, traversée de souffrances et d'échecs. Dans son ouvrage intitulé *Les Poètes maudits* (1884), l'expression « poète maudit » désigne un poète talentueux mais incompris, en rupture avec les valeurs de la société. En fait, l'idée de la « malédiction » du poète apparaît au seuil des années 1830 dans des œuvres de Vigny, *Stello* et *Chatterton* qui exposent le problème des rapports entre le poète et la société : « du jour où il sut lire il fut Poète, et dès lors il appartint à la race toujours maudite par les puissances de la terre […] »[506]. La figure du poète maudit qui devient une figure centrale de l'imaginaire littéraire du XIX[e] siècle, prend de l'importance chez les romantiques avant d'être réélaborée par le Parnasse et surtout, le symbolisme. Les poètes maudits (Corbière, Rimbaud, Baudelaire, etc.) sont des marginalisés sociaux contraints à changer fréquemment de domiciles, à connaître la faim ou à prostituer leur plume[507].

L'écrivain maudit est vu comme un être partagée entre une créativité pouvant le conduire à la folie exaltée et de puissants tourments intérieurs pouvant le mener à la folie ou au suicide. Il est rejeté dans les marges de la société, contraint, dès lors, de scruter les méandres de son propre esprit, et finit parfois par s'étourdir dans la consommation excessive de drogue ou d'alcool. Il erre, à la périphérie de la société, condamné à une solitude étouffante et à une mélancolie dévorante. Plongé dans la misère et le mépris, il vit entre l'ombre et la lumière et cherche vainement à donner de l'écho à ses mots dans un monde sourd à sa détresse. Il est des écrivains maudits qui choisissent délibérément la marginalité et qui l'érigent en acte de rébellion. Ils se dressent contre les conventions littéraires en produisant des œuvres qui échappent aux normes établies. Socialement, ils sont l'antithèse du bourgeois, artistiquement des révolutionnaires. Marc Alyn associe implicitement Schreiber la figure de l'écrivain maudit :

> La quête d'absolu – le spirituel en général – n'inspire plus nos romanciers. La littérature née du sentiment religieux qui, de Paul Claudel à Bernanos, produisit en ce siècle tant de chefs-d'œuvre, semble s'être réfugiée désormais chez les poètes, où la foule, on le sait, ne se bouscule guère. Un peu partout, le sucré tend à remplacer le sacré, de la même façon que sur les écrans, *La femme du prêtre* s'est substituée au *Journal d'un curé de campagne*.
>
> Heureusement, il apparaît de temps en temps, trop rarement, un écrivain assoiffé d'autre chose, qui vise plus haut, plus loin, et dont l'œuvre est habitée par le sentiment

[506] Alfred de Vigny, *Stello ou les diables bleus (Blue Devils)*, Paris, Charles Gosselin, 1832, p. 77.
[507] Sur ces éléments, voir Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 35.

> de l'Ailleurs, qu'elle s'efforce de nous faire ressentir. Vous reconnaîtrez sans peine ce type d'écrivain visionnaire aux détails suivants : la critique l'ignore, les jurys des prix littéraires le contournent spontanément et seul un public restreint suit sa création dispersée chez divers éditeurs. Boris Schreiber correspond parfaitement à ce signalement[508].

Dans un monde où l'absolu semble disparaître des horizons littéraires, où la quête spirituelle est reléguée aux marges du discours culturel, un groupe d'écrivains visionnaires s'attache à la recherche de vérités plus profondes, plus élevées. Loin des plaisirs faciles et des histoires édulcorées qui dominent le marché littéraire, ces auteurs assoiffés d'authenticité poursuivent un idéal transcendant. Leur œuvre, marquée par un désir d'ailleurs, par ce qui se trouve au-delà des limites du connu, échappe au regard du grand public. La critique les ignore et les jurys des prix littéraires les évitent soigneusement. Seul un public restreint s'intéresse à leurs productions. Pour Marc Alyn, Schreiber est un de ces écrivains visionnaires en qui se réactualise la figure de l'écrivain maudit.

Pour Schreiber, tel qu'il se montre dans ses écrits autobiographiques, une première forme de malédiction réside dans le contexte social et politique où il a grandi. Dans son enfance et son adolescence, durant les années de guerre en particulier, l'écrivain s'est senti socialement rejeté et frustré dans l'accomplissement de ses désirs. Son aire d'épanouissement créatif en littérature se trouve en décalage par rapport à une génération précédente, et la guerre a retardé l'épanouissement de sa vocation littéraire. *Hors-les-murs* s'ouvre par l'acceptation d'une interview entre le personnage-écrivain qui s'y représente et une journaliste imaginaire :

> *- Boris Schreiber, nous sommes bien d'accord ? Vous me parlez de votre vie depuis les lendemains de la guerre jusqu'à aujourd'hui. En somme, la période de votre enfer littéraire qui a pris la relève de…*
> - De mon enfer adolescent. Deux enfers, exactement[509].

Le ton est d'emblée donné. À travers le mot « enfer », Schreiber place sous le signe de la malédiction la relecture de sa vie à laquelle il se livre. Cette relecture est excessive. Elle a pour but de susciter l'empathie du lecteur et de produire une catharsis : Schreiber cherche à se libérer de sa souffrance en la projetant dans un récit. Entre confession et provocation, *Hors-les-murs* retrace le cours de sa vie des années de guerre aux années de refus. Il y montre qu'il ne se reconnaît dans aucun des mouvements de l'immédiat après-guerre, qu'aucun des grands pôles intellectuels du

[508] Marc Alyn, « Entre Abellio et Daumal », *Le Figaro littéraire*, n° 1332, 26 novembre 1971, p. 23.
[509] Boris Schreiber*, Hors-les-murs, op. cit*.

temps ne retient son attention, ni l'existentialisme, ni le communisme, qu'il n'a pas de maître à penser. Ce faisant, il indique que durant les années 1950, il est demeuré imperméable à la vogue du théâtre de l'absurde et aux efforts des « nouveaux romanciers ». En définitive, semblable à l'apatride qu'il a été pendant la guerre, Schreiber se veut à la fois « dedans et dehors » : écrivain français mais en dehors des courants littéraires, exclu du cercle des auteurs reconnus. Ce statut, paradoxal et ambigu, fait de lui le représentant exemplaire d'une littérature de la marge pour laquelle l'écriture est à la fois tentative d'appartenance à une communauté linguistique et littéraire et témoignage d'extériorité vis-à-vis de cette même communauté. Il se sent donc « maudit », et privé de toute possibilité d'action. Cependant, son sentiment de malédiction relève surtout de sa perception de lui-même :

> Hier, dîner rue [de] Monceau. Maman prétend que je ne suis pas maudit. Qu'en trois ans, ai fait grands progrès. Peut-être. Mais cette pauvreté des réactions à mes livres comparées à Gide, par exemple même à l'époque des *Nourritures* ! Les Prix ? Maman cite Thomas comme l'exemple de leur inutilité en vue de la gloire[510].

Malgré ses propos réconfortants, l'écrivain reste en proie à ses propres doutes et à ses frustrations. Entre aspiration à la reconnaissance et confrontation avec le rejet et l'indifférence, son sentiment d'impuissance s'accroît. Schreiber se compare à d'autres écrivains français, (Gide ou Thomas), quitte à être réconforté par sa mère sur le mode du « le génie est toujours incompris ». Au fond, ce qui consume Schreiber, c'est une angoisse de la disparition, bien différente de son ancienne obsession pour les pièces d'identité. Rejeté par les éditeurs, ses œuvres se perdent dans les limbes de l'indifférence. Il tremble à l'idée de sombrer dans l'oubli, de voir son nom reste exclu des mémoires littéraires. Il voit dans chacun des revers qui lui sont infligés un signe de malédiction personnelle, une preuve supplémentaire de son statut d'écrivain maudit :

> Mon émission ? Grève aujourd'hui à la radio. Donc, annulée et remise (Mourgue me l'a affirmé) à trois semaines. C'est la première grève à la radio depuis des mois ! Juste ce jour ! Pour moi ! Inouï. Certes, ce n'est que partie remise. Mais quand même ! Les grèves, syndicats, gauchisme, toutes ces conneries ! Et moi : la victime. Toujours maudit ? Pourtant il me semble qu'on commence à me connaître un peu[511]…

La grève à la radio, le jour précis où il était invité à s'y exprimer, devient pour lui le comble d'une série de malchances et une confirmation ironique de la malédiction qui pèserait sur lui. Schreiber se peint souvent sous les aspects d'un être égocentrique et d'un indifférent. Les masses l'indiffèreraient, le malheur d'autrui ne le toucherait pas

[510] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 23 décembre 1977.
[511] *Ibid*., 12 janvier 1974.

alors qu'il ressent le sien comme abominable. Il a le sentiment que son œuvre est vouée soit à une gloire éphémère, soit à un oubli éternel. Il se sent ainsi pris dans un étau de souffrances et de tourments. En conséquence, il se prétend soit écrivain sans œuvre, incapable de se faire une place dans le paysage littéraire, soit écrivain maudit, voué à être rapidement déclassé et écarté de la gloire :

> Tout à l'heure, allons à Dordives et demain soir de là, pour Cabris, par petites routes. Ma mère nous y attend. Vois Henri [Thomas], Alain [Bosquet], lis les manuscrits. Travail acharné sur le livre : pages entières que je réécris. Quel métier. Tout ça pour être un écrivain maudit. [illisible] maudit. Et en même temps est-ce qu'il n'y a pas quelque chose qui dépasse les autres [?] Quelque chose[512]…

Son travail d'écriture, acharné, prend à ses yeux les aspects d'une lutte désespérée contre un destin scellé d'avance. Il se qualifie ici deux fois de « maudit ». Il n'est pas jusqu'à la préposition « pour » – « tout ça pour être un écrivain maudit. » qui ne souligne l'ambiguïté de son rapport à la malédiction : entre rancœur et acceptation. Il cherche même, paradoxalement, à approfondir sa malédiction en l'envisageant comme une élection à l'envers. Tout se passe comme s'il voulait triompher dans l'échec.

La fortune héritée de son père, bien qu'elle lui permette de se consacrer à sa création littéraire, est un fardeau dans sa quête de reconnaissance authentique dans le monde littéraire :

> Tas de rencontres, projets, coups de téléphone. Belfond veut agir derrière Alain [Bosquet], vis-à-vis de Max-Pol Fouchet. Lui proposer un million ! Papa peut et veut. Mais moi ? […]
>
> Ce M.-P. F. dont Rolland-Simon[513] me parlait tant et qui est – d'après Belfond – le type le plus vénal de Paris, avec ses titres, son prestige, son « leadership » du Renaudot… Mais si je n'avais été qu'un pauvre type, genre « famille pauvre » ?
>
> Bien sûr : faut bien avoir quelque chose dans sa vie !
>
> […] Que penser ? Devant les autres, vu ma vie, (!) ; je ne suis en effet, plus rien. Oh ! Me redresser ? Oh ! Leur jeter mon livre comme un brandon[514] ?

Est-il possible de trouver la reconnaissance littéraire authentique lorsque l'argent contrôle les règles du jeu ? Face au dilemme dans lequel il se trouve entre désir de reconnaissance authentique et tentation de céder à des moyens artificiels pour y parvenir, Schreiber est amené à remettre en question sa propre valeur, mais aussi la pertinence de ses efforts : « On me cite (et je me cite) Gide, Proust. Oui. Mais sans cet

---

[512] *Ibid*., 14 août 1964.

[513] Rolland Simon (1907-1944) est né en Algérie et tué au combat pour la Libération de Toulon auquel il participait en 1944. Il a collaboré à plusieurs revues, en particulier *Fontaine* publiée à Alger par Max-Pol Fouchet. Il était employé aux services de contrôles techniques à Toulon. Schreiber, travaillant à la *Todt* de Toulon, lui a soumis des poèmes et l'a évoqué dans *Un silence d'environ une demi-heure*.

[514] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 7 octobre 1971.

argent alors, que serais-je devenu ? Aurais-je vaincu[515] ? » Ses pensées se tournent fréquemment vers ce que serait ou aurait été sa vie sans argent. Il se dévalorise en se considérant comme un parasite ainsi qu'en témoigne ici son autodérision : « je trime pour mes livres. Je suis un trimard hébergé par mon père[516] ». Il se demande si, sans fortune, il aurait pu atteindre ses objectifs littéraires. De telles interrogations envahissent son journal intime :

> À part ça, pense à septembre, au livre, aux livres, à tout. Papa prêt à payer pour que j'aie [un] Prix. Sans argent, qu'eussé-je… Comme dit Alain [Bosquet], si je n'étais pas moi, si tu n'étais pas toi… évidemment[517].

La fortune familiale lui procure des opportunités et des privilèges mais lui impose en même temps des contraintes, d'autant qu'elle paralyse parfois sa capacité à exprimer son mal-être. Cette situation paradoxale est scénarisée dans plusieurs de ses œuvres.

Le personnage du jeune mari dans *Le Cratère* est un écrivain raté, qui « n'a rien publié »[518] après la rupture avec sa première femme, qui souligne qu'il souffre d'être ignoré : « Ne pas être entendu, publié, passe encore ; mais l'accepter, être heureux avec ça, est-ce possible ? Ce ne serait plus une blessure pour toi [519]? » L'échec de sa carrière littéraire est traduit par le rejet systématique de ses manuscrits, « refusés, partout »[520], situation qui devient pour lui source de souffrance :

> Ces choses vécues ensemble ! Ces rues hostiles arpentées dans l'angoisse. Les heures cadavériques de l'attente : tel concours, tel éditeur. Tu apparaissais : les traits tirés, ta tête faisant « non » et nous partions bras dessus, bras dessous, sans un mot[521].

Avec l'utilisation d'une série de mots négatifs, comme « hostile », « cadavérique », est dépeinte ici la déception qu'il a partagée avec sa première femme. Les rues « hostiles » transforment chacun de ses pas en une lutte contre le rejet et l'indifférence du monde littéraire ; les « heures cadavériques de l'attente » évoquent la mort lente et douloureuse de ses espoirs et la pesanteur d'un temps sans espoir. Le silence qui s'installe entre le mari et la femme après chaque refus accroît l'intensité de l'échec qu'il ressent. Ce silence n'est pas seulement absence de mots, mais aussi absence d'espoir et de réconfort, ce qui amplifie l'impuissance et le désespoir de l'écrivain. À travers ce personnage, se perçoit une image de l'auteur lui-même, partagé entre son

[515] *Ibid.*, 20 avril 1971.
[516] Boris Schreiber, *Hors-les-murs*, *op. cit*., p. 36.
[517] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 9 février 1971.
[518] Boris Schreiber, *Le Cratère*, *op. cit*, p. 12.
[519] *Ibid.*, p. 13.
[520] *Ibid.*, p. 44.
[521] *Ibid.*, p. 20-21.

besoin de créer et l'incapacité de voir ses œuvres publiées, reconnues. Son image se dessine également à travers certaines proximités avec le personnage : le jeune mari tient un journal intime, pratique familière à Schreiber. Le journal intime est, pour chacun d'eux, un refuge.

Le jeune mari jouit d'une solide sécurité matérielle grâce à sa fortune familiale. Celle-ci, dont il a hérité, loin d'être pour lui objet de contentement, accentue son insatisfaction littéraire :

> Ton désir des choses « tiennes » et… et elles n'ont pas tenu ! Tu n'as que ta vie confortable, mortelle, ta fortune (mais récente, pas tellement « gagnée », n'est-ce pas ?) La vie te côtoie, te berce, te brise peut-être : elle ne te pénètre jamais[522].

Son argent l'aide à être publié mais ne lui permet pas de se faire un lectorat, d'obtenir l'admiration du public et l'aval des éditeurs auxquels il propose ses manuscrits. Il ne s'intègre ni dans le milieu littéraire ni dans un quelconque milieu professionnel :

> Le jeune adjoint de publication souriait.
> - Nous nous sommes demandé voici quelques jours pourquoi vous écriviez ces manuscrits ?
> - Je… je participe à vos frais non ? Cela devrait suffire ?
> - Évidemment cher ami, évidemment, mais entre nous : qu'est-ce qui vous pousse ?
> Moi installé dans son fauteuil confortable, apercevant des rangées de livres « capitaux ». Une quiétude sinistre enveloppait tout[523].

Sa richesse extérieure contraste cruellement avec son malheur intérieur et avec le vide existentiel qu'il ressent. Son œuvre ne peut exister qu'avec son propre appui financier. L'atmosphère feutrée de cette scène accentue l'échec personnel de l'écrivain. Les rangées qu'il aperçoit devant lui de « livres "capitaux" » lui rappellent qu'il n'a jamais pu atteindre à l'excellence littéraire et nient la valeur intellectuelle et littéraire de ses œuvres. Cette mise en rapport épouse le point de vue de Schreiber : toute l'édition française est perçue ici comme une bourse de valeurs gonflées où il s'agit de « pousser » tel ou tel et de convaincre le public de sa valeur, de sa dimension « capitale ». Les fonctionnements du système éditorial mettent à mal l'ambition du jeune écrivain. L'ironie de sa situation est accentuée par son dialogue avec l'adjoint de publication. La question de ce dernier, « qu'est-ce qui vous pousse ? », conduit à l'expression d'une vérité amère : bien qu'il publie à compte d'auteur, il ne parvient pas à devenir un auteur qui compte. Cet interlocuteur subalterne touche pourtant à un point essentiel, celui du sens même de l'activité d'écriture. Pourquoi écrire ? : cette

[522] *Ibid.*, p. 19.
[523] *Ibid.*, p. 97.

question, fondamentale, est souvent posée dans les écrits de Schreiber. Ici, l'auteur est renvoyé à son inutilité. Ses œuvres n'ont pas de raison d'être. Ses manuscrits écrits sans doute avec peine, laborieusement, sont dénués d'intérêt et de valeur pour le monde extérieur. Le jeune écrivain est enfermé dans le sentiment de sa propre médiocrité, réduit à s'identifier avec les médiocres héros qui naissent sous sa plume :

> Coûte que coûte ; t'annihiler : me prouver à moi-même ta médiocrité. Comment ? En rabaissant ta femme actuelle ? Même pas. Mais ton œuvre demeurée inconnue. Pardonne-moi, il le faut. Te démolir. Ces livres qui ne « tiennent pas debout » tes héros sans vie, qui divaguent et ne ressentent rien. Leur quête hors du sens commun, truffée de rencontres impossibles. Les foules ne sont pas idiotes : elles ont flairé dans tes livres ce mélange de prétentions et de méconnaissance[524].

Il est un écrivain incompris qui échoue à se faire publier à force de placer des personnages de marginaux « sans vie » dans des intrigues étranges « hors du sens commun, truffées de rencontres impossibles »[525]. Sa perception de son échec littéraire fait écho à celle de Schreiber, dont les personnages sont également souvent des marginaux entraînés dans des intrigues peu crédibles. Les mots sont forts (« annihiler », « démolir ») : le personnage en vient à se croire victime d'une persécution littéraire. Ici, les discours fusionnent et le dispositif énonciatif employé fait qu'on ne sait plus si ce qui est énoncé est la pensée de la première femme du personnage-écrivain ou celle de l'auteur qui les reprendrait de façon autodestructrice, certains arguments manifestant une forme extrême de dénigrement : « ce mélange de prétentions et de méconnaissance. » Ce qui est envisagé alors est une forme d'incompréhension absolue, d'agression de l'écrivain par le milieu éditorial et par les critiques, ce qui est conforme à l'expérience réelle de Schreiber et à la perception qu'il en donne dans son journal. Le dernier livre « jamais paru » de l'écrivain fictif du *Cratère* rappelle *L'Évangile selon Van Horn* dans un dispositif de reflets en miroir qui vient établir un lien entre le monde de la fiction et le monde réel :

> Ton dernier livre jamais paru, ne commence-t-il pas ainsi ? Le héros court à travers un parc pour retrouver une espèce d'orateur-charlatan ? Et il le retrouve ; lui arrache la vérité au sujet d'un personnage mystérieux, part à sa recherche en traversant l'Europe[526]…

L'auteur se continue ici dans son personnage. Celui-ci est toujours en attente d'un futur glorieux qui se dérobe constamment et n'advient jamais. Figure complexe, il est tiraillé entre désir de reconnaissance et incapacité à atteindre son public. Son parcours,

[524] *Ibid.*, p. 25.
[525] *Ibid.*, p. 24-25.
[526] *Ibid.*, p. 24.

marqué par l'angoisse, le rejet et la médiocrité, reflète l'isolement et la frustration de l'écrivain raté qui, malgré ses privilèges matériels, ne parvient pas à combler le vide que laisse en lui l'absence de succès littéraire. Il écrit dans le journal du personnage-écrivain : « Toujours être à l'orée, sans pénétrer nulle part : amour, haine, action, bonheur, malheur. Mais eux me pénètrent »[527]. Cette formule révèle sa conscience aiguë de son statut de marginal : il possède la richesse et il s'est remarié à une jeune femme, il est en apparence heureux, mais au fond, il aime toujours sa première épouse plus âgée. Sa deuxième femme ne le comprend pas, ce qui ajoute à son malheur et à sa frustration littéraire. Il a l'amour, le bonheur et le malheur, mais de manière incomplète. Cette incomplétude est omniprésente dans sa vie. Il semble constamment proche d'un accomplissement véritable, que ce soit dans sa vie personnelle ou dans sa vie professionnelle. Cette dualité entre apparence et réalité, richesse extérieure et pauvreté intérieure, amour et désamour, reconnaissance et rejet, constitue le motif principal de l'écriture schreiberienne. Le mot « pénétrer » indique ici une effraction, une forme d'agression. Le narrateur est situé entre deux mondes, entre deux espaces, mais sa position, même fragile, marginale et précaire, est contestée, « pénétrée ». Il ne parvient à occuper de place nulle part, tandis que ses sentiments, sa personnalité et son espace intime sont envahis par autrui. L'idée qu'il se trouve toujours à l'orée de nulle part dit combien il a le sentiment d'être en marge de tout.

Autre roman de Schreiber construit autour de la figure de l'écrivain, *La Douceur du sang* est une œuvre autofictionnelle en trois parties. Le narrateur, Boris Schreiber, vient d'« une famille de suicidés, de massacrés, de fusillés »[528]. Il porte ainsi sur lui la marque des tragédies et des attentes des siens. En même temps, la décoration luxueuse de son bureau à Paris, une scène de bonheur au bord de la piscine de sa résidence de Long Island et des voyages effectués dans le monde entier indiquent qu'il mène une vie aisée qui contraste de manière insolente avec ses racines. L'identité entre le nom de l'auteur et celui du narrateur rend encore plus sensible le jeu de miroir entre eux. Le roman s'ouvre sur une phrase provocatrice et chargée émotionnellement, une phrase injurieuse et grossière : « Tu as encore avancé, salope »[529]. Cette « salope », à qui le narrateur s'adresse, est métaphoriquement représentée par une aiguille d'horloge qui avance inexorablement. Le terme « salope », insulte et grief, désigne le

[527] *Ibid.*, p. 204.
[528] Boris Schreiber, *La Douceur du sang*, *op. cit.*, p. 39.
[529] *Ibid.*, p.11.

temps et montre la rage du narrateur face à l'écoulement inéluctable des heures, avec pour corollaire le vieillissement. Le roman se déroule autour de deux écrivains, Boris Schreiber et Arnold, tous deux nés d'une mère russe. Bien que les deux écrivains partagent de nombreux points communs – leur origine, leur pays d'exil, la langue russe – une différence cruciale les distingue : la reconnaissance littéraire. À travers ces deux personnages, on peut facilement discerner la présence de l'auteur lui-même, Boris Schreiber, et de son ami Alain Bosquet. De ce point de vue, il s'agit d'un roman à clés. Schreiber se projette dans Boris, un alter ego littéraire, tandis qu'Arnold est le miroir de Bosquet, son ami à la carrière éclatante.

Arnold est un écrivain « à l'écoute du monde qui l'entoure »[530]. Comme il s'applique à ne pas décevoir l'attente de son public, il est un auteur qui se vend bien, qui jouit d'une reconnaissance littéraire établie et d'une position enviée dans le monde des lettres. Boris Schreiber, en revanche, est un écrivain introspectif, profondément tourné vers lui-même et ses propres expériences. Son œuvre, quelque peu « narcissique », ne trouve pas un large écho :

> Quoi de plus passionnant, de plus infini, que de parler de nous, comme deux frères séparés mais siamois ? Le tilleul du jardin embaumait. Arnold évoquait ses livres, leurs succès, mais avec modestie ; il plaisantait sur ses fonctions de critique et de directeur littéraire : « Parfois je suis obligé de dire aux femmes qui me présentent leur manuscrit : "Ne vous déshabillez pas tout de suite !" » Les volutes satisfaites de son cigare. Un sentiment d'échec m'emplissait. J'ai parlé de mes livres à moi, de leur insuccès, d'une manière plutôt drôle, en tout cas détachée ; la Belle au bois dormant attend que son prince arrive ; moi, j'attends que ma renommée arrive. « Tu vois, je suis le Beau au dormant. – Boris, il est intolérable de t'entendre parler ainsi : "Moi, Boris ! Moi, le Beau !" Ne te crois pas toujours l'Unique ! » La fureur m'a saisi. Malgré moi j'ai crié : « Si, je le suis. » Er j'ai bondi dans l'allée de tilleuls qui embaumaient.
>
> […] J'ai attendu de longues minutes avant de revenir. « Tu es calmé, espèce d'enfant gâté et capricieux ? Il faut que tu la paies, ta vie trop douce, même si c'est injuste pour tes livres. Espèce d'enfant gâté » Il me tapotait la nuque. Je restais silencieux[531].

La conversation entre les deux personnages révèle la dynamique complexe de leur relation. Arnold fait preuve d'une condescendance teintée de paternalisme, évoque ses succès littéraires avec une modestie feinte et plaisante sur ses fonctions de critique et de directeur littéraire. En contraste, Boris ressent un profond sentiment d'échec. Néanmoins, selon Arnold, égoïste et immature, il se comporte comme un enfant gâté plein de colère envers le monde où il ne reçoit pas la reconnaissance qu'il escompte. Il

[530] Boris Schreiber, *La Douceur du sang*, *op. cit*., p. 14.
[531] *Ibid.*, p. 55-56.

ne s'intéresse qu'à lui-même et préfère tenir autrui pour responsable de son insuccès plutôt que de se remettre en question. Arnold voit le ratage de Boris comme une manière pour lui de se complaire dans un rôle de victime. Cette posture de victime le rend souvent insupportable à ceux qui l'entourent, notamment à Arnold :

> Ce temps où j'étais recru d'humiliations, malgré le palace, les vacances que papa et maman nous payaient à ma première femme et à moi. Recru d'humiliations, d'exaspération. Je le suis toujours. Par exemple, lorsque mon ami Arnold émet son avis sur un de mes textes relatant notre misère à nous trois quand nous nous sommes trouvés à Anvers : « Tu as eu une enfance très protégée, Boris. » En effet, la soupe populaire, le chômage, l'exil, mon regard terrorisé sur le monde dès mes six ans. Arnold a raison : une enfance très protégée, derrière la panique de papa et maman. Une vieillarderie très protégée, derrière ma panique à moi. Tu en profites, salope, pour tracer ton interminable petit tourment tournant [532] !

Cet épisode renvoie directement à l'expérience personnelle de Schreiber telle qu'il l'a retracée dans ses écrits de nature autobiographique. Comme toujours, il se met ici en scène de façon provocante. Comme lui, le narrateur est obsédé par des promesses de jadis et par l'insuccès qu'il connaît. Son récit est saturé de soliloques et de monologues intérieurs qui prennent souvent la forme de plaintes et de réflexions désabusées :

> Je vais m'allonger, moi aussi, dans mes ratages, dans mes échecs, dans cette grande cheminée où j'attends toujours que la flamme qui me brûle me réchauffe enfin. Mais les bûches qu'elle lèche sont humides, ramassées dans les marigots de mes espoirs.
>
> Avoir tout cru. Autrefois je ne voyais l'hostilité nulle part, aujourd'hui je la vois partout. Je croyais que les « Borinka » exaltés triompheraient des « Boris » méprisants. Erreur. J'étais sûr de charmer la vie, la vie m'a volé mon charme. Existait-il vraiment ? Mon père la voyait bien, ma certitude. Elle l'irritait : « Boris croit qu'il lui suffit de sourire pour gagner. Mais la vie, ce n'est pas ça, la vie[533]. »

Dans cette œuvre, Arnold et Boris forment non seulement une antithèse dissociative, mais aussi une union des contraires. Dans une certaine mesure, Arnold représente ce que l'auteur rejette comme mode de comportement dans le milieu littéraire et éditorial, tandis que Boris représente, poussée jusqu'à l'insupportable, l'angoisse narcissique de l'écrivain en mal de reconnaissance. Boris Schreiber se dépeint comme un homme hanté par ses propres échecs. Il porte en lui une douleur profonde et sa vie se confond avec une quête incessante de légitimité, même si la reconnaissance reste toujours hors de sa portée. L'écart qui s'est creusé entre la douceur de jadis et l'hostilité d'aujourd'hui lui fait éprouver une amère désillusion, l'amène à passer d'un optimisme naïf à un cynisme désenchanté. D'ailleurs, la richesse que le personnage de

[532] *Ibid.*, p. 29-30.
[533] *Ibid.*, p. 85-86.

Boris Schreiber obtient, grâce à son père, le prive du droit de se plaindre : « De quel droit me plaindre ? Je peux m'évader comme je veux, m'emprisonner comme je veux, souffrir, ne pas souffrir. Ma ricanante liberté [534]! » « Ricanante liberté » est une expression forte d'auto-ironie : bien que matériellement libre, il est prisonnier de ses propres attentes et de son insatisfaction.

Ce protagoniste agit comme un double, un porte-parole et un miroir déformant de Schreiber qui a également conscience que sa situation financière le prive du droit de se plaindre. Vivant de la fortune de son père, le héros endure la jalousie d'autrui tout en portant comme un fardeau sa vie d'opulence :

> Un type, un jour, m'a regardé avec haine, de la table voisine. Je m'en fous. Car ces yeux regarderaient avec joie le squelette juif de ma vie. Grâce à papa, je les mets en vrac dans ma poche, ces billets. Et ce type envieux n'avait qu'à travailler jour et nuit comme papa, tousser jour et nuit comme papa, être intelligent jour et nuit comme papa. Après quoi il laisserait à son fils unique incapable la coupe en or toute pleine de la sueur de sa vie. Je le bois à petite gorgées, moi l'incapable. En guise de sueur, je n'ai que celle de mon impuissance. Un incapable, capable de tout, comme tous les incapables. Je hisse malgré tout dans la nasse de la pêche miraculeuse les civelles de mes ressassements[535].

La richesse lui apparaît comme une injustice. Elle ne se contente pas d'attiser la jalousie et le ressentiment chez ceux qui n'ont pas le privilège de vivre la même existence que lui et nuit à son accomplissement d'écrivain. Le héros se condamne à plus ou moins brève échéance au mutisme. Le silence devient une attitude acceptable, la seule peut-être. Cette réalité crue conduit à un sentiment d'impuissance, comme si la richesse avait le pouvoir de dérober à l'écrivain la possibilité de faire porter sa voix dans un monde où les privilèges matériels dictent la valeur sociale. Il devient de ce fait victime d'une forme de censure intérieure :

> Je n'ai plus de bouclier. Et tu t'es jetée sur moi pour pulvériser mon défi. Je suis le plus vieux aujourd'hui. Tous autour de moi sont plus jeunes que moi : Bague, le monde, et mon écriture aussi qui est lourde à porter. Comme une interdiction de m'exprimer. Les interdits qui ont longé ma vie : interdit de séjour, interdit d'évasion, interdit de mutisme, interdit de parole. De sorte qu'aujourd'hui je me crois tout permis. J'exige une reddition sans condition de mes ennemis qui prospèrent, des promesses qui se décomposent, de l'hypocrisie de mes illusions[536].

Ces interdictions symboliques, ces « interdits » que le héros mentionne, tracent les contours de sa vie et de ses luttes. Il est en perpétuelle guerre contre le temps et contre les rejets qu'il subit. Sa vie de riche héritier l'empêche de s'exprimer librement, mais

[534] *Ibid.*, p.28.
[535] *Ibid.*, p. 49-50.
[536] Boris Schreiber, *La Douceur du sang*, *op. cit.*, p. 46-47.

en même temps, il ne peut pas y renoncer pour ne pas trahir l'amour et les sacrifices de ses parents. Le désir et l'obsession de ces derniers de voir leur fils « à l'abri de tout souci matériel et de tout danger »[537] condamnent Boris à vivre dans une forme de prison dorée. La vieillesse ajoute une strate de complexité à sa situation. Il se sent plus vieux en âge mais aussi en esprit, lourd de l'expérience que lui valent ses échecs accumulés. Cette perception de sa propre sénescence intensifie son sentiment d'impuissance et d'enfermement. Mais malgré sa vieillesse, sa demande de « reddition sans condition » reflète sa quête incessante de justice pour lui-même et de reconnaissance pour ses œuvres. Cette quête est teintée d'une certaine amertume. Les « ennemis » qu'il veut voir se rendre sans condition symbolisent toutes les forces qui ont contribué à son sentiment d'échec et d'injustice : les critiques littéraires indifférents, les éditeurs insensibles, les attaques de sa propre famille.

Le narrateur rencontre par hasard une femme sur une plage, Sylvia Thùrr, romancière et spécialiste des Mayas. Elle comprend la douleur de Boris et le dirige vers des dieux mayas rejetés aux mystérieux pouvoirs :

> Pourquoi mon aveu ? Que me veut-elle, cette femme ? Mais quoi qu'on me veuille, il me plaît de susciter l'intérêt. Et j'entends :
> - D'autant plus que le temps de vie se raccourcit toujours,
> - Toutes les études prétendent le contraire.
> - Boris Schreiber, j'ai peur.
> - Peur de quoi ?
> - Les dieux rejetés reviennent, tout-puissants, pour se venger.
> - Quels dieux ? Pour quelle vengeance ? Je ne comprends pas.
> - Ils se vengent d'être adorés en secret mais rejetés en public. Notre bonne conscience les rejette mais nos viscères les adorent. Ce sont ces forces viscérales qui nous dominent aujourd'hui.
> - Mais de quels dieux parlez-vous ?
> - Les dieux mayas, Boris Schreiber, tout-puissants.
> - Tout-puissants, alors qu'ils se sont laissé rejeter ?
> - C'est vrai, ils sont moins forts que les hommes. On est toujours moins fort que ce que l'on a créé.
> - Justement aujourd'hui ?
> - Justement ? Aujourd'hui, ils trouvent dans notre monde assez de cruauté pour nourrir la leur. Ils l'attendaient, cet aujourd'hui, depuis la splendeur de leur âge de pierre, unique dans l'Histoire[538].

L'arrivée de Sylvia Thùrr dans la vie de Boris représente une rupture avec son monde d'apparence calme et normal. Les dieux mayas, évoqués par Sylvia, symbolisent les forces obscures et rejetées de l'inconscient. En tant qu'écrivain qui se sent rejeté, Boris voudrait s'aider de cette force niée mais irrésistible. Guidé par Sylvia Thùrr, il

[537] *Ibid.*, p. 166.
[538] *Ibid.*, p. 35-36.

se rend au pays des Mayas chez une femme fortunée qui accueille artistes et écrivains : la comtesse d'Almagro. Ce voyage conduit à la seconde partie du roman, centrée sur son séjour vécu et rêvé chez Dolorès d'Almagro. Boris se trouve alors dans un endroit vaste et éloigné de la ville :

> Une longue limousine noire m'a conduit, interminablement, par des routes puis par des pistes de trous et de poussière, jusqu'ici, un domaine qui semble illimité. La jungle et la montagne autour[539].

L'exotisme du paysage ajoute une touche de raffinement et de mystère à l'expérience du personnage Boris Schreiber. L'environnement opulent, chambres luxueuses et service impeccable, offre aux écrivains et aux artistes un havre de paix où ils peuvent se consacrer à la création. Dans ce sanctuaire, hors du tumulte du monde, Boris s'accroche à un espoir ténu, celui que les dieux vengeurs des mythes mayas, puissent l'aider à se venger de son sort :

> Dolorès d'Almagro vient de demander :
> - Pourquoi êtes-vous venu ici ?
> - J'essaie de croire que les dieux vengeurs existent. Ici, la terre où ils sont nés.
> - Quels dieux vengeurs ?
> - Ceux qui hallucinent notre monde.
> - Et de quoi se vengent-ils ?
> - D'avoir été rejetés.
> - Ce rejet, je le comprends : ils s'abreuvaient de sang. Ce sont ces dieux-là que vous invoquez ?
> - Je suis dévoré par le désir de vengeance, Dolorès d'Almagro. Et je crois à leur retour. Notre monde le prouve.
> - Mais que vous a-t-on fait ?
> - On a scié ma vie.
> - C'est le thème du livre que vous écrivez ici ?
> - Je n'écris rien. Ni ici ni ailleurs. Je traîne mon impuissance. Elle réclame vengeance. Elle demande la protection des puissants[540].

Le narrateur se sent dévoré par un désir de vengeance. Impuissant devant son échec, il croit en la capacité des dieux mayas à revenir et à exercer leur pouvoir dans un monde qu'il perçoit comme injuste à son égard. Son impuissance est aussi impuissance à écrire :

> J'ouvre mon cahier. Je vais remplir mon rôle d'écrivain. Je vais écrire le récit de mes angoisses terrifiantes qui clouera le bec à tous les châtrés, mes plagiaires. Et je me penche sur mon cahier ouvert, me redresse, me repenche, comme devant le Mur des lamentations. En vain. Je ne parviens pas à te quitter des yeux, aiguille-salope qui ne bouge plus. Car ton cœur bat quand même, impitoyablement. Que j'entends,

[539] *Ibid.*, p. 79.
[540] *Ibid.*, p. 96.

impitoyablement. Tu traces sur ma peau ce que je ne parviens plus à tracer sur ma page[541].

Ces lignes disent à la fois la lutte intérieure de l'écrivain ainsi que son angoisse devant le temps qui passe et accentue son incapacité créatrice. Contrairement à son ami Arnold, autre invité de Dolorès d'Almagro, qui reste toujours devant son bureau et qui écrit tout le temps, Boris n'écrit plus guère :

> - Alors, Boris, si j'en juge d'après ton silence, tu n'écris rien en ce moment
> - Rien.
> - Et cela ne te pèse pas ?
> - C'est selon les jours.
> - Tu vois, ce qui t'arrive ne m'étonne pas. Ta conception de l'écrivain et de l'écriture m'a toujours paru [*sic*] menacée de stérilité.
> - C'est ton diagnostic ?
> - La maladie de ton écriture – et je vais être sévère –, c'est de prendre le lecteur pour un idiot.
>
> Le long corridor. Le destin qui nous y a menés. Le découragement paralyse ma réponse. Et sa voix, toute posée, tout huilée, reprend :
>
> - Le respect du lecteur, c'est un adjuvant pour l'écrivain. Remarque, cela n'évite pas le tourment. Je suis bien placé pour le savoir.
> - Toi, tourmenté ?
> - Mais enfin, Boris, tu crois être le seul à saigner ?
>
> Ma brusque exaspération. Mon ricanement :
>
> - Oui, pauvre salonnard !
>
> Je cours vers ma chambre, claque la porte, haletant. Je sais bien ce qu'impliquent ses propos. À ses yeux, j'usurpe mon titre d'écrivain. Je suis un faussaire. Il a raison, terriblement. Un faussaire. Mais tout n'est pas entièrement faux dans ma fausseté. Mes mensonges ne sont pas toujours sans provision.
>
> Je suis là, dans ma chambre, avec mon triste dégoût. Que faire pour cesser mes insultes contre le monde qui m'entoure sous prétexte que ce monde ne me voit pas ? Pourtant, j'essaie d'être vu, par tous mes maigres moyens. […] Le monde m'ignore, mais le sous-monde me reconnaîtra parce que le sang des miens s'y est répandu plus que pour d'autres. Pourtant, j'ai peur du tunnel sous demain. J'implore l'aide des dieux qui viennent de là où je suis attendu. Je jette le filet de mes paniques pour qu'il me ramène ce qui ne me quitte jamais[542].

Dans ce dialogue, le personnage-romancier exprime ses doutes quant à l'authenticité de sa démarche créatrice, et fait état de l'injuste incompréhension dont il est l'objet. Son interlocuteur semble être le porte-parole d'un public défiant qui lui refuse qualité d'écrivain. Bien qu'il soit dévoré par le désir de reconnaissance, il est paralysé par son impuissance et sa lâcheté. Il est également présenté comme un écrivain en crise, à la fois vis-à-vis de lui-même et dans sa relation avec le monde extérieur. Son narcissisme le rend vulnérable aux critiques et son expression exacerbe le dégoût du public, ce qui finit par l'isoler.

---

[541] *Ibid.*, p. 22.
[542] *Ibid.*, p. 109-110.

L'œuvre de Schreiber, l'auteur, prend souvent pour fil directeur un sentiment d'impuissance face à l'existence. Ses héros cherchent désespérément à se rendre visibles et à trouver une forme de reconnaissance, mais leur passivité les empêche d'agir efficacement et ils sombrent dans une vie apathique, dépourvue de sens et de but. Leur incapacité à agir se traduit par une paralysie créative et par un découragement face à l'écriture. Les personnages-écrivains de Schreiber, comme Boris dans *La Douceur du sang*, se caractérisent par une difficulté à se manifester, à écrire. Leurs tentatives de création sont souvent mises à mal par leurs doutes et leurs angoisses, ce qui leur donne le sentiment de trahir la langue, d'être des exclus de l'écriture :

> Alors que mon Verbe m'emplit ? Certes, en ce moment, il me trahit. Sans doute parce que je te fixe trop, salope. Le Verbe me veut à lui, toi tu me veux à toi. Chacun me veut, c'est pourquoi tout le monde me rejette. J'ai mal[543].

Pour Boris, la trahison du langage est une trahison de soi-même qui touche à son identité d'écrivain. Balancé entre désir d'expression et impossibilité de création, il est en proie à un conflit intérieur : il doit lutter contre le vide créatif et la pression du temps. Une sorte de pacte faustien le lie à l'acte d'écrire. Plus tard, son ami Arnold malade, usé, « rongé de l'intérieur »[544], décide de partir. Quant à Boris, il reste prisonnier de ses tourments et perdu dans le cercle de ses propres contradictions :

> - Tu es tellement adorable quand tu le veux. Pourquoi le veux-tu si rarement ?
> - Parce que les autres… parce que tous les autres…
> - Pas de paranoïa, s'il te plaît. Qu'est-ce que tu veux au juste ?
> - L'écriture.
> - Qui t'empêche de travailler ?
> - L'inécriture.
> - Qu'espères-tu avec ce jeu de mots ?
> - Mon inécriture cunéiforme, je la trace avec des clous sur ma peau.
> - Et tu réussis à te relire ?
> - Je ne réussis pas à me déchiffrer.
> - Tu joues, Boris. Pense un peu au monde autour de toi.
> - Et alors ? En bas j'étouffe, en haut j'ai le vertige, au milieu je m'emmerde.
> - Tu ne trouves rien d'autre à me dire pour notre adieu ?
>
> Comment lui dire que mon inécriture rêve d'un grand roman raté ? Pour se venger. Exprès. Par mépris de la toussitude qui de toute façon me rejettera. Elle ne verra que ma haine. Il est vrai, elle brille, mais incandescente, solaire, pour calciner celle du monde halluciné. C'est la haine de la haine qui m'étrangle. Qui me laisse figé, face à ma vie[545].

[543] *Ibid.*, p. 24.
[544] *Ibid.*, p. 196.
[545] *Ibid.*, p. 196-197.

Le personnage-romancier aspire à l'écriture, mais il se heurte à une incapacité paralysante. Son incapacité à se déchiffrer et à se faire comprendre souligne son sentiment d'impuissance et sa souffrance. Son malaise « en bas », « en haut » et « au milieu » suggère qu'il lui est impossible de trouver une place qui lui convienne. Au fond, son désir de créer est entravé par une force destructrice, une « inécriture » qui le laisse figé et désespéré. Ce terme d'« inécriture » est un néologisme qu'invente Schreiber pour désigner une vie consumée sans écrire, une forme d'impuissance créatrice. *La Douceur du sang* est donc construit sur une dialectique ou un oxymore moteur d'écriture : écrire l'impossibilité à écrire.

La troisième partie du roman est centrée sur une méditation dont le contexte suit le retour de Boris à Paris. Il se trouve seul dans une ville qui autrefois lui offrait des distractions, mais qui désormais le renvoie uniquement à son propre vide existentiel. Arnold est mort, l'enfant qu'il attendait avec Bague est mort-né. Bien que Bague l'attende, il n'ose pas la rejoindre, car il se sent incapable de faire face à sa douleur. La solitude de Boris est ainsi accentuée par une série de pertes. L'aiguille de l'horloge continue par ailleurs de tourner sans relâche et le temps de s'écouler inexorablement. La capacité à écrire semble toutefois lui revenir, mais sous une forme renouvelée :

> Je l'exprimerai dans un court roman océanique[546], rongé par le sel de mon inécriture. Un court roman, sciemment raté… Ma vie. Chaque vie. Et son jeu du ballon sous l'obsidienne du rituel[547]. »

Une forme poétique d'expression prend le relais et s'impose, à travers tout un réseau métaphorique, des images comme celle de l'océan, du sel, ou les thèmes « mexicains » empruntés à la culture locale, comme le couteau d'obsidienne. Boris fait en outre allusion au genre hybride de l'ouvrage que son lecteur est en train de lire : « roman » renvoie à la fiction ; « ma vie » à « l'autobiographie » ou à « l'autofiction ». Boris aspire à écrire un roman « suicidaire »[548], une œuvre qui ne cherche pas à réussir mais à refléter l'inanité de son existence, à métaphoriser sa propre vie marquée par l'échec. Cette écriture, autodestructrice, prend les aspects d'un acte de rébellion contre les attentes conventionnelles de succès et de reconnaissance, une manière de rejeter une

---

[546] Cela peut se lier au sentiment océanique, une notion développée par Romain Rolland, puis reprise par Sigmund Freud dans *Malaise dans la civilisation* (Paris, PUF, 1929) *:* « Ce sentiment, il l'appellerait volontiers la sensation de l'éternité, il y verrait le sentiment de quelque chose d'illimité, d'infini, en un mot : d'océanique […] Il s'agirait donc d'un sentiment d'union indissoluble avec le grand tout, et d'appartenance à l'universel. » Sigmund Freud, « Un trouble de mémoire sur l'Acropole », in *Résultats, idées, problèmes II (1921-1938)*, Paris, PUF, 1992. C'est ainsi un sentiment à l'origine de l'extase et de toute religiosité, une forme de mystique sauvage.

[547] Boris Schreiber, *La Douceur du sang*, *op. cit.*, p. 211.

[548] *Ibid.*, p. 212.

société qui l'a toujours rejeté. Finalement, il poursuit une œuvre traversée par une forme d'autodestruction, de mise à mort intime qui ouvrirait un « seuil » vers une autre dimension, ou vers un monde supérieur.

Une situation similaire apparaît également dans *Hors-les-murs*. Dans cette œuvre, l'écrivain se fait interviewer par une journaliste imaginaire, Chantal Rouve. Il se compare à un élu à la manière de saint Paul : « Alors comme saint Paul, j'ai eu mon chemin de Damas. Lui, un seul ; moi, des centaines. Lui, le Christ ; moi, maman »[549]. Le christianisme a fait de la souffrance l'une de ses valeurs principales : « Nous portons partout et toujours en notre corps les souffrances de mort de Jésus »[550]. La souffrance est donc nécessaire en ce qu'elle contribue à la rédemption des hommes. La tradition chrétienne fait de la souffrance, relative à une punition divine, une source de perfectionnement de l'âme de sorte qu'elle peut devenir signe d'élection. Revenant à une image de lui-même qu'il a déjà formulée (maintes fois) par ailleurs, Schreiber se situe lui-même entre souffrance et non-souffrance. À Chantal Rouve, il indique à nouveau que d'un côté, il a fait face à de nombreuses et terribles épreuves, et que de l'autre, il échappe au malheur en bénéficiant de la protection et l'abondance que lui ont procurées ses parents : son père qui lui assure le confort matériel et sa mère un soutien indéfectible, mais exerce aussi une pression insidieuse par ses attentes et ses projections sur son avenir de son fils. De là viennent le malentendu et le malheur : « Selon maman, personne n'arrive à ma hauteur. Et comme aucune mère n'égale la mienne… Génie. Son Borinka : un génie. Et tous s'inclineront. Le voilà mon chemin : marcher vers cette promesse »[551]. La promesse maternelle est encore et toujours vue à la fois comme une source de consolation et de tourment pour l'écrivain qui a le sentiment de les avoir trahies : « Mais aujourd'hui ? J'ai l'impression de m'être trahi. Le silence de mon écriture n'est pas celui de la terre où l'herbe est en train de pousser, mais celui de la terre stérile »[552]. Face à ses plaintes, la journaliste, confrontant Schreiber à ses conditions de vie, met en question le rapprochement auquel il s'est livré entre saint Paul et le narrateur : « Vous croyez que saint Paul, c'est compatible avec le cadre dans lequel vous vivez ? Ce bureau lumineux et insonorisé, ces autres pièces que j'ai entrevues ; votre terrasse, là-haut, avec ses fleurs. Vous trouvez que

[549] Boris Schreiber, *Hors-les-murs*, *op. cit*., p. 21-22.
[550] 2 Corinthiens 4 : 10.
[551] Boris Schreiber, *Hors-les-murs*, *op. cit*., p. 21.
[552] Boris Schreiber, *Faux titre*, *op. cit*, p. 69-70.

c'est compatible avec les sandales trouées de saint Paul ? [553]» Sa richesse l'enferme, par la voix de la journaliste qui l'interroge et lui répond, dans un tumulte intérieur où sentiments d'élection et de malédiction se mêlent et se contredisent.

Sentiment de malédiction et lamentations sur l'injustice de la vie dessinent les fondements mêmes de sa créativité tourmentée. L'étiquette « maudit » pourrait s'avérer un excellent atout dans la lutte des écrivains pour accéder à la légitimité littéraire, comme en témoigne le conseil de Belfond à Schreiber : « insister sur ta qualité d'écrivain maudit »[554]. Cependant, chez Schreiber, se construit un *ethos* d'écrivain maudit qui, d'une certaine manière, lui interdit d'accéder à la reconnaissance littéraire. Tout d'abord, dans sa vie quotidienne ainsi que dans ses écrits, l'écrivain semble se focaliser uniquement sur lui-même, son moi intérieur, les refus qu'il a subis et l'injustice qu'il ressent, comme en témoigne, dans *Faux titre*, la critique de l'éditrice envers l'écrivain dont elle a refusé le manuscrit :

> Et j'entends :
> - Vous ne parlez que de vous dans vos écrits.
> - Et comment ! Ici il y a moi et un cousin difforme. Là il y a moi et maman. Ailleurs il y a moi et …
> - Assez ! Qu'exigez-vous de l'écriture ?
> - Qu'elle déchire[555].

Ce bref échange, dévoile toute la profondeur de l'auto-analyse et de l'auto-centration de Schreiber. Diffracté et fictionnalisé, son « moi » est omniprésent dans ses écrits. Il donne ainsi de lui l'image d'un être narcissique, image qui peut être perçue comme insupportable, comme en témoigne la remarque adressée par Arnold à l'écrivain Boris dans *La Douceur du sang* : « il est intolérable de t'entendre parler ainsi : "Moi, Boris ! Moi, le Beau !" Ne te crois pas toujours l'Unique [556] ! » Dans « Les sous-titre du destin », première nouvelle de *Faux titre*, le manuscrit qui est refusé au héros est celui d'un livre centré sur sa propre vie :

> - Écoutez, parlez-moi de votre manuscrit. Je n'y comprends rien, à votre histoire. Puisque ce manuscrit est votre raison de vivre, quel est son thème ?
> - Ma raison de vivre.
> - Ce manuscrit qui est votre raison de vivre traite de votre raison de vivre ?
> - Exactement.
> - C'est sans fin, alors ?
> - Exactement.

[553] Boris Schreiber, *Hors-les-murs*, *op. cit*, p. 34.
[554] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 7 octobre 1971.
[555] Boris Schreiber, *Faux titre*, *op. cit*., p. 39.
[556] Boris Schreiber, *La Douceur du sang*, *op. cit*., p. 56.

> - Je vais être franche avec vous : quel public peut-il intéresser ? Personne, croyez-moi. Ce n'est pas de cette façon que vous allez toucher les lecteurs[557].

Le héros montre ici son incapacité à sortir de son propre univers, ce qui l'éloigne des attentes et des intérêts du public et rend son œuvre répétitive et incompréhensible. L'auto-référentialité du manuscrit crée une boucle narrative, où le sujet se réduit à une contemplation incessante de soi, sans ouverture vers l'extérieur ou vers des thèmes qui pourraient intéresser un lectorat. L'éditrice pointe ainsi un double élément important des écrits de Schreiber, leur spécularité et leur dimension circulaire. D'où la difficulté de l'auteur quand elle lui demande de résumer l'intrigue de son livre puisqu'il n'en a pas. L'argument devient tautologique, une pure répétition et la fonction du roman devient auto-thérapeutique.

L'échange avec l'éditrice met en lumière le problème fondamental des figures d'écrivain raté sous la plume de Schreiber : leur absence de connexion avec le public potentiel. En s'enfermant dans son propre monde, Schreiber perd de vue l'importance de l'empathie et de l'identification, des éléments clés pour captiver et toucher des lecteurs. Ceux-ci n'étant pas nécessairement des écrivains potentiels, ils peuvent donc peiner à s'identifier à de tels personnages. Problème récurrent sous la plume de Schreiber. Il est déjà travaillé avec la figure du personnage-romancier des *Heures qui restent* dont l'écriture se centre uniquement sur lui-même :

> et pas un passant qui caresse l'archange, sauf celui-ci, brusquement qui s'arrête pour me dire : « Jeune homme (hum ! admettons) tu as tort. Comment veux-tu que tes écrits plaisent, quand tu ne fais que parler de toi, de toi…! » Bon. Ne t'égosille pas, passant ! Du calme. Tu as raison. Je ne parle que de moi !
>
> Pourquoi ? Par pauvreté ? Par excès ? Par nullité masochiste ? Ou simplement par amour du vide ? Qui sait ? Mais c'est tout simplement parce que tout baigne en moi comme en un plasma sanguin, visqueux, glaireux. C'est dans le « moi » le plus étroit que l'univers est le plus complet. Comprenez-le donc, Monsieur, passant, lecteur éventuellement éventuel[558].

Ce dialogue imaginaire permet à l'auteur d'expliquer sa démarche et de se justifier devant ses lecteurs, voire devant des éditeurs. Il formule ainsi un paradoxe, qui pourrait être défini comme fondateur de toute son œuvre. Ce paradoxe se construit sur l'unité du microcosme et du macrocosme : l'existence de l'infini dans le fini, de l'immensité dans le restreint. Autrement dit, « c'est dans le moi le plus étroit que l'univers est le plus complet ». Une telle assertion peut se vérifier pour Montaigne, Pascal ou pour Rousseau, et surtout dans le cas de l'écriture autobiographique, ou dans

[557] Boris Schreiber, *Faux titre*, *op. cit*., p. 28.
[558] Boris Schreiber, *Les Heures qui restent*, *op. cit*., p. 9.

les nombreux projets littéraires ou philosophiques qui ont mis le « moi » de l'auteur au centre de l'œuvre. Néanmoins, aux yeux de Schreiber, le choix d'une œuvre centrée sur le « moi » s'accompagne d'autodérision, de sarcasmes, en somme d'une auto-dévalorisation constante. En se focalisant sur leur propre vie, les écrivains qui peuplent les œuvres de Schreiber cherchent une validation personnelle déliée de tout engagement authentique vis-à-vis du monde des lecteurs :

> Quelle idée d'avoir choisi ce métier : écrivain ! […] Un jour on m'a dit : tu peux écrire ! Et j'écris. L'écrivain, c'est le comptable des âmes. Je compte : âme comme ceci, âme comme cela, la plus intéressante c'est la mienne, parce qu'avec elle je me débats : nuit, jour, heures, minutes. Écrivain sans contrats. Les uns s'intéressent aux chiffres, les autres à l'urbanisme, moi aux âmes. Comme ça, sans raison. Il faut bien faire quelque chose dans la vie. Et ma conscience professionnelle, si elle était connue, serait citée en exemple[559].

La définition de l'écrivain comme « comptable des âmes » reprend peut-être une noble ambition du romancier analyste, dans l'esprit du XIX^e^ siècle. C'est aussi la fonction du prêtre ou du confesseur que de « sauver des âmes ». Pour le romancier, la connaissance de l'âme passe par l'invention de personnages d'humaine condition qui permettent une forme d'identification à un large public. Or, la seule âme qui retient l'attention de l'écrivain est la sienne. Aussi les écrivains créés par Schreiber négligent-ils la réalité du marché éditorial et les attentes de leurs lecteurs :

> Or, savez-vous ce qu'on me dit dans les bureaux ? On me dit : désolé… Toujours : désolé… Désolé ! Et le monde est désolé ! Et les rues que j'arpente après sont désolées, si désolées ! Rien n'est pire que le refus apitoyé. Et même le refus tout court, court et sec comme un coup de feu… Et la nuit continue, à tous les points de vue, et tout cela dure avec dureté[560]…

L'allitération et la paronomase, la répétition de l'expression formelle du regret (« désolé ») ou l'expression synthétique [refus] forment autant de sonorités désagréables qui le hantent. Ces sonorités marquent qu'il lui semble qu'il est rejeté dans le non-être, la non-identité, mais son exclusion du milieu des écrivains français majeurs auquel il avait tant désiré s'agglomérer.

L'utilisation de personnages d'écrivains marginaux et marginalisés sert de miroir aux expériences de Schreiber qui s'y réfracte lui-même. Ces figures sont souvent des individus prometteurs durant leur enfance mais ils finissent par demeurer dans l'obscurité. Ces personnages portent en eux des promesses non tenues. Les écrivains fictifs de Schreiber sont souvent caractérisés par une richesse acquise par héritage en

[559] *Ibid*.
[560] *Ibid*.

lien direct avec son expérience personnelle : « L'appartement immense, acquis à la sueur de papa et maman. Pas à la mienne. Rien à la mienne[561]. » Même si ces protagonistes ne sont pas toujours riches, ils bénéficient invariablement d'une protection ou d'un soutien extérieur, souvent venant de femmes. Dans *Les Heures qui restent*, le héros-romancier dépend largement de sa compagne, Hérodiade :

> Nuit noire. Bleue. Seule, la rue tressaille, rythmée par le souffle régulier de… de… de… elle. Elle, cet être qui me protège. Elle court, elle travaille : elle court pour son travail, car j'aime les petits déjeuners copieux et c'est elle qui les prépare[562].

Hérodiade, avec qui le protagoniste vit, s'exténue à de durs travaux de femme de ménage, sacrifiant jour après jour sa gaieté et sa santé pour subvenir aux besoins du couple : « je suis à bout de force »[563]. Elle vend également des bijoux pour assurer leur subsistance tandis que le héros, lui, ne travaille pas et reste oisif dans l'attente de l'inspiration. En se projetant dans de telles figures, l'écrivain explore les fonctionnements des mécanismes du rejet et de la reconnaissance littéraires ainsi que ses sentiments de marginalisation et d'incompréhension, comme en témoigne une remarque de la journaliste qui l'interviewe dans *Hors-les-murs* :

> - L'enfant d'hier, l'écrivain d'aujourd'hui. Si loin l'un de l'autre, mais toujours soudés. À un point tel… Même dans vos livres non autobiographiques.
> - En somme, je me mets à nu partout ?
> - Sans doute. C'est ainsi que je vous vois. Nu par besoin de protection, et nu par besoin de provocation[564].

L'exposition sans fard de lui-même à laquelle il s'adonne compulsivement est à la fois un acte de défense et un acte de défi. D'un côté, cette attitude renvoie au pacte autobiographique : dire la vérité dans toute sa transparence et sans artifice. Cela implique de se dévoiler complètement, de ne rien dissimuler de son intimité. L'œuvre contribue alors à forger une expression diffractée de l'individu à travers une multitude de récits. De l'autre, elle renvoie à une forme d'exhibitionnisme qui peut être le corollaire de l'écriture intime : se montrer sous un jour peu flatteur et mettre à nu sa personnalité, y compris dans ses aspects les moins séduisants.

L'obsession de soi imprègne tous les écrits de Schreiber. Ses personnages d'écrivains se sentent souvent seuls, qu'ils vivent solitairement ou qu'ils soient entourés, ils sont confrontés à des difficultés sentimentales profondes. Leur véritable

[561] Boris Schreiber, *Faux titre*, *op. cit*., p. 85.
[562] Boris Schreiber, *Les Heures qui restent*, *op. cit*., p. 11.
[563] *Ibid.*, p. 48.
[564] Boris Schreiber, *Hors-les-murs*, *op. cit*., p. 185.

amour, leur « raison de vivre[565]», est intrinsèquement lié à la création littéraire. Les personnages d'écrivains imaginés par Schreiber sont des *alter ego* à travers lesquels il exprime ses propres frustrations et ses propres luttes :

> À coups de pied et de poing, je défends mes loques que d'autres parias veulent m'arracher. Les autres ratés, car je ne suis pas le seul. Moi, je n'ai pas honte d'avouer mes ratages ; eux, oui. Et c'est pourquoi ils me détestent. Sans cesse il me faut ressusciter ce qui me tue pour être sûr de me vaincre. Ressentir les immondices de la vie et non ses joies. Pourtant je les aime mais je suis devenu le bagnard de mes joies[566].

L'écrivain, se plaçant en marge des attentes sociales, dépeint une lutte perpétuelle face à l'indifférence et au rejet. Sa marginalité, à la fois choisie et subie, structure son identité d'auteur et oriente son écriture. En employant des termes aussi forts que « défendre ses loques », « paria » ou « raté » et des métaphores comme « bagnard de mes joies », il fait usage d'un style emphatique qui peut déplaire ou séduire, mais qui a pour but d'interpeller le lecteur, d'attirer l'attention du public sur lui. Les refus qu'il a reçus renforcent en outre son identification avec l'image de l'écrivain maudit qu'il s'approprie. Aussi sa colère et son mécontentement se manifestent-ils à travers ses œuvres. Par le biais de sa voix d'écrivain maudit, il adresse aux éditeurs des insultes cinglantes : « pouffiasse[567] », « saleté[568] », « salope[569] », etc. Cette attitude, arrogante et provocante, est également perceptible dans une anecdote racontée dans *Hors-les-murs* : il y indique qu'après avoir été refusé par les éditions Gallimard, dans un moment de rage, il leur a adressé une lettre insultante en déclarant : « Je prenais votre maison pour un tapis magique, et ce n'est qu'un paillasson »[570]. Des propos aussi agressifs et des menaces telles que « je vous crache dessus », éloignent évidemment les éditeurs de l'écrivain.

Schreiber semble surtout se maudire lui-même en laissant entendre que son malheur et son ratage sont les éléments fondateurs de son génie créateur. Il s'enferme dans une vision sombre et auto-destructrice de lui-même, ce qui se perçoit également à travers le destin de ses héros. À la fin de *L'Organeau*, la police apprend que les terroristes se cachent sur la péniche abandonnée et la fille avec qui Hilaire échangeait est tuée. Avant sa mort, elle donne à Hilaire la liste, où figure son nom :

---

[565] Boris Schreiber, *Faux titre*, *op. cit*., p. 23.
[566] Boris Schreiber, *La Douceur du sang*, *op. cit*., p. 146.
[567] Boris Schreiber, *Faux titre*, *op. cit*., p. 20.
[568] *Ibid.*, p. 10.
[569] *Ibid.*, p. 29.
[570] Boris Schreiber, *Hors-les-murs*, *op. cit*., p. 93.

> Il s'éloigne toujours, sent un papier dans sa main. La liste. Sous le réverbère, il la déplie : son nom, en haut, tout seul. Son nom. Il le fixe longtemps. Jusqu'à s'y perdre. Jusqu'à s'y aveugler. Quelle autre lumière maintenant saurait éclairer son nom ?
>
> Il se détourne, commence à déchirer la liste par petits bouts tremblants. Il ne les jettera pas, il les mettra dans sa poche. De temps en temps, il les triturera, quand les heures auront assez de lui[571].

Lorsque Hilaire obtient finalement la reconnaissance, sous la forme de son nom en haut de la liste, c'est comme si une lumière éclairait son existence. La joie qu'il ressent est cependant rapidement ternie par la conscience qu'il a de la vanité de cette reconnaissance. Bien que son nom soit inscrit sur la liste, celle-ci n'a plus de sens. Elle n'est pas publiée dans la presse ni portée à la connaissance du public. Le fait qu'il la déchire en petits morceaux témoigne de la futilité et de la vanité de cette reconnaissance tardive : le personnage est ramené à son point de départ. Le héros de la première nouvelle de *Faux Titre*, se remettant en question, fait aussi face à cette vérité amère : « En fait, je ne suis rien. Mon manuscrit est tout. Mais s'il ne fait que refléter l'existence d'un néant, alors que vaut ce manuscrit[572] ? » Son tourment hante également l'éditrice, jusqu'au moment où touchée par sa détresse, elle décide de publier son manuscrit : « Ce coup, soudain ! Publier ma plaie ! Je devrais crier de joie. Je n'ose pas. Je n'ose plus me rendre à l'atroce évidence : mon manuscrit est nul. Il est ma plaie, depuis toujours. Une misérable plaie. Celle d'un raté »[573]. Face à la perspective de la publication de son manuscrit, le narrateur, submergé par un mélange de doute et de désespoir, hésite et recule : « Vous avez raison : il est nul, mon manuscrit. Il est toute ma vie mais il est nul. Il faut… il faut le déchirer »[574]. Cet instant marque le point culminant du dilemme dans lequel se débat le narrateur, tiraillé entre désir ardent de reconnaissance, lutte contre le doute et douloureuse perception de son échec. Que ce soit Boris obtenant l'approbation de Cordélia Masson, Hilaire gagnant la reconnaissance de Cora et de ses compagnons, ou encore un autre Boris dans *La Douceur du sang* recevant le parrainage d'écrivains et d'artistes, il n'est dans l'œuvre de Schreiber de reconnaissance littéraire que marginale et limitée. Ses personnages d'écrivains demeurent des anonymes engloutis dans l'oubli et dans la solitude.

[571] Boris Schreiber, *L'Organeau*, *op. cit*., p. 199.
[572] *Ibid.*, p. 33.
[573] *Ibid.*, p. 50.
[574] *Ibid.*

Le fait que Schreiber néglige les succès qu'il a obtenus[575] transparaît clairement dans le reproche qu'il se fait adresser par Chantal Rouve :

> - Boris Schreiber, écoutez-moi bien : vous me mentez. Peut-être vous mentez-vous aussi à vous-même. Tous ces mots – oasis, vaches sacrés, sources –, ce ne sont que des excuses. Mauvaises. Vous voulez apparaître uniquement comme damné, comme maudit. Si vous étiez sincère, vous me diriez : « Les cinquante années depuis la fin de la guerre jusqu'à aujourd'hui ? Mes quelques années noires les résument. » Disons : les quelque dix années noires qui ont suivi la fin de la guerre. N'est-ce pas ?
> - Si vous avez tout, pourquoi êtes-vous là ?
> […]
> - Alors, vous me parlerez de vos années lumineuses ? Des livres acceptés, des voyages, du reste ?
> - J'essaierai[576].

Brutal, ce reproche met en lumière la tendance de Schreiber à se définir uniquement par ses périodes sombres. Sa propension à se revendiquer comme un écrivain maudit est un choix délibéré de sa part, une posture qu'il adopte pour se protéger de la déception et du monde extérieur. Cette situation est également travaillée dans *La Douceur du sang*, où Bague, la femme intelligente, dévouée et aimante du héros, lui adresse des reproches similaires :

> Les reproches de Bague : « Pourquoi te roules-tu toujours dans la poussière ? » Sous-entendu : tu n'es pas aussi noir que tu le prétends, malgré tes réactions parfois odieuses. Et un deuxième sous-entendu sous le premier sous-entendu, que Bague n'ose pas formuler : c'est par provocation que tu forces la note à ce point. Peut-être. Me rouler dans la poussière est ma manière à moi de leur cracher dessus. Dans ce sens-là du sous-entendu, je suis invulnérable[577].

De tels reproches relativisent la noirceur du personnage-écrivain Boris Schreiber, reflet de l'auteur lui-même. Bague suggère qu'il exagère son mal-être pour attirer l'attention ou exprimer sa révolte. Cette question trouve un écho dans *Hors-les-murs*, où la journaliste lui fait la même remarque. La réponse du personnage-écrivain tient du défi et de la provocation : « Parce que, alors, je me sens au-dessus de ceux qui me nient. Dans la poussière, je me sens au-dessus d'eux »[578]. Il semble que la malédiction que Schreiber revendique pour lui-même corresponde de sa part à une forme de résistance, à une manière de s'affirmer dans un monde qu'il perçoit comme injuste et hostile à son endroit. Cette idée est également évoquée dans la discussion entre la journaliste fictive et le personnage-écrivain de *Hors-les-murs* :

---

[575] Il n'ira pas toutefois jusqu'au comportement ultra-violent de Jack Thieuloy qui a poussé la colère et la rancœur d'être mal édité, ou censuré, ou négligé par les éditeurs et les critiques en allant jusqu'à incendier la porte de certains critiques et membres de jurys littéraires.
[576] Boris Schreiber, *Hors-les-murs*, *op. cit*., p. 65.
[577] Boris Schreiber, *La Douceur du sang*, *op. cit*., p. 53.
[578] Boris Schreiber, *Hors-les-murs*, *op. cit*., p. 64.

> - Toujours ce côté négatif. Dès lors, pourquoi voulez-vous qu'on accepte ?
> - Parce que le négatif d'une photo est plus précieux que la photo. La photo, on la disperse ; le négatif, on le garde. […]
> - […] Ne serait-ce que cette devise de votre héros : « Tout pour la plume ».
> - Donc, j'ai raison ?
> - Non. Car vous voulez un Destin spécial, attirant. Un Destin noir est plus attirant qu'un rose. Donc vous le voulez noir. Mais en même temps le noir vous effraie, vous humilie, de sorte que vous voulez un Destin noir qui ait la douceur du rose. C'est fou ! Et vous le payez[579].

L'analyse de ces interactions souligne la façon dont Schreiber utilise la malédiction comme un moyen de se positionner dans le monde et d'affirmer sa singularité. D'une part, il choisit, dans une certaine mesure, sa malédiction, qui est, à ses yeux, comme un signe du destin et une marque de génie. La malédiction comporte pour lui une part d'élection. Ses choix de sujets, la complexité de son écriture, les problèmes de formatage de ses manuscrits ainsi que son narcissisme, provocant et prétentieux, disent sa volonté délibérée de se démarquer des conventions. D'autre part, il subit sa malédiction : « Curieux comme mes mensonges finissent par devenir ma vérité. Presque trop vite. Le mensonge, plus que la vérité, attendrit l'inéluctable »[580]. À force de souligner son côté maudit, dans une forme de parole conjuratoire, ses mensonges se transforment pour lui en vérité. Le stéréotype finit par devenir une identité. Cette tension s'illustre dans le commentaire paradoxal et humoristique d'Arnold dans *La Douceur du sang* : « C'est bien d'être anonyme, Boris. À condition que tout le monde le sache[581]. » Cette remarque révèle une des contradictions de sa marginalité : l'écrivain souhaite préserver son indépendance et son unicité tout en cherchant à inscrire son nom dans la mémoire collective.

[579] *Ibid.*, p. 74.
[580] Boris Schreiber, *La Douceur du sang*, *op. cit.*, p. 28.
[581] *Ibid.*, p. 101.

III. TROISIÈME PARTIE :

ÉCRIRE LA MARGE

La thématique de la marge, ou des marges, omniprésente dans l'œuvre de Boris Schreiber, s'étend aussi bien à ses romans qu'à ses œuvres autobiographiques. La notion de marginalité, sous sa plume, réside dans une pluralité de situations complexes. Loin de se limiter à une simple narration d'aventures, l'auteur se lance pleinement dans une aventure de l'écriture, avec une liberté audacieuse consistant en l'exploration de nouvelles modalités stylistiques, et offrant une multitude infinie de récits possibles. À maintes reprises, son œuvre échappe aux contours des écritures romanesques ou autobiographiques telles qu'elles sont ordinairement conçues.

Dès les premiers mots, la simplicité apparente du texte se complexifie. L'intrigue n'est pas clairement construite, désoriente le lecteur confronté à la juxtaposition de formes déconstruites, radicalement éloignées des conventions littéraires établies. Cette désorientation est d'autant plus marquée que les œuvres de Schreiber exposent la quête introspective de narrateurs-héros, négligents et atypiques, souvent tourmentés par des obsessions personnelles ou professionnelles. Ces personnages, aliénés et égarés, se livrent à l'analyse de leur être intérieur afin de retrouver l'unité de leur moi profond. La fiction dépeint en outre des figures marginales qui s'opposent à la définition canonique du « héros » et à l'image traditionnelle de celui-ci. Selon le Larousse, le héros désigne celui « qui se distingue par sa bravoure, ses mérites exceptionnelles » ou encore celui « à qui est arrivée une aventure[582] ». Sous la plume de Schreiber, point de bravoure éclatante ni d'actions extraordinaires, les êtres disloqués auxquels il s'intéresse sont pris dans les méandres et les fragmentations de leur propre conscience. Ils évoluent dans un univers où les repères temporels et spatiaux se brouillent, ce qui renforce l'atmosphère d'instabilité et d'incertitude qui règne dans les récits de Schreiber. Ce brouillage est amplifié par une écriture volontairement complexe, marquée par la fragmentation du « je » que traduisent des jeux avec les pronoms personnels.

1. Un romanesque lazaréen

L'œuvre de Schreiber ne relève pas de témoignages directs sur les camps de concentration, mais elle n'ignore pas la destinée des Juifs pendant la Seconde guerre mondiale. Le romanesque lazaréen, les réflexions sur le « soupçon », ou la « crise » ne

[582] Sur ce point, voir le dictionnaire Larousse : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/héros/

lui sont pas étrangers tant sur un plan thématique que formel. Elle s'inscrit ainsi dans le cadre de la redéfinition du roman après la Seconde guerre mondiale.

La Shoah, événement cataclysmique dans l'histoire de l'humanité, ne marque pas seulement un tournant irréversible dans les consciences collectives. Elle imprègne aussi les champs de l'art et de la littérature. Cette période traumatique soulève des questions fondamentales sur la possibilité même de la représentation artistique et littéraire après Auschwitz. Comment, en effet, peut-on écrire ou raconter l'innommable qui s'est déroulé dans les camps de la mort ? Auschwitz ne provoque-t-il pas une fracture dans l'histoire humaine et, par conséquent, dans toutes ses formes d'expression ? Ces interrogations sont au cœur des réflexions sur la littérature post-Auschwitz, une littérature qui doit non seulement affronter le défi de la représentation de l'horreur, mais aussi réévaluer les structures narratives traditionnelles pour rendre compte d'une réalité où les paroles deviennent inefficaces. Cette période marquée par l'ouvrage de Robert Antelme, *L'Espèce humaine*[583], compte-rendu de l'expérience des camps nazis, est aussi nommée « ère du soupçon » par Nathalie Sarraute. Autrement dit, la littérature, le genre du roman, la fiction, mais aussi la poésie, ou toute forme d'art, entrent dans un processus de dévaluation. L'activité littéraire est devenue suspecte à cause de son impuissance à prévenir et à rendre pleinement compte de tels événements.

Jean Cayrol, écrivain et résistant déporté, se révèle être une figure centrale dans la littérature d'après-guerre. Son expérience des camps de concentration non seulement forge son identité en tant que romancier, mais influence profondément sa démarche littéraire. Cayrol est particulièrement connu pour son utilisation de la figure de Lazare, symbole du retour à la vie après la mort, selon un épisode biblique qu'il réinterprète dans le contexte de l'après-guerre. Ce motif, emprunté à l'*Évangile selon saint Jean*, chapitre 11, où Lazare est ressuscité par le Christ, devient, sous sa plume, une allégorie pour désigner un certain nombre d'écrits marqués par l'expérience concentrationnaire : les rescapés des camps de la mort sont ainsi comme des « Lazare » ressuscités.

Dans les années 1950, Cayrol contribue à l'élaboration du concept de « romanesque lazaréen », par le biais de la publication de « Pour un romanesque lazaréen » repris dans un volume intitulé *Lazare parmi nous*. Ce concept propose un

[583] *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, relatant son expérience comme déporté, est publié d'abord par les éditions de la Cité Universelle en 1947 et rééditée par les Éditions Gallimard en 1957.

mode de réponse artistique à l'horreur indicible des camps. La figure de Lazare symbolise non seulement le retour à la vie, mais aussi une nouvelle forme de narration, où le passé et le présent se mêlent dans une temporalité éclatée, image d'une réalité où la continuité est brisée par le traumatisme. Les personnages de Cayrol sont souvent passifs, anonymes, et réduits à eux-mêmes. Ils évoluent dans un univers dénué de sens où la quête de signification est constamment frustrée :

> Si la littérature permet à Cayrol de fuir son identité, ses héros à leur tour veulent quitter la leur pour une vie différente. La rupture d'identité s'opère ainsi au deuxième degré. En général, Cayrol prend ses personnages au moment d'une crise[584].

Cette configuration narrative est une manifestation de la réalité post-traumatique, où la cohérence du moi et du monde est ébranlée. Crise historique et crise individuelle se croisent comme c'est le cas dans la vie et les œuvres de Schreiber où la perturbation du système narratif restitue le bouleversement intérieur de l'auteur. En ce sens, le « romanesque lazaréen » propose une nouvelle forme de littérature qui vise à redéfinir l'acte créatif face à l'impossibilité de représenter l'irreprésentable. Cayrol, par ses œuvres, donne forme à une réalité paradoxale où vie et mort coexistent et où l'identité des personnages est sans cesse en crise. Sa démarche littéraire est aussi une tentative de fuite identitaire, une manière pour l'auteur, et par extension pour ses personnages, de se détacher de lui-même pour envisager une vie autre, selon un processus qualifié ici de « rupture d'identité au deuxième degré ». Cette crise identitaire, omniprésente dans son œuvre, est emblématique de la condition humaine post-Auschwitz, où la continuité de l'existence et du récit est mise à mal par l'expérience des camps :

> 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, qui s'infiltre au hasard des catastrophes et des bouleversements, c'est qu'elle doit prendre rang parmi celles qui portent témoignage de la plus grande tuerie d'âme de tous les temps, qu'elle doit avoir sa place dans la « douce pitié de Dieu », comme dit Bernanos.
>
> Littérature de Refus, de Stagnation, de Réminiscence, nous ne devons pas la laisser à l'abandon, ne pas nous détourner de ce qu'elle peut représenter d'intolérable dans sa ferveur, de maladresse dans son espérance. Elle est déjà là. Et il faut la déceler avec indulgence et tendresse car 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 dans d'autres consciences, correspondance qui n'est pas loin de cette Communion des Saints où nous retrouvons la Chair de notre chair et qui accepte la terre telle qu'elle est aussi bien dans l'univers concentrationnaire que dans l'univers de la Joie[585].

Cayrol en appelle ainsi à une « littérature de miséricorde », à une littérature « clandestine », qui « s'infiltre » à travers « les catastrophes et les bouleversements »

[584] Robert Bordaz, « Jean Cayrol nous parle », *La Revue des Deux Mondes*, n°6, juin 1970, p. 602-608.
[585] Jean Cayrol, « Pour un romanesque lazaréen », art. cit.

pour porter témoignage de ce qu'il appelle « la plus grande tuerie d'âme de tous les temps ». Cette littérature de la « réminiscence » et de la « stagnation » porte en elle une vérité cruelle. Elle représente, dans une humanité brisée, une tentative afin de trouver une « correspondance ». Le « romanesque lazaréen » devient alors une forme de résilience artistique face à l'irreprésentable, une quête pour réinventer l'acte créatif dans un monde où toutes les certitudes ont été anéanties. Servant d'outil pour aborder l'incommunicable et pour tenter d'exprimer ce qui, par nature, échappe au langage conventionnel, il s'inscrit dans une réflexion sur la fonction de la littérature face aux traumatismes historiques.

a) Le retour de la mort

Les écrits de Schreiber sont souvent marqués par les thèmes de la trahison, de la survie et de la culpabilité. L'écrivain consacre plusieurs œuvres de fiction à la thématique du retour des camps de concentration, notamment *L'Évangile selon Van Horn* et *La Descente au berceau*. Plutôt que de dépeindre explicitement leurs atrocités, il explore les répercussions de cette expérience sur la psyché des survivants, ainsi que sur leur rapport au monde. Le traumatisme qui imprègne ses œuvres fait écho au romanesque lazaréen tel que le conçoit Cayrol.

Son premier roman, *Le Droit d'asile*, s'ouvre sur un propos dramatique : « Ce fut un jour affreux celui où je survécus »[586]. Dès l'incipit, une tonalité tragique ainsi qu'une atmosphère d'angoisse et de tension s'instaurent. La phrase d'ouverture dévoile également une forme d'ambivalence de la survie elle-même : d'un côté, une lutte acharnée pour continuer à vivre à travers des jours teintés de peur et d'incertitude ; de l'autre, une forme de résilience, un triomphe de la vie. Rentrant chez lui, le personnage principal constate la disparition de ses parents, qui laissent simplement un petit mot derrière eux : « On nous emmène. Baisers »[587]. Pour le héros, avoir à survivre est la conséquence d'un moment de rupture : l'arrestation de sa famille par les nazis. Le caractère dramatique de sa situation est préparé par une évocation plus légère et presque insouciante :

> Courant au milieu du soleil et des rues, je revenais. Il fallait tout raconter à ma mère : les heures magnifiques sous les pins au bord de l'eau, et les filles. Mes yeux

[586] Boris Schreiber, *Le Droit d'asile*, *op. cit*., p .7.
[587] *Ibid.*, p. 9.

> s'emplissaient de ces soirs tandis que je montais l'escalier. Car j'aurais dû être rentré depuis hier. Je ne sonnai pas, attendis devant la porte. Encore du soleil sur l'escalier par la verrière d'un haut. Mais il est jaune ici ! Et mes mains sont bronzées. Salées. Je sonne. Rêve[588].

La scène est marquée par une légèreté presque idyllique : nature, soleil, souvenirs heureux. Cette légèreté contraste avec l'ombre pesante du drame familial qui s'est noué. Le soleil, symbole de vie et de chaleur, devient ici l'antithèse de la sombre réalité qui l'attend derrière la porte fermée. Le jeu des tonalités illustre la dualité du survivant, partagé entre la vie qu'il a perdue et celle qu'il est condamné à poursuivre. Cette dualité fait écho à la confession du héros d'*On vous parle :*

> MAIS OUI JE SUIS DÉPORTÉ ; 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[589].

Ce passage met en exergue une tension entre l'identité publique et la souffrance privée. La scène décrite, avec son cadre banal, une queue devant un cinéma, un soir d'été, est interrompue par l'irruption d'une violence aveugle, la « rafle ». Ce contraste entre la douceur du quotidien et l'horreur soudaine de l'arrestation figure la rupture radicale qu'ont eu à affronter les déportés. L'opposition se traduit aussi par une fracture existentielle : le passage soudain de la normalité à l'horreur, de la sécurité à la vulnérabilité la plus extrême. La phrase « on n'est heureux qu'avec les autres » fait allusion à la désintégration du lien social et humain provoquée par la déportation. Contrairement à ce qu'affirme Jean-Paul Sartre dans *Huis clos*[590] (« l'enfer, c'est les autres. »), cette réflexion montre que l'enfer réside dans la privation des autres. Dans l'univers concentrationnaire, ce lien, qui structure et donne sens à l'existence individuelle, est systématiquement détruit.

L'arrestation de ses parents oblige le héros à entrer dans un état de dissimulation permanente qui l'oblige à cacher son nom et son identité. Il est ainsi coupé de sa vie passée :

> Pierre avait mal vu. Ses pensées changèrent et il ne réfléchissait plus qu'à cela : depuis quelques jours, il avait remarqué ses cheveux ternes. Même ses yeux changeaient d'aspect. Ils perdaient tout cela, toute couleur précise. Ils devenaient pareils aux rues, aux murs[591].

---

[588] Boris Schreiber, *Le Droit d'asile*, *op. cit*., p .7.
[589] Jean Cayrol, *Je vivrai l'amour des autres*, in *Œuvre lazaréeenne*, *op. cit*., p. 86.
[590] *Huis clos*, pièce de théâtre en un acte de Jean-Paul Sartre, est représentée pour la première fois le 27 mai 1944 au théâtre du Vieux-Colombier à Paris.
[591] Boris Schreiber, *Le Droit d'asile*, *op. cit*., p. 38.

Est ici évoqué un processus d'aliénation progressive du personnage principal, Pierre, désormais abstrait de son passé et arraché à son identité. Schreiber fait passer une rupture radicale entre le héros et son ancienne existence. Cette rupture est marquée par une transformation insidieuse, presque imperceptible, qui affecte aussi bien son apparence physique que son monde intérieur. Ses cheveux devenus « ternes » ; ses yeux qui perdent leur éclat ne sont pas des indices de vieillissement ou de fatigue, mais le symptôme d'une métamorphose plus déstabilisante : la perte d'identité. La crise identitaire du héros est marquée par l'effacement de tout ce qui faisait la substance de son être. Les caractéristiques, qui le définissaient en tant qu'individu distinct, commencent à s'estomper, se fondent progressivement dans son environnement, au point d'en devenir presque indissociable. Son assimilation croissante à un cadre extérieur (« pareils aux rues, aux murs ») le montre entrer dans l'indistinction. Le héros devient ainsi une figure abstraite errant dans un décor déshumanisé où son identité personnelle se dissout dans l'indifférenciation.

Une telle dissolution identitaire se repère dans la confession de Joël, protagoniste de *La Descente au Berceau*. Joël traverse une crise identitaire similaire à celle de Pierre :

> Sans doute est-il interdit d'extraire du passé une pépite scintillante comme un miroir : je risque de me reconnaître et ce serait signe de pureté. Moi : sauvé de la tempête, mais pris dans le chaos, pareil à tous ceux qui restent sains et saufs[592].

Schreiber place ses héros face à la dissolution de leur moi après qu'ils ont échappé à la mort. L'indistinction entre le survivant et son environnement témoigne d'une angoisse liée à la perte de repères personnels qu'ils ressentent et à leur incapacité à retrouver une innocence originelle. Ce processus d'effacement identitaire s'inscrit dans la veine du « romanesque lazaréen » tel que le définit Cayrol. Ce dernier, dans son analyse, évoque un type de romanesque qui se caractérise par la retenue, un romanesque qui ne trouve pas la force de se développer pleinement dans une nouvelle réalité :

> Le romanesque lazaréen est un romanesque chaste ; il n'aura pas de gestes osés, de mots audacieux. Il n'est pas encore arrivé à se réincarner dans un autre monde que le sien. […] La couleur des yeux lui échappe ; les particularités d'un visage s'évanouissent devant son regard[593].

Cayrol — « La couleur des yeux lui échappe ; les particularités d'un visage s'évanouissent devant son regard » — semble ici décrire la situation de Pierre. Son

[592] Boris Schreiber, *La Descente au Berceau*, *op. cit*., p. 9-10.
[593] Jean Cayrol, « Pour un romanesque lazaréen », art. cit., p. 813.

incapacité à percevoir les traits distinctifs de son propre visage reflète sa désintégration intérieure. La perte de repères visuels et identitaires traduit aussi une altération de la perception du temps et de la mémoire : « Quelle heure était-il ? Était-ce aujourd'hui qu'il avait fui les Boches [594]? » Son passé tout entier lui devient flou et inaccessible. Il lui reste seulement l'illusion de « la porte ouverte » et du « visage de sa mère » qui lui rappellent la disparition de ses parents et son malheur.

Dans *Le Droit d'asile*, l'angoisse sourde, la perte irrémédiable de ses repères familiaux et identitaires, hantent le héros :

> Maintenant les bombes roulaient l'un sur l'autre. Rentraient jusque dans la bouche ? Survivre et c'est tout. Ça s'éclairait soudainement : la grande réussite dont parlait ma mère, ma grande œuvre, c'est d'avoir survécu. De survivre tout le temps. Il n'y avait qu'à persister […] L'unique réussite : survivre [595].

Le protagoniste, en tant que fugitif Juif traqué par les nazis, se masque afin d'assurer sa survie. Dépossédé de tout ce qui donnait un sens à son existence, il tente de donner un sens à sa survie : « Survivre, c'est plus que vivre. Constamment, il faut entrevoir la raison de cette survie ; c'est ça qu'il cherchait[596]. » De ce fait, le héros nourrit un projet de vengeance :

> Depuis quelque temps déjà lorsqu'il repensait à tout, il ne ressentait plus les mêmes impressions. Un vague abrutissement. C'était l'attente de quelque chose de définitif. La vengeance le consolait, et pour le moment, c'était le fait de survivre.
>
> Voilà l'essentiel, à ne pas l'oublier. Il survivrait, et la vengeance commençait doucement. Plus tard, il faudra miner les autres, la vie des autres, que n'importe quel hasard projetterait sur son chemin. Miner tout grâce à la lâcheté[597].

La vengeance devient ainsi un mécanisme de survie pour le héros, une tentative pour combler le vide laissé par la perte de sa famille et de son identité. L'expression d'« un vague abrutissement » dit l'état d'engourdissement émotionnel dans lequel il sombre. L'attente de « quelque chose de définitif » évoque l'anticipation d'un acte qui viendra lui fixer une finalité. Sa vengeance possède une ampleur terrifiante : sans se limiter à ses ennemis directs, il tient pour responsables de l'arrestation de ses parents tous ceux qui croisent son chemin, l'entourent de leur amitié et lui apportent de l'aide.

Dans son esprit déformé par le chagrin et la colère, continuer à vivre après une telle tragédie équivaut à une impardonnable trahison. Aussi s'emploie-t-il désormais à compromettre celles et ceux qui l'aiment et à les conduire à leur perte dans un geste

[594] Boris Schreiber, *Le Droit d'asile*, *op. cit*., p. 35.
[595] *Ibid.*, p. 14-15.
[596] *Ibid*., p. 40.
[597] *Ibid*., p. 46.

qui relève autant de la punition que de l'autodestruction. Pierre fait de la vengeance un ultime refuge, une manière de se réapproprier un semblant de contrôle sur sa (sur)vie. Méfiant envers les autres, y envers compris ses proches, il se détache de toute forme d'affection. Il devient incapable d'aimer, se laisse envahir par la lâcheté et l'insensibilité. De manière similaire, George, le héros juif de *L'Évangile selon Van Horn*, choisit, sous l'influence de Van Horn, de se détourner de sa sœur Hélène après qu'elle est revenue de déportation, alors qu'elle est la seule personne avec qui il entretient un lien d'affection solide. Son attitude provoque la mort de sa sœur, dans une forme extrême de détachement émotionnel : la survie de George s'accompagne d'une déshumanisation progressive. Les personnages de Schreiber s'enferment ainsi dans une double marginalité, du fait de leur identité juive et de leur auto-exclusion.

Dans *Le Droit d'asile*, pour survivre, le héros, qui parle la langue de Goethe, va jusqu'à se compromettre en travaillant pour un organisme allemand. Cette décision ajoute une dimension supplémentaire à sa marginalité, celle de la collaboration avec l'ennemi[598]. Comme Cayrol le note, « "Ne pas se livrer" tout est là pour un héros lazaréen [599]». La vie de Pierre est désormais emplie de mensonges, seul comptant son instinct de survie : « il fallait survivre. Comme si j'obéissais au souvenir de ma mère[600]. » Parallèlement, Pierre développe une obsession d'héroïsme que nourrissent en lui des attentes qu'il prête à sa mère : « Puisque sa mère prétendait qu'il serait un héros, c'est que survivre devenait héroïque. Comme ça, sans risque, à l'abri de ceux qui se présenteraient[601]. » La survie, telle que Schreiber la dépeint dans ce livre, se transforme en un acte d'héroïsme, en une forme perverse de résistance face à un monde qui a anéanti l'individu. Dans cette perspective, les actes de destruction que commet Pierre ne sont pas que les éléments d'une vengeance : ils sont la manifestation d'une révolte héroïque contre l'existence elle-même. Cette révolte prend une dimension plus aigüe dans *L'Évangile selon Van Horn*. Hélène exige de son frère qu'il la venge d'avoir été déportée et le pousse pour ce faire à profaner des tombes de soldats allemands :

> - Tu vas venger tout, tout – et tu sais comment ?
> - George, on ne peut pas atteindre nos bourreaux, ou à peine un sur mille. On n'a pas les moyens de tuer tout un peuple, tu es d'accord ?

[598] Cet épisode renvoie à l'expérience personnelle de Schreiber qui lui-même a travaillé pendant plusieurs mois pour l'organisation allemande *Todt*.
[599] Jean Cayrol, « Pour un romanesque lazaréen », art. cit., p. 813.
[600] Boris Schreiber, *Le Droit d'asile*, *op. cit*., p. 15.
[601] *Ibid.*, p. 47.

Je hoche la tête, et depuis quelques instants éprouve l'inéprouvable.

- Mais les Allemands – Hélène tremble – ils ont des morts et des morts sans défense. C'est leurs tombes que tu vas saccager, tu entends ? Chaque famille allemande saura que leurs morts ne reposeront plus en paix. Tu vas faire sauter leurs tombes, tu les détruiras, tu les souilleras, tu saccageras les morts.

Elle me saisit, me secoue :

- Vengeance ! George ! En saccageant les morts, c'est encore possible ! Il y a encore des morts, des restes, pour peu de temps. Tu entends ? La vengeance absolue[602].

Son appel à vengeance dit la profondeur de sa détresse, son désir ardent de réparation, au-delà de toutes considérations morales. Cette forme de vengeance s'élève à un très haut niveau de cruauté symbolique, puisqu'elle vise à atteindre l'ennemi au-delà de la mort dans une volonté de destruction totale et absolue : elle veut que les Allemands soient privés de tombes comme les déportés en ont été privés dans un geste qui consiste à faire à autrui ce qu'il a fait. Le choix de cibler les morts plutôt que les vivants est signe de désespoir et de nihilisme extrême, mais signe aussi qu'elle se tient pour morte avant sa mort. Elle espère que cette vengeance pourra apaiser, ne serait-ce que partiellement, la douleur que ses proches et elle endurent. Durant ces derniers jours, elle ne trouve un semblant de calme que lorsqu'elle écoute des récits sur la Shoah :

– Il y a erreur, George. Votre sœur hurle chaque nuit. Je reste assis à son chevet et je lui parle. Elle veut sans cesse que je lui raconte comment j'ai pénétré dans son camp, pour la première fois et où je l'ai vue, elle. Depuis quelques jours, les médecins m'ont dit d'accéder à tous ses désirs. Alors je raconte chaque nuit la même histoire, au moins vingt fois.

– Mais… laquelle ?

[…]

– Pour ne pas débiter chaque nuit les mêmes horreurs, j'ai introduit des variantes, des mensonges dans mon récit. Pourtant ça la concerne, les faits se sont déroulés sous ses yeux, eh bien ! Elle ne réagit pas. Peu à peu, le camp devient quelque chose d'idyllique : des fleurs au-dessus des cadavres, des draps propres au-dessus des rats ; à la fin, ces fleurs recouvrent tout et dès que je m'arrête, Hélène cesse de gémir pour un instant, m'implore : « Encore ! Encore toutes ces choses, vite ! » Alors je recommence ; les fleurs deviennent toujours plus fournies. Aujourd'hui, George, savez-vous ce qu'est devenu son camp ? Un endroit de conte de fées, paradisiaque, grâce auquel Hélène ne crie plus et quand le jour s'infiltre avec les premières cigales : elle trouve un peu de sommeil et je quitte la pièce sur la pointe des pieds[603].

Accablée par ses souvenirs, Hélène trouve du réconfort dans des récits déformés, embellis et transformés. Elle s'évade de l'insoutenable de son passé et se réfugie dans des illusions. Le locuteur altère ici les faits historiques avec des éléments fictifs. Il décrit le camp de concentration, non pas comme un lieu de mort, mais comme un endroit idyllique avec des « fleurs au-dessus des cadavres » et des « draps propres au-

[602] *Ibid.*, p. 75.
[603] *Ibid.*, p. 181-182.

dessus des rats ». Cette transformation détache Hélène de la réalité brute et l'aide à trouver du réconfort dans une illusion. Trouver l'apaisement la conduit à plonger dans la fiction. Son exemple montre l'impact durable de la guerre sur les survivants. Hélène incarne une forme douleur qui ne peut être entièrement guérie, mais seulement atténuée par des fictions.

Sous la plume de Schreiber, les survivants sont plongés dans une solitude à la fois physique et spirituelle qui devient un élément constitutif de leur existence. Loin de se réduire à un simple isolement géographique, leur solitude s'ancre dans une rupture ontologique, dans une déconnexion radicale d'avec le monde extérieur que provoque la dislocation des liens sociaux et familiaux. Cette dislocation se caractérise par la privation de relations primordiales, à commencer par la perte des parents, comme en témoigne l'histoire de Pierre. Cet événement le condamne à un isolement accablant, lequel englobe une solitude existentielle qui redéfinit son rapport au monde. Dans *La Descente au berceau*, le protagoniste est enfermé dans une solitude encore plus radicale, que lui imposent ses propres actions. Ayant dénoncé ses proches pendant la guerre, il se condamne à une forme de solitude morale aussi intense que sa solitude physique. Cette dimension morale de la solitude est un élément central dans l'œuvre de Schreiber. Mara, une autre survivante dans le même récit, incarne cette solitude extrême en rejetant toute forme de relation humaine, qu'elle soit fondée sur l'amour ou la haine : « J'interdis qu'on s'intéresse à moi […]. Que ce soit pour me haïr ou pour m'aimer, je ne veux rien. Et je ne veux rien pour les autres, ne plus exister, pour pouvoir respirer[604]. » Une telle déclaration révèle sa volonté de se libérer de tout lien humain. Elle marque une rupture radicale avec le monde, d'un besoin de disparaître pour échapper au fardeau des relations humaines. Les survivants de Schreiber évoluent ainsi, pour reprendre ces termes à Cayrol, dans des univers « incompréhensibles », « rebutants » et « irritants » où ils ne cessent de chercher leur place. L'écrivain explore une solitude à la fois subie et choisie, une solitude imposée par des circonstances traumatisantes mais aussi recherchée comme une ultime forme de libération. Le personnage lazaréen est souvent un personnage taciturne, marqué par les épreuves qu'il a traversées à la fois dans son apparence physique et dans son comportement. Visibles ou invisibles, les stigmates qu'il porte traduisent une douleur qui se manifeste par son incapacité à se réintégrer complètement dans une société qui

[604] Boris Schreiber, *La Descente au berceau*, *op. cit*., p. 52.

lui paraît désormais étrangère. L'œuvre de Schreiber plonge ses personnages dans une déshumanisation progressive, où la sensibilité s'érode, où les liens familiaux et sociaux se dissolvent pour laisser place à un vide existentiel. Ce vide se manifeste par un oubli des êtres autrefois aimés et par une indifférence envers ceux qui continuent à les aimer. Cette indifférence devient parfois répulsion secrète, comme l'évoque Cayrol :

> D'abord l'oubli des êtres les plus chers, une totale indifférence envers ceux qu'ils aiment, parfois une secrète répulsion qui permet d'envisager le pire sur chacun, l'abolition de toute tendresse, une facile déception qui ne demande qu'à s'accroître. La sympathie peut souvent devenir intolérable pour le héros concentrationnaire ; il écarte tout ce qui le retient et il se méfie de tout mouvement d'abandon ; il est rapidement accablé et aimerait jouer le rôle du convive de pierre dans les assemblées ; tout désir s'abolit en lui ; il peut se contenter d'amours furtifs, d'amitiés-éclairs mais il ne se trouve bien que dans l'instabilité ; il fera naître l'indifférence. Mais nous arrivons au point essentiel de son comportement, la naissance en lui-même d'un amour parasitaire, accompagné d'une tenace insensibilité[605].

Schreiber invente des personnages accablés par leur vide intérieur, aspirant à se détacher de leur entourage. Ce refus de tout attachement émotionnel les conduit à une forme d'insensibilité. Ses personnages évoluent dès lors dans une forme de léthargie, un des traits caractéristiques des personnages lazaréens. Bien qu'ils puissent nouer des relations éphémères, des amours furtives ou des amitiés passagères, ils ne trouvent véritablement de paix que dans une forme d'instabilité qui les empêche de s'ancrer dans un quelconque engagement émotionnel. Le trauma a érodé pour eux toute possibilité de retour à une vie humaine normale. Paradoxalement, cette solitude, telle que la décrit Cayrol, se distingue par son caractère à la fois inévitable et protecteur :

> L'œuvre lazaréenne […] sera amenée à décrire avec minutie la solitude la plus étrange que l'homme aura pu supporter. Ce n'est pas une solitude dans laquelle il y a une porte de sortie, une issue. Chacun de ses « fidèles » s'enveloppera de cette solitude […] qui le préservera des atteintes cruelles du monde extérieur. Il est si vulnérable qu'il prendra l'habitude de la solitude comme le seul moyen de protection, la seule arme. Il vivra dans cet isolement comme s'il ne savait pas qu'il était seul ; se perdre dans la foule, n'est pas un vain mot pour lui. Il mettra partout la solitude dans sa vie […] *Cette solitude est pourtant active et ne laisse pas un vague à l'âme*, un ennui, comme diraient les romantiques ; elle est bien vivante, remuante et si elle dévore l'individu, elle est tout de même un succédané de la passion commune mais dans laquelle il ne reste plus que des épaves, des coquilles mortes comme si la vie elle-même s'en était retirée […] Ainsi le romanesque lazaréen s'appuiera sur une solitude à cran d'arrêt […] car elle apparaît comme une permission qui est octroyée ; elle peut laisser vivre sa victime avec les autres, apparemment, mais celle-ci y devra

[605] Jean Cayrol, « Pour un romanesque lazaréen », art. cit., p. 812-813.

> revenir constamment car elle n'a pas la possibilité de voir ou d'entendre autrement qu'avec le regard ou l'oreille de sa solitude[606].

La solitude devient un mécanisme de survie au prix d'une aliénation vis-à-vis du reste du monde. Cayrol développe cette idée en envisageant la solitude comme une « permission » paradoxale, comme un espace ambigu où le survivant peut maintenir une apparence de vie sociale tout en restant fondamentalement coupé des autres. La solitude caractérise ainsi une existence à l'intérieur d'un vide où les personnages sont condamnés à errer. Elle est également une sorte de compromis entre la vie et la mort : le survivant s'enveloppe de la solitude qui le condamne simultanément à une forme de mort intérieure, comme le confesse le héros du *Droit d'asile* : « Je suis mort et survis »[607].

Chez Schreiber, il y refus explicite de tout récit direct sur les camps de concentration, élément caractéristique de la littérature lazaréenne. Dans *L'Évangile selon Van Horn*, les parents d'Hélène, toute sa famille ainsi que son mari sont massacrés. Elle-même revient en morte-vivante des camps, son corps détruit :

> Une porte s'ouvrait, et une forme sans couleur, flottant dans un peignoir, fut là. […] Hélène s'abattit sur lui, comme un arbre trop frêle. […] Sa sœur était là ; n'ayant pas dû faire sa toilette encore, et maigre, maigre [608]!

Les stigmates de la souffrance qu'a endurée Hélène sont ancrés dans son être. Ils se manifestent à travers son corps émacié, mais également par le numéro tatoué sur son bras, qui est le symbole indélébile de l'horreur qu'elle a vécue. Ces marques physiques, associées aux tourments psychologiques qui la hantent jusque dans ses cauchemars, témoignent de sa peine et de sa souffrance.

Hélène utilise « au-delà » pour désigner les camps. Le choix de cette expression marque une distance volontaire, une tentative d'établir une barrière entre son expérience de l'horreur et sa survie :

> Et toi, Hélène, là-bas ?
> - Frérot chéri, jamais, il ne faudra m'en parler, plus jamais, tu entends ? Jamais !
> […]
> Cette voix, à peine maîtrisée. Il se détourna pendant qu'elle s'habillait, parlait :
> - Tu sais, je ne vais pas t'ennuyer avec tout ça : le camp, l'horreur ; toi, il faut que tu sois heureux, mon chéri ? Il le faut.
> - Oui, Hélène.
> - Tu ne m'en veux pas, George ? Pendant quelque temps, tu sais, je serai comme ça…
> - Mais voyons, Hélène.

[606] *Ibid.*, p. 810-811.
[607] Boris Schreiber, *Le Droit d'asile*, *op. cit*., p. 10.
[608] Boris Schreiber, *L'Évangile selon Van Horn*, *op. cit*., p. 63.

Pourquoi cette silence sur Michel, son mari, mort là-bas ? Ou bien, Van Horn, hier…

- Tu sais, George, je ne te parle de… de personne, je… ça ne passe pas.

Qu'avait-elle ? Il entendait et n'osait toujours pas se retourner, attendit ; peu à peu les sanglots d'Hélène s'apaisèrent[609].

Ce dialogue entre Hélène et George se caractérise par une fragmentation prononcée : les phrases incomplètes en signalent la tension émotionnelle. Certains événements sont si profondément traumatisants qu'ils échappent au langage et ne peuvent être évoqués que par le silence ou l'absence de récit. Le mutisme d'Hélène à propos de son mari Michel, mort dans les camps, ainsi qu'à propos de sa propre expérience en est le signe. Son silence devient ainsi une forme de témoignage indirect, l'expression révélatrice de sa dévastation intérieure et de l'abîme creusé entre l'expérience du survivant et la possibilité de la transmettre par des mots. Son incapacité à verbaliser ce qu'elle a vécue révèle à Hélène que ce qu'elle a vécu n'est pas transmissible et qu'il lui est impossible de se relier à son passé. En refusant de parler, Hélène manifeste le caractère incommunicable de l'expérience des camps, mais également son caractère indélébile : « ça ne passe pas » dit l'ineffable de son vécu, mais aussi son incapacité à en surmonter le traumatisme. Tel est aussi le cas du personnage de Madame Studel dans *La Descente au berceau*, dont le passé douloureux est suggéré à travers des fragments de discours et des symboles comme celui des volets clos :

Mme Studel sur le seuil, son aspect soigné que saupoudre le rose de sa peau. J'assemble mes objets de toilettes et elle s'approche, quasi menaçante :

- J'ai vécu les volets clos, cher monsieur. Vous entendez ? Clos. Mon mari et moi…

- Je vous crois, madame Studel. Et puis quelle importance ?

- Mme Studel a gardé un cœur transparent, monsieur. Mes volets…

- Assez avec vos volets[610].

Veuve, Madame Studel a vécu la guerre avec son mari dans un appartement aux volets clos : en se coupant du monde, en cherchant à se protéger du danger extérieur, mais aussi en s'enfermant dans une prison d'angoisse et de terreur. La répétition de cette image souligne l'ampleur de l'empreinte laissée sur elle par cette expérience : la mémoire de Madame Studel transforme les « volets clos » en symbole d'oppression intérieure. En exprimant son exaspération (« Assez avec vos volets »), le narrateur met en évidence l'incommunicabilité qui s'est installée entre les survivants et les autres.

La réticence à évoquer directement les événements traumatiques, que ce soit pour Hélène ou pour Madame Studel, met au jour un paradoxe central : la mémoire de la

[609] *Ibid.*, p. 64.
[610] Boris Schreiber, *La Descente au berceau*, *op. cit.*, p. 63.

souffrance est omniprésente, mais demeure inabordable. Les traumatismes du passé sont évoqués à travers des détours subtils, des allusions ou des métaphores. Cette approche indirecte, que l'on retrouve dans plusieurs œuvres romanesques de Schreiber, témoigne de la difficulté, voire de l'impossibilité à exprimer une expérience qui dépasse les capacités du langage. Dans les rares moments où l'expérience des camps est abordée, elle est saisie à travers un langage qui trahit un sentiment d'impuissance. Les personnages de survivants incarnent ainsi une forme de mémoire où le silence et le non-dit deviennent les seules expressions possibles de leur douleur. Lorsque la parole émerge malgré tout, elle ne prend pas la forme d'une communication apaisée ou rationnelle, mais celle de dialogues emplis d'émotions brutes équivalant en quelque sorte à des hurlements :

> - N'est-ce pas que les gens sont gentils ? Et cette Mme Lescure, tu aurais vu comme elle s'est occupée de moi, cette nuit, pendant que je t'attendais !
> - Écoute, pourquoi ?
> […]
> - Quoi, pourquoi, George ?
> Sa voix se casse et j'ai peur que des cris n'éclatent, des hurlements, au milieu de ce monde : Hélène, tellement calme autrefois. Mais je la connais, la reconnais, comme si l'on s'était vu hier dans un de ces camps.
> - Rien, Hélène.
> - Si, pose ta question, pose-la !
> Des têtes se tournent vers nous ; je peux à peine bafouiller :
> - Pourquoi m'avoir attendu toute la nuit…
> En même temps je serre sa main mais elle la retire, hésite, avec des yeux invisibles à force d'être agrandis.
> - Toi, George, mon seul but, ma seule idée fixe…
> - Hélène !
> - Toi, le petit frère, j'aurais donné ma dernière chemise, ma vie, mes yeux…
> - Je t'en supplie, Hélène.
> - Et ça ne vient même pas m'attendre à la gare, alors que je reviens de l'Au-delà ! Tu entends ? Elle hurle : de l'Au-delà [611]!

Dans cet épisode, le dialogue progressivement intensifié, marque la montée en tension émotionnelle jusqu'à un paroxysme, où la voix d'Hélène, d'abord calme, se brise et se transforme en hurlement. Sa détresse et sa colère culminent ainsi dans le cri « de l'Au-delà ! » renvoyant à son expérience des camps. Cette scène fait écho à la description que Cayrol fait des survivants dans son œuvre : « La bouche sera toujours ouverte non pour la parole mais pour le cri[612]. » Le cri, selon lui, est l'unique expression possible de l'expérience du camp quand le langage se décompose sous le poids du trauma. Ce cri peut être sonore, mais aussi, pour ainsi dire, demeurer muet. La souffrance n'a pas

[611] Boris Schreiber, *L'Évangile selon Van Horn*, *op. cit*., p. 73-74.
[612] Jean Cayrol, « Pour un romanesque lazaréen », art. cit., p. 813.

besoin d'être mise en mots pour être perçue, comme en témoigne ce monologue intérieur de Joël :

> Je me mis à tourner autour du socle ; dès que je levais la tête, je reconnaissais Hélène, criant, les bras tendus. Pourquoi criait-elle ? D'ailleurs, elle ne criait pas. Je mens pour me justifier. […] Oui ; les Allemands ont écrasé la ville et je vais à nouveau souiller quelque tombe… Chaque regard d'Hélène me l'ordonne, mais sans le moindre cri, ni la moindre parole[613].

Le regard d'Hélène est plus parlant que ses mots. Sa douleur imprègne ses silences et habite chacun de ses regards au point de former un langage alternatif révélateur de sa détresse. Le cri non proféré d'Hélène renvoie à la situation que partagent de nombreux survivants hantés de souvenirs trop lourds pour être portés et trop douloureux pour être exprimés. Le cri qui pourrait être perçu comme un acte libérateur, reste enfermé dans une bouche muette. Il dévoile l'horreur du passé qui ne cesse de hanter le présent en soulignant qu'il est impossible de la faire entrer dans un récit cohérent. La manière dont Joël corrige son propos témoigne de l'ambiguïté inhérente à la mémoire traumatique : la certitude du cri se dissout dans le doute. Le souvenir glisse vers une forme de mensonge conscient.

Béno et Grégory, deux autres survivants mènent une vie tranquille dans un endroit isolé :

> Maintenant, – depuis hier soir, – c'est le train.
>
> Roulement monotone, engendré par ces étendues, peut-être. L'odeur de la capitale remonte, de l'absence enneigée, des rues, des foules. Inquiétantes, tel le paysage en ce moment : plaines écrasées, forêts de bouleaux, sapins. Le jour ni la nuit ne veulent de ces immenses haillons de terre et la clarté qui les baigne, depuis des heures, est celle de l'abandon, de la désertion.
>
> Et ces voyageurs, grands, forts, aux vêtements noirs, uniformément, comme dans la capitale. Aucune gare, ni village, rien, sinon l'unique variation peu à peu envoûtante : marais sans fin où des milliers d'arbres clapotent. Depuis des heures et des heures[614].

Malgré l'atmosphère pesante, les deux personnages trouvent une certaine forme de sérénité et de paix dans cet endroit étrange et indéfini. Cette terre oubliée et isolée, loin des villes et des guerres, leur sert de refuge face à l'immensité hostile qui les entoure. Le père de Béno, qui a fui « les rouges » puis « les boches », est déterminé à protéger Grégory et à créer une utopie pour son fils en gardant le silence sur le passé et le monde extérieur :

> Il semble guetter, attendre. Apparemment, personne ne vient, et Béno acquiesce, mais garde un visage soucieux, fermé.

[613] Boris Schreiber, *L'Évangile selon Van Horn*, *op. cit*., p. 95.
[614] *Ibid.*, p. 195.

- Excusez-moi. Vous ne parlez de rien à mon fils ? Grégory va arriver d'un instant à l'autre.

- Comment de rien ? Je ne comprends pas.

- De vos voyages. Enfin, bref, on peut toujours s'arranger pour ne pas parler quand ce n'est pas indispensable.

Ce ton coupant, sans réplique ; George baisse la tête, sent la main de l'homme sur la sienne :

- George, c'est le fils de ma première femme. On s'est sauvé ensemble pendant la guerre, mais de justesse, vous savez ; ma femme était déjà morte ; et ses parents ; plus rien. L'hécatombe avait commencé. Une grande hécatombe, comme si on fauchait la mer.

- À vous entendre, on dirait que ça continue toujours[615].

Grégory fait semblant d'être insensible au passé et au monde extérieur pour rassurer son père, il garde gravé en lui le souvenir des conditions dans lesquelles il a survécu :

- Dans ce champ de fleurs, vous avez réussi à vous échapper.

- Oui, puisque je suis là. Les Allemands ont commencé à tirer avant de cerner le champ. Père et moi nous sommes mis à courir, et… et… il semble que nous ayons réussi[616].

Au sein de la vie d'apparence tranquille qu'il semble mener désormais, le passé laisse des marques indélébiles sur son esprit et son corps ainsi que sur son père :

- Et votre mère, Greg ?

- Morte déjà, mon vieux, tuée. Mais j'aime bien en parler ; ça… ça me calme. En Sibérie, après on gonflait de famine et de froid. George, partout l'horreur immense.

[…]

- Et après ?

- Après ? Mais nous sommes des survivants ; seulement au lieu d'être des survivants en vie, nous sommes des survivants morts. Alors pourquoi ? Pourquoi ?

[…] Des bribes parvenaient à George :

- Iri… Léningrad assiégé, et la famine, la surrection glaciale de la famine.

La main de Greg tremblante fut sur la sienne :

- En rêve, nous la voyons encore, parfois. Mais tout à l'heure ce sera bien, pourvu… pourvu qu'on taise le passé.

- Je le tairai.

- On va se gaver de bonnes choses. Et pas de passé : comme ça père n'aura plus ses mains qui tremblent. Vous avez vu ses mains ?

- Je…

- Oui, mais c'est rien. Parlez un peu du passé, et vous verrez ! On va tuer ce passé, hein ? George, j'ai besoin d'air !

[…]

- Oh ! George ! Iri doit être en colère ; mais je n'y peux rien ! Je suis un zéro : le juif, c'est le zéro de l'atmosphère ; du monde : le monde, faut toujours qu'il soit au-dessus ou au-dessous du juif. Mais moi, je veux être un zéro plein de… de…

- ais-toi Greg, rentrons.

- Un instant : un zéro plein de zéros ; tout petites, grouillants. Mon âme grouille : toutes les âmes grouillent. Mais la vie est vide[617].

[615] *Ibid.*, p. 205.
[616] *Ibid.*, p. 213.
[617] *Ibid.*, p. 227-228.

Les mains tremblantes de Béno témoignent de sa peur et de son angoisse aux drames qu'il a vécus. Greg se décrit et décrit ses semblables comme des « survivants morts », expression paradoxale qui dit son sentiment d'être vivant physiquement, mais mort intérieurement, de vivre une existence rongée par la mort et des souvenirs de souffrance. La mémoire de ce qui leur est arrivé continue de hanter les survivants et leur seul moyen de trouver un semblant de paix est d'essayer de les oublier : « Mais tout à l'heure ce sera bien, pourvu… pourvu qu'on taise le passé. » Greg tient également des propos sur son identité juive qui révèlent son sentiment d'aliénation. « Un zéro » exprime son sentiment d'être marginalisé, réduit à une non-existence par les autres, de ne pas avoir de place dans le monde. Au fond, malgré une tranquillité apparente, les survivants luttent toujours pour trouver un équilibre entre passé et présent, entre survivance et oubli. Dans *L'Évangile selon Van Horn*, la hantise du passé se matérialise également à travers l'insertion des souvenirs de George relatifs à sa sœur. Ces souvenirs, donnés de manière fragmentaire au fil du récit, disent l'impossibilité de l'oubli et l'éclatement de l'identité de George, déchiré entre sa sœur et Van Horn, entre le passé et le présent. Ces fragments de mémoire, localisés dans l'espace et le temps, sont mis en valeur par l'usage de l'italique. Ce choix typographique montre que ces réminiscences isolées ne cessent d'envahir et de façonner le présent du héros. Les personnages de survivants chez Schreiber sont souvent figés dans une existence désœuvrée, incapable de connaître une vie normale. Marginalisés, apathiques et dénués d'intérêt pour le monde qui les entoure, ils stagnent dans une temporalité suspendue et sont constamment renvoyés à leurs souvenirs.

Les romans de Schreiber mettent ainsi en scène des survivants qui correspondent à la figure du personnage lazaréen, telle que l'envisage Cayrol. Ses survivants portent les stigmates d'une tragédie indicible et s'enferment dans une quête perpétuelle de réaffirmation identitaire qui fait écho à leur marginalité sociale et existentielle dans laquelle ils sont relégués. Ils reflètent sa propre expérience de la Seconde Guerre mondiale. Ils partagent avec lui des dilemmes moraux, des angoisses et notamment un puissant sentiment de culpabilité. L'impact des atrocités subies par Hélène se révèle à travers son corps, mais aussi à travers des plaies invisibles dans son esprit. Profondes et douloureuses, des blessures psychologiques hantent son quotidien :

> - Tu n'y es pour rien, Hélène. Ils étaient destinés à périr.

- Ne dis pas ça ! Je sais que je suis coupable. Toutes les nuits je revois certaines choses et je me dis : puisque mon frère, je le dégoûte, c'est qu'il y a une raison, c'est en dépit de mes souffrances, je suis coupable […] Hélène couchée avec sa robe qui se relevait, moi, en chemise courte ; le flux continuel, incessant… Je me détournai ; Hélène, yeux clos, murmurait :

- Je suis coupable George ! Tu reconnais que je suis coupable ? Si je ne le suis pas et que tu me traites avec cet égoïsme, je n'ai plus qu'à mourir, à mourir !

- Calme-toi ! Hélène !

- Alors je suis coupable ?

- Oui, tu es coupable.

- N'est-ce pas ? J'aurais pu prévoir le massacre de Michel, de Père. Je n'ai rien fait ; c'est pour ça que tu me traites avec ce dégoût, n'est-ce pas ? Dis ?

- Oui.

Alors la main d'Hélène, squelettique, fut sur la mienne et les mots essouflés [*sic*] :

- Je te remercie George ; mon petit frère. Et puis, une dernière chose : après la vengeance, tu iras là-bas et tu retrouveras le père et le jeune frère de Michel. Tu… tu les aideras. Tu répareras le mal que j'ai fait, en… quittant ton indifférence. Jure-le-moi[618].

Hélène se sent seule et accablée de culpabilité en tant que survivante : elle croit fermement qu'elle est responsable des tragédies qui ont frappé sa famille et celle de son mari Michel. Elle est hantée par l'idée qu'elle aurait pu prévenir ces massacres. Cette obsession la conduit au désespoir. À l'image d'Hélène, les autres survivants des œuvres de Schreiber sont hantés par leur passé et habités par un sentiment de culpabilité :

- Le goût de la vie, monsieur, vous comprenez ? De la vie. Qui un jour cesse d'en avoir. Vous a-t-on persécuté ?

- Je m'y attendais ! Moi, depuis toujours, mes images me persécutent.

Sa tête retombe dans ses bras : un rire lent, régulier, le secoue, s'éteint. Il s'essuie les yeux :

- Les images, ce n'est pas grave. Elles ne tuent pas.

- Pas grave ! Quand la vie refuse de les remplacer ?

- Un tourment de luxe ou d'enfant. Qui s'occupe d'images quand son exercice vacille ? Vous avez connu ça ?

- J'ai connu.

Il me semble que je hurle. Mais un silence tapisse ma voix.

- Qu'avez-vous connu ?

[…]

- La terreur d'être rejoint par la terreur.

- C'est tout ? Mais nous, depuis Sédécias, ou Bar Kocheba…

[…]

- Et puis, dans la steppe, comme vous dites… Mais qui la regarde, la steppe, dans le petit village où l'on tremble sous le déferlement de ceux qui nous haïssent, les blancs, les rouges, les verts ? Haine légale, illégale, camouflée, sanglante. Gloire à Dieu ! Il fait de nous son ciment.

- Les rouges vous ont libérés…

- Il est terrible d'être libéré par des mains qui tremperont dans le sang des vôtres.

- Toujours vos formules, vos affirmations, vos mélanges.

[618] *Ibid.*, p. 123-125.

> - Je ne mélange rien. Les uns nous exterminent, les autres nous extirpent. Dans notre village, ils sont venus. Ma fille et son mari massacrés, moi et ma petite-fille serrée contre moi, sauvé par miracle.
>
> […]
>
> - Les survies sont inexplicables. Après la guerre j'ai décidé d'émigrer, de quitter à temps des terres devenues réceptacles pour notre sang. De tout ce que je raconte, qu'est-ce que vous comprenez ?
>
> - L'holocauste ? J'y ai échappé mais je n'ai pas survécu[619].

Ce dialogue entre deux survivants met au jour leurs tourments intérieurs. Les images du passé qui ne cessent de les hanter n'est pour eux que la continuation des persécutions qu'ils ont subies.

Schreiber est hanté par sa culpabilité personnelle, né de son choix de collaborer avec les Allemands pendant la guerre afin de se protéger[620]. Ce choix, qu'il vit comme une faute, est d'autant plus lourd que sa parentèle, restée en Russie et en Lettonie, a été exterminée par les nazis. Il associe toutefois sa faute personnelle à une culpabilité collective, la survie devenant alors signe de trahison. À ses yeux, survivre à la guerre est en soi une faute qui nécessite d'être reconnue, voire confessée, comme un péché originel partagé par tous ceux qui ont réussi à échapper à l'anéantissement. Ce faisant, tout au long de son œuvre, il élargit la portée du sentiment de culpabilité en la projetant dans une dimension collective. La survie est marquée du sceau de la trahison et de la honte. Le drame des survivants ne réside pas seulement dans la perte de leurs proches, mais aussi dans le fardeau moral qui les condamne à se marginaliser.

[619] Boris Schreiber, *La Descente au berceau*, *op. cit*., p. 28-29.
[620] Sur ce point, voir Denis Pernot, « Boris Schreiber, écriture et identités », art. cit.

b) Caractéristiques empruntées à Lazare

Le romanesque lazaréen, dans son essence, se distingue moins par les thèmes qu'il aborde que par le style qui l'accompagne, un style caractérisé par une manière oblique de traiter de l'indicible. Au sens large, la littérature lazaréenne repose sur un style hermétique qui refuse la linéarité et adopte une esthétique de la fragmentation, de l'absence et du silence, qui répond à l'impossibilité de dire ou de comprendre pleinement les traumatismes dont elle traite. Le silence devient un mode d'expression, l'absence un élément constitutif du texte. Les œuvres d'imagination de Schreiber ont d'évidentes proximités avec le romanesque lazaréen. Schreiber déplace son regard des structures sociales, politiques et historiques vers les individus afin d'explorer leur relation problématique avec la société. Dans son œuvre romanesque, les liens sociaux, ténus ou insaisissables, ne peuvent appuyer aucun schéma narratif. Les intrigues de Schreiber, au lieu de suivre une progression linéaire, reposent sur des jeux de translation des personnages dans le temps et l'espace, ce qui désoriente le lecteur.

Selon Cayrol, le personnage lazaréen est marqué par son incapacité à appréhender, retenir et saisir le monde qui l'entoure. Il se débat perpétuellement avec ses semblables, incapable qu'il est de s'inscrire dans une histoire linéaire ou de participer pleinement à la vie sociale[621]. Marginal dans un monde qui le rejette, il se définit par une lutte intérieure de tous les instants contre la désintégration. La survie n'est pas tant un triomphe sur la mort qu'une existence en suspens, une errance dans les limbes d'une identité incertaine. Dans les romans de Schreiber, la crise d'identité se manifeste avec une intensité rare. Ses héros exclus par la société et prisonniers de leur propre intériorité sont des figures de l'isolement et de l'aliénation. Qu'il s'agisse d'écrivains oubliés ou de survivants, ces personnages se définissent par leur incapacité à se lier aux autres par des liens affectifs, familiaux, amicaux ou amoureux. Leur existence est engagée dans une impasse qui se décline tant sur le plan géographique et temporel que sur le plan psychologique. Géographiquement, cette impasse se traduit soit par une série de déplacements, symbolisant une instabilité intérieure et l'inaboutissement d'une quête de sens, soit par une vie de confinement, d'immobilité et de stagnation. Temporellement, ces héros sont hantés par un passé indélébile et angoissés par un futur incertain, tandis que le présent leur échappe totalement. Ils existent dans un espace de non-existence. Sur le plan psychologique et sentimental,

[621] Sur ce point, voir Denis Pernot, « Boris Schreiber, écriture et identités », art. cit.

certains des héros de Schreiber se résignent à leur marginalité et acceptent leur condition avec une passivité qui frôle l'inertie ; d'autres, en revanche, s'engagent dans une quête, le plus souvent vouée à l'échec, qui se solde par la mort, l'abandon, un retour au néant.

L'univers narratif de Schreiber se construit autour de personnages qui, bien qu'ils ne soient pas des survivants au sens étroit du terme, se débattent au sein d'une existence sans ancrage, sans certitudes, où leur identité est toujours menacée de dissolution. Oscillant entre paroxysme et léthargie, ses héros flottent dans un vide existentiel, incapables qu'ils sont de trouver un sens à leur vie. Schreiber subvertit délibérément les structures narratives traditionnelles afin de créer un univers à la fois incompréhensible et rebutant, où l'histoire aboutit à un anéantissement plutôt qu'à une résolution. Vu que ses personnages explorent les marges de l'existence humaine, où l'identité vacille et où la survie prend la forme d'un vide, ses romans s'inscrivent dans la tradition lazaréenne.

L'écrivain s'attache à des personnages qui se replient eux-mêmes et résistent à l'événement ou à toute confrontation directe avec le monde. Ce choix de scénarisation les prive de toute capacité d'action et donne l'inaction pour réponse à leur angoisse existentielle. La plupart de ses récits sont en effet imprégnés d'une sorte de rejet de l'action où de rares moments d'activité sont dépeints comme autant de tentatives pour retarder l'émergence d'une action véritable. Au lieu de se lancer dans une mission apparemment simple – rendre visite à sa mère à l'asile – Béator, le protagoniste de *La Traversée du dimanche*, se livre à une série de manœuvres dilatoires, révélatrices de son apathie généralisée. Sa mission, banale, devient rapidement pour lui une tâche insurmontable, éclate en une multitude de difficultés qui paraissent insignifiantes, mais qui agissent comme autant d'obstacles insurmontables : « Certes, un tout petit problème, absolument insignifiant, surgit dans le recoin le plus horizontal de notre horizon […] Ce petit problème en crée un autre, encore plus insignifiant[622]. » Son départ de son domicile est interrompu par une série de pauses réflexives et contemplatives. Toutes sortes de prétextes le font retourner à son point de départ – son confortable studio. Son retour à son domicile est le signe de sa fuite devant tout engagement moral et toute charge émotionnelle. Il se lance par la suite dans des activités secondaires – choisir un cadeau d'anniversaire, trouver un fleuriste, arrêter un

[622] Boris Schreiber, *La Traversée du Dimanche*, *op. cit*., p. 131.

taxi – qui retardent l'action principale. En multipliant les détours et les distractions, il cherche à différer le moment de la rencontre avec sa mère, mais aussi à atténuer son propre sentiment de culpabilité. Il élude sa responsabilité morale par des manœuvres de diversion qui lui permettent de justifier son inaction à ses propres yeux. Ces événements mineurs deviennent les points nodaux autour desquels s'organise le récit.

Dans ce roman, le héros, au lieu de se définir par son action, se définit par sa résistance à l'action. Il manifeste son incapacité à agir de manière décisive et sa tendance à se perdre dans des détails insignifiants. Ses actes scénarisent une apathie, où l'évitement devient une forme de résistance.

Dans *La Rencontre des absents*, le héros, Jojo, est une figure de l'immobilisme et de l'évasion temporelle. À travers ses actions – ou plus précisément, son inaction – Jojo tente secrètement de ralentir des travaux, de repousser le jour de la réouverture d'un restaurant pour gagner du temps. Ce retardement est une stratégie délibérée qui lui permet d'accomplir la mission qu'il s'est donnée, retrouver son frère disparu :

> Mais il y a une chose que Jojo comprend : en ce moment le restaurant est fermé, lui Jojo, n'a rien à faire de la journée, donc il peut chercher son frère. Et plus le restaurant demeurera fermé, plus il aura du temps devant lui pour cette recherche. Alors, un seul moyen : ralentir les travaux afin que la réouverture ait lieu le plus tard possible [623] !

Soutenu par cette idée, Jojo décide d'agir. L'idée de « gagner du temps » devient chez lui une obsession qui l'amène à vivre dans une temporalité parallèle, une temporalité subjective où le temps est un objet figé qu'il peut accumuler. Dans cette perspective, chaque jour où il parvient à ralentir les travaux représente pour lui une forme de capitalisation temporelle. Cette accumulation ne le rapproche pas de son objectif, mais l'en éloigne : « Quand partirait-il puisque chaque jour, pour ralentir, il devait être là »[624]. Son idée de « gagner du temps » lui interdit de partir chercher son frère. En essayant de gagner du temps, Jojo finit par gaspiller ce temps dans des activités insignifiantes sur le chantier : « Jojo déplace quelques pierres, met la bâche dessous, la recouvre[625]. » Ces actions accessoires emplissent sa vie quotidienne. Son inaction ne se résume toutefois pas à une simple procrastination. Elle représente un refus de s'inscrire dans le flux du temps. En pensant qu'on peut garder le temps, il se place en dehors de la temporalité et vit dans une sorte d'immobilité temporelle. Cette tentative de contrôle du temps masque son incapacité à passer au stade de l'action réelle. Il est

[623] Boris Schreiber, *La Rencontre des absents*, *op. cit*., p. 19.
[624] *Ibid.*, p. 20.
[625] *Ibid*., p. 18.

piégé dans un enchaînement d'actes sans conséquence qui ne l'aident qu'à justifier sa faiblesse à ses propres yeux.

Les efforts de Jojo pour retarder le moment de la réouverture du restaurant ne sont qu'un prétexte pour lui éviter de se confronter à sa situation. Il se perd dans des détails triviaux, occultant ainsi le but ultime de sa quête. À ses yeux, pour partir, il lui suffit d'avoir le temps. Il ne se préoccupe ni de ses besoins matériels ni du lieu où se trouve son frère : « Les rails, eux, s'en allaient vraiment et il y avait le frère au bout[626]. » Personne ne sait où aboutit ce chemin de fer ni à quel « bout » se trouve son frère. Finalement, la seule chose qui compte pour lui est de songer à son départ, de maintenir une suspension du temps qui lui permet de demeurer dans un état d'indécision prolongée. Autrement dit, Jojo attend un événement improbable qui n'adviendra jamais. En ce sens, la figure de Jojo rappelle les personnages des œuvres de Beckett qui attendent en vain un événement. Son départ pour retrouver son frère, censé fournir l'action du récit, n'a jamais lieu. Aussi, le livre s'achève-t-il par un recommencement en ramenant Jojo à son point de départ. Après avoir quitté le restaurant en construction et son patron, Jojo se retrouve dans une situation identique, prêt à recommencer sa lutte contre le temps dans un nouveau restaurant :

> Il aperçut un restaurant […] Jojo s'arrête, l'obèse leva la tête :
> - Si c'est pour dîner, il est trop tard.
> - Pour la plonge, balbutia Jojo, vous n'avez besoin de personne ?
> Il était blême, mais la nuit le camouflait.
> - La plonge. C'est à voir. Justement ma femme et moi cherchons quelqu'un […]
> - Tu sais manier les outils ? demanda le gros patron.
> - Oui, dit Jojo.
> - Bon. C'est que, le mois prochain, on ferme à moitié pour faire des travaux. Il faudra en mettre un coup.
> […] Jojo acquiesça et suivi le gros dans la salle. Il pensait à un tas de choses ; les travaux qu'il faudrait ralentir, le frère qu'il faudrait trouver. Et ainsi, il mettrait des jours de côté pour le grand jour[627].

Malgré un infime changement, le temps suit un cycle immuable : Jojo est condamné à répéter les mêmes actions, à retomber dans les mêmes schémas d'inaction.

L'inaction, en tant que stratégie dilatoire à l'égard du temps, peut être perçue comme une image du refus de Jojo de vivre pleinement dans le présent. En s'abstenant d'agir, Jojo s'enferme dans une maîtrise illusoire du temps. L'abandon de l'action constitue à la fois une négation du mouvement temporel et un renoncement à y avoir une place. Ce faisant, le héros est montré mener une existence figée, hors de toute

[626] *Ibid.*, p. 27.
[627] *Ibid.*, p. 285-286.

temporalité authentique. Son repli sur soi, son évitement de l'action se lit comme une forme d'évasion hors de l'existence commune et le condamne à stagner dans un état de latence perpétuelle. Il en est de même pour Joël, le héros de *La Descente de berceau* :

> Tant de choses pour femme avec laquelle pas de grand amour. C'eût été quoi, avec grand amour ? Il y a grand vide en ma petite âme. Il y a grand besoin de petites taches de rousseur, épaules rondes, moments où serrés l'un contre l'autre je déchiffrais l'impossible chemin. J'ai soif de tout et n'obtiens que des rassasiements[628]…

Le héros se heurte à un sentiment d'absence. Malgré de petites satisfactions, il ne parvient pas à combler le vide de son existence d'autant plus que son insatisfaction existentielle est exacerbée par l'ennui : « L'ennui : cela empêche tout autre mouvement[629]. » Il est donc enfermé dans un cercle vicieux où l'ennui, en le paralysant, aggrave son état d'immobilité. Certains des personnages de Schreiber semblent ainsi être à l'orée d'une vie véritable sans pouvoir s'y engager pleinement. Ils n'accèdent pas à une existence pleine ; ils restent en marge de la vie « sans pénétrer nulle part : amour, haine, action, bonheur, malheur »[630] et sont, de ce fait, incapables d'entrer dans une histoire. Ces traits font écho au profil du héros lazaréen :

> Tout se paralyse autour de sa personne. Il se tient dans l'immobilité ; il est tout de suite affolé quand il est obligé de s'installer dans une action quelconque, de prendre les devants, d'accomplir une péripétie ; il perd tous ses moyens. Il n'y a pas d'histoire dans un romanesque lazaréen, de ressort, d'intrigue. Les personnages avancent par bond, parfois tapis comme des bêtes dans la jungle, parfois mourant du désir d'être retrouvés, compris, aimés. Le héros d'une telle fiction est toujours debout, sans répit, ne vivant que le déchaînement d'une passion sans en suivre la progression, le rythme, irréfléchi, bousculé, emporté dans une multiplicité d'épisodes, dans un éparpillement de l'action, dans une sorte de corruption de la réalité. Tout devient irrespirable près de lui ; on perd contenance devant ses mouvements haletants[631].

Le héros lazaréen est défini par une immobilité radicale, où toute tentative d'engagement dans le monde est paralysée. Il ne génère pas d'intrigues structurées ni ne provoque d'actions significatives. Il existe dans une sorte de stase narrative où le temps et l'action sont dissous dans un désordre émotionnel et existentiel. Le manque d'histoire, de ressort narratif, sert à refléter l'éclatement d'une existence fragmentée en une multitude d'éléments que ne relient aucune cohérence et aucune progression.

---

[628] *Ibid.*, p. 244.
[629] *Ibid*., p. 246.
[630] Boris Schreiber, *Le Cratère*, *op. cit*., p. 204.
[631] Jean Cayrol, « Pour un romanesque lazaréen », art. cit., p. 815.

Les personnages de Schreiber, à l'instar des héros lazaréens, sont dotés d'existences en suspens et sont voués à des quêtes hors de leur portée. Leur incapacité à agir se retrouve non seulement chez Béator et chez Jojo, mais aussi chez le protagoniste, « incapable total[632] », des *Premiers jours de Pompéï*. Lolo, ainsi nommé par sa femme Loulie, est décrit comme un homme dépendant, de sa femme, qui est beaucoup plus âgée que lui, mais aussi de sa mère. À elles deux, elles forment une figure maternelle protectrice qui le place dans une position de passivité extrême puisqu'il vit en parasite, soustrait aux obligations et aux servitudes de la vie ordinaire : « pas question de me rendre utile, non, surtout pas[633]. » Cette existence protégée, le condamne à une vie « sous cellophane[634] », à un état de latence où toute dynamique vitale est absente.

Le narrateur tente de s'emparer d'une telle vie par la tenue d'un journal. Si le roman commence ainsi par sa première entrée, jour du suicide de sa jeune maîtresse Irène, son journal se révèle d'emblée être un lieu de mensonges : « C'est mon journal faux qui ressurgit, m'empoisonne[635]. » Le journal devient ainsi un instrument de falsification, un lieu où le narrateur, qui n'a pas d'histoire, (se) raconte des histoires. Il entreprend la rédaction d'un deuxième journal, qu'il inaugure par une déclaration de révolte, impulsée par sa rencontre amoureuse avec Siane :

> À force d'attendre, d'attendre, cette fausse vierge qui « fait la vie » a fini par se taire, sauf en de courts instants : « Lâche ! Tu n'oses donc pas vivre ? Lâche ! Tu n'auras jamais rien de moi, tu n'obtiendras rien ! »
>
> Je ne sais plus comment elle me le disait, mais c'en était trop : il a fallu que je me révolte. Et la chance a voulu qu'une grande révolte entraînât la mienne. Tout à l'heure je téléphonerai : « Maman, ça y est. J'ai agi… » Oh, jours, après-midi d'autrefois, et l'âme qu'on ramasse a déjà traîné partout[636].

Contrairement à l'amour maternel de Loulie, qui isole le narrateur « de tout contact, de toute piqûre[637] », celui de Siane le pousse vers l'action et le mouvement. Il décide de quitter une vie pour une autre, de quitter Loulie pour vivre avec Siane. Sa révolte est cependant ambivalente comme le montre le fait qu'il annonce à sa mère son acte de rébellion : « Maman, ça y est. J'ai agi… ». Ce geste trahit une contradiction. Il reste lié à la figure maternelle, incapable de s'en libérer :

---

[632] Boris Schreiber, *Les Premiers jours de Pompeï*, *op. cit*., p. 27.
[633] *Ibid.*, p. 10.
[634] *Ibid.*, p. 99.
[635] *Ibid.*, p. 96.
[636] *Ibid*., p. 95.
[637] *Ibid*., p. 108.

> Des bruits, mélangés grouillent quelque part ; je t'ai menti, Loulie, je ne te quitte pas pour vivre seul, mais pour vivre avec Siane, tu t'en doutes, tu la connais. Tu as fouillé dans mes papiers, dans mon journal. Si j'étais quelque chose, si j'avais une occupation quelconque, je supporterais les trous d'air de la vie. Mais je suis vide et ces trous me causent des crampes à hurler[638].

Il part avec Siane au bout du monde. Ce départ, supposé marquer un tournant dans sa vie, ne parvient toutefois pas à le transformer. Son deuxième journal est également placé sous le signe du mensonge : « Tout est faux dans mon écrit »[639]. Sa nouvelle vie, autrement dit, sa résurrection n'est que fiction. Dans un troisième journal qu'il a rédigé des années plus tard, le lecteur apprend qu'il a quitté Siane pour revenir à son point de départ, c'est-à-dire auprès de Loulie et de sa mère.

Les Premiers jours de Pompéï se présente ainsi comme une œuvre fragmentée, où des journaux, inachevés et sans cesse recommencés, tissent un récit de fausses vies et de mensonges : « Faux journaux. Fausses vies »[640]. L'écriture devient un lieu de duplicité, un espace où les mensonges se succèdent :

> Rêvant à mon journal faux, me disant : « Quelque chose va survenir. Les révoltes s'apaisent, mais le feu va couver grâce au mensonge. O Vous, raté, employé, bureaucrates, notez, dans des pages secrètes, que vous allez écraser le monde, devenir les alliés du Jugement… Vous verrez qu'une serrure grincera bientôt[641]. »

Cependant, malgré les faux-semblants, des éclats de vérité surgissent parfois : « Cela, même dans un journal mensonger, est vrai »[642]. Sa vie, miroir de son journal, à moins que ce ne soit l'inverse, oscille ainsi entre le rêve et la réalité ; entre l'imaginaire et le réel (« avoir imaginé un dialogue avec la vie et s'entendre dire en pleine réalité : "Va-t'en[643]." ») ; entre la vie et la mort (« À présent, ma vie a repris. Tout est mort, mais la vie a repris[644]») ; entre le passé et le futur, sans jamais s'ancrer dans le présent : (« Le présent diminue, diminue, il faut se sauver dans le Passé ou le Futur qui s'agrandissent à ses dépens[645]. ») Son incapacité à « tenir quelque part »[646] est le signe extérieur de son déchirement intérieur, perdu qu'il se trouve dans une quête de sens et de joie. Cette quête figure en réalité sa panique face à un monde lui-même en plein bouleversements (séismes, grèves, etc.) Dans ce contexte, le motif de la catastrophe naturelle exprime à la fois la dégradation intérieure du protagoniste et le délitement

[638] *Ibid.*, p. 94.
[639] *Ibid.*, p. 102.
[640] *Ibid*., p. 182.
[641] *Ibid.*, p. 107.
[642] *Ibid.*, p. 108.
[643] *Ibid.*, p. 110.
[644] *Ibid.*, p. 95.
[645] *Ibid.*, p. 128.
[646] *Ibid*., p. 27.

progressif de son monde. La fin du roman témoigne davantage encore de son impuissance verbale qui l'oblige à reporter toujours le moment de s'exprimer :

> Je n'ai rien dit encore. Est-ce l'éruption ? Ces premières cendres m'étouffent, comme eux. Mais plus qu'eux, je me suis secoué, secoué.
> Alors demain, je parlerai[647].

Cette « éruption », réelle et métaphorique, représente la destruction qui guette le héros, en perpétuelle décomposition et défini par son seul vide intérieur. L'essentiel est toujours ailleurs. Le protagoniste se défait un peu plus encore sous la pression des signes avant-coureurs de la destruction. Il reconnaît que l'étroitesse de sa vie résulte de ses « ratages successifs », d'une série d'échecs qui, paradoxalement, sont les seuls points de repère de son existence :

> Je sais bien que je suis l'épicentre ; l'étroitesse de la vie, c'est moi qui l'ai vue, grâce à ces ratages successifs, simultanés, cohérents. On ne peut plus vivre. La guerre a pris d'autres formes. Je sens des choses, rien de plus.
> Jadis, avant « d'entrer dans la vie », des impulsions extraordinaires me soulevaient. Je n'avais rien pour les exprimer. À présent, je peux tout exprimer, mais rien ne me soulève[648].

La guerre ici est avant tout une guerre intérieure, une lutte sans fin contre le vide existentiel. Le paradoxe ultime du personnage réside dans un conflit entre possibilité d'expression et absence d'émotion. La contradiction entre une apparente maîtrise de soi et la réalité du vide de son existence constitue son drame, et fait de lui une figure enfermée dans une inarrêtable spirale de désintégration. Ce même vide le conduit à vouloir laisser une « trace » durable de lui, c'est-à-dire un journal :

> - Moi, je dis une chose : il faut laisser une trace spirituelle. C'est une empreinte digitale enfoncée dans le ciel. Je connais quelqu'un qui n'a rien fait dans la vie, mais qui a laissé un journal : vous ne pouvez imaginer ce que sa figure a gagné en étendue.
> - Un journal ?
> - Oui. Le monde souffre d'un manque. Le traitement ? écrire son journal ; voilà ce qui marquera l'espace et non les spoutniks[649].

Le journal, dans ce contexte, est perçu comme un moyen de résister à l'anéantissement, une tentative de marquer l'espace et le temps. À travers sa rédaction, le narrateur cherche à se prémunir contre l'oubli. Son journal est néanmoins marqué par une fragmentation, qui manifeste sa crise de conscience. L'échec, le délire, le silence et le doute se mêlent sous sa plume au point de rendre incompréhensibles ses propos. L'œuvre est ainsi pénétrée par une désolation profonde, qui n'est jamais nommée,

[647] *Ibid.*, p. 185.
[648] *Ibid.*, p. 110-111.
[649] *Ibid.*, p. 103.

mais qui demeure omniprésente. Cette désolation se manifeste à travers une ambiance lazaréenne, qui évoque la survie physique d'un être spirituellement mort.

Sur le plan narratif, les romans de Schreiber se distinguent par une utilisation intensive des descriptions à focalisation interne et par une abondance de monologues introspectifs. Ces deux éléments situent ses œuvres entre la fiction et la confession. Le fait que le personnage, confronté à un monde dont il est ou a le sentiment d'être exclu, se réfugie dans le monologue fait écho au romanesque lazaréen :

> Nous en arrivons ainsi dans toute invention lazaréenne à une impénétrabilité des êtres qui évolueront dans un monde dédoublé sans fin, à une incommunicabilité entre les interlocuteurs, d'où abus du monologue, recherche de phrases lapidaires, d'inscriptions bibliques[650].

Cayrol définit l'écriture lazaréenne comme une forme d'expression littéraire où les personnages évoluent dans un univers intrinsèquement fragmenté et aliéné, caractérisé par une « incommunicabilité » fondamentale. L'abondance du monologue en est une des manifestations concrètes. Les personnages de Schreiber sont enfermés dans leur propre psyché, errent « dans un monde dédoublé » où toute interaction avec d'autres personnages est presque impossible. L'individualité tient chez eux à une forme d'incommunicabilité et cette incommunicabilité aboutit à des soliloques. Le recours de Schreiber au monologue met l'accent sur l'incapacité de ses personnages à établir quelque lien que ce soit avec le monde extérieur et contribue à donner à ses œuvres une tonalité lazaréenne.

La méfiance de Schreiber vis-à-vis du « je » dans son œuvre romanesque s'inscrit dans le cadre d'une exploration de la crise intérieure des personnages, laquelle est liée aux thèmes de la destruction et de la reconstitution identitaires. Elle présente une affinité avec le romanesque lazaréen. Dans *La Traversée du dimanche*, la fragmentation intérieure se manifeste par l'usage délibéré et inhabituel du pronom « nous » par le narrateur, qui s'exprime à la première personne du pluriel :

> - On chante ce qu'on peut. Nous, nous cherchons des airs qui ne nous rappellent rien. Nous avons beau faire, nous finissons toujours par chanter des airs qui nous rappellent quelque chose.
> - Qui, nous ?
> - Nous.
> - Vous tout seul, c'est nous ?
> - Oui. Nous, tout seul, c'est nous.
> Elle nous scrute encore, plus éclate de rire :
> - Bravo ! Comme ça, vous ne devez jamais vous ennuyer !

[650] Jean Cayrol, « Pour un romanesque lazaréen », art. cit.

> Elle a raison : nous ne nous ennuyons jamais. Ouvert, fermé, entre les deux, nous ignorons l'ennui. Nous savons toujours quoi faire, et comment le faire. La preuve : notre ouverture. Tout de suite nous avons su comment la pratiquer. Et les choses ont commencé à affluer. Nous sommes satisfait. Pourtant, s'il est dix-sept heures bien passées… Notre satisfaction s'évanouit sous un brusque froid[651].

Ce choix exprime la scission interne d'un moi réduit à une collection de fragments disjoints. La contradiction est accentuée lorsque le narrateur tente de clarifier son identité multiple en répondant « Nous, tout seul, c'est nous ». La mise en parallèle de « nous » pluriel et « seul » dit l'incapacité du personnage à se percevoir comme un individu unifié. Derrière le « nous », se cache un moi éclaté et morcelé :

> Elle esquisse un vague sourire :
> - Pourquoi pas ? Et vous ne vous sentez jamais seul ?
> - Jamais.
> - Comment vous faites ?
> - Avec tous ces morceaux qui sont en nous, vous comprenez ?
> Nous sommes content de sentir en nous tant de morceaux. Nous ne nous ennuyons jamais. Pas comme ces gens d'un seul morceau[652].

Que, malgré l'utilisation du « nous », l'accord des adjectifs se fasse au singulier au singulier révèle le déchirement identitaire de Béator qui trouve refuge dans cette identité multiple, faite de morceaux.

Le recours au « nous » en lieu et place du « je » dans l'œuvre de Schreiber témoigne d'un malaise existentiel, enraciné dans sa propre incapacité à se concevoir dans l'unicité. Dans un entretien du 19 novembre 1999, l'écrivain évoque un sentiment de dédoublement, différents « morceaux » de lui-même lui semblant flotter autour de lui sans point d'ancrage : « Tout flottait autour de moi, y compris moi-même, différents morceaux de moi flottaient autour de moi parce qu'il n'y avait rien à quoi s'accrocher. Cela variait même d'un instant à l'autre, comme s'il y avait plusieurs petits garçons »[653]. Ses expériences de l'errance et de la solitude ont contribué au développement de ce sentiment de déchirement et de perte de repères qui met en danger l'intégrité de son identité. La difficulté de se connaître et de se définir pénètre également dans son entreprise autobiographique, ce qui en fait un exemple d'autobiographie lazaréenne[654] du fait des jeux avec les marques de la personne (« je » ; « ils », « Boris et moi », « Boris sans moi ») qui les caractérisent. Ces jeux révèlent, dans une certaine mesure, différents positionnements de l'écrivain face à son

[651] Boris Schreiber, *La Traversée du dimanche*, *op. cit*., p. 149-150.
[652] *Ibid.*, p. 158.
[653] Entretien avec Boris Schreiber, Anne Clancier, « Les Blessures du narcissisme. Les œuvres autobiographiques de Boris Schreiber », art. cit.
[654] Sur ce point, voir Denis Pernot, « Boris Schreiber, écriture et identités », art. cit.

vécu. Dans *Un silence d'environ une demi-heure*, l'alternance entre « Boris et moi », « Boris sans moi » et « nous », entre « Boris tout seul » et « il », ainsi que le refus du « je » permettent à Schreiber d'explorer des nuances psychologiques, qui sont le reflet de la multiplicité et de la fluidité de son parcours identitaire : il est parfois en collaboration avec les aspects différents de Moi (« nous »), parfois en opposition à eux (« Boris et moi »), mais il finit devenir un être plus solide[655]. La variation dans l'utilisation des pronoms personnels chez Schreiber révèle un désir de remise en question de soi et l'aspiration à une meilleure compréhension de soi. En refusant d'utiliser le « je », Schreiber met l'accent sur la complexité de l'identité et de la mémoire. L'effacement partiel du sujet renvoie à l'expérience de la marge où l'identité se fragmente, se reformule et se réinvente. C'est dans cet espace de déconstruction et de reconstruction que l'écriture devient un lieu de survivance : « L'Écriture c'est la possession, la possession c'est se retrouver, se retrouver c'est flairer les siècles où des morceaux de nous restent accrochés[656]. » Comme Lazare, ses personnages se trouvent entre le passé et le présent, entre la mort symbolique de soi et une tentative de réinscription dans le monde. L'écriture sert d'outil de résilience, une manière de réinventer une existence dans l'« entre-deux » et de marquer la marge en la dépassant. En ce sens, la survie à travers l'écriture, dans un monde où l'identité est menacée de dissolution, correspond bien à la quête littéraire de Jean Cayrol. L'écriture fragmentaire et introspective, qui cherche à prolonger l'existence au-delà des frontières imposées par l'histoire ou par la société, transforme la marge en un espace d'expression privilégié, où les expériences indicibles trouvent leur voix.

[655] Sur ce point, voir Françoise Rullier-Theuret, « Les dérèglements de la personne ou les désastres du ''moi'' », In *Boris Schreiber : une œuvre dans les tourments du siècle*, *op.cit*., p. 95-105.
[656] Boris Schreiber, *Les Premiers jours de Pompeï*, *op. cit*., p. 101.

2. Subversion du roman

a) Bouleversements génériques

Le questionnement sur le genre dans lequel s'inscrit l'œuvre de Schreiber – autobiographie, mémoires, journal intime ou roman – doit être placé au cœur d'une réflexion sur la nature hybride de son écriture. Dans *Le Lait de la nuit*, lorsque le narrateur partage son manuscrit avec sa femme Arria, celle-ci exprime ses doutes à l'égard de la catégorie précise à laquelle son œuvre pourrait être rattachée :

> Quand je lis ces passages à Arria, Arria aux grands yeux, je remarque bien ses réticences plus ou moins avouées. « Tu embrouilles tout avec tes états d'âme. Moi, je suis très française, j'aime la ligne droite. Par moments avec tes détours, tes ruptures, on s'y perd. Qu'est-ce que tu écris exactement ? Un roman ? Une biographie ? Un journal ? » Je voudrais répondre : tous à la fois. Je voudrais répondre : le Destin. Je voudrais répondre : quelle importance[657].

Le point de vue d'Arria est, en quelque sorte, représentatif de celui du public français en général. L'œuvre de Schreiber est souvent décrite comme étant en « crise de genre », crise qui se manifeste par une forme d'une instabilité générique. La préférence d'Arria pour la « ligne droite », c'est-à-dire pour une structure narrative limpide et linéaire, se lit comme une critique empruntée au lectorat français, attaché à une certaine rationalité et à la clarté formelle. De fait, le désarroi qu'il est possible de ressentir face à l'écriture de Schreiber trouve son origine dans la manière dont il se joue des classifications des genres et du roman traditionnel.

Le refus de Schreiber de se plier aux attentes d'une catégorie générique précise constitue un trait distinctif de son œuvre. Le bouleversement générique dans son écriture est marqué par une transgression des règles établies et des attentes associées aux genres littéraires tels qu'ils sont ordinairement conçus.

À partir des années 1970, le regain d'intérêt pour le genre autobiographique et pour l'auteur, après les années de triomphe du « texte » dans les études françaises, ainsi que le travail définitionnel de Philippe Lejeune sur le genre autobiographique, attirent l'attention sur les écritures personnelles. Dans *Le Pacte autobiographique*, l'autobiographie est définie comme : « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité[658] ». Philippe Lejeune insiste sur l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Il met aussi l'accent sur la véracité de

[657] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit.*, p. 168.
[658] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 14.

l'autobiographie, garantie par une forme de « pacte », selon lequel l'auteur s'engage à « dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité »[659]. Le changement du « je soussigné » en un « je le jure », confère au « je » autobiographique une stabilité et une continuité nécessaires à l'authenticité du récit. L'entreprise autobiographique de Schreiber se situe cependant à distance des fondements théoriques établis par Philippe Lejeune. Au sein d'un récit portant sur son propre vécu, ses volumes autobiographiques mêlent plusieurs récits généalogiques et donnent la voix à des membres de sa parentèle, ce qui brouille la distinction entre autobiographie individuelle et mémoire familiale, et perturbe l'unicité du « je ». Les plus autobiographiques des œuvres de Schreiber, comme *Le Lait de la nuit* et *Le Tournesol déchiré*, relèvent autant du roman familial, d'une « saga » qui peut s'étendre sur plusieurs générations que de formes de récits personnels. Cette hybridité introduit une pluralité de perspectives qui s'éloigne de tout pacte autobiographique fondé sur la stabilité du sujet-narrateur. L'éclatement du « je », qui caractérise la fragmentation identitaire de l'auteur est matérialisé par l'insertion dans les récits de souvenirs épars et disjoints. L'écriture de Schreiber brise ainsi la linéarité narrative et brouille la temporalité et la spatialité du récit. À cette désagrégation spatio-temporelle s'ajoute l'usage non conventionnel des pronoms personnels. Ses œuvres autobiographiques rompent ainsi avec les éléments définitionnels du genre. L'absence de déclarations liminaires et l'absence de sources fiables intensifient en outre la méfiance du lecteur quant à la véracité des événements relatés. Les modalités traditionnelles de l'écriture de soi sont mises à mal.

En ce qui concerne ses productions romanesques, Schreiber déroge à certaines conventions narratives. Le roman se construit traditionnellement en suivant une structure en plusieurs temps : situation initiale, complication, péripéties, résolutions et situation finale. Cette structure, centrée sur le déroulement de conflits et de péripéties, avec un cadre spatio-temporel bien établi et des personnages aux trajectoires précises, est presque absente dans l'œuvre de Schreiber. Au lieu de suivre une trame narrative rigoureusement structurée, ses romans se caractérisent par une absence de linéarité et un rejet de l'action comme moteur du récit. Des repères spatio-temporels flous, des intrigues fragmentées, des modalités d'énonciation perturbées contribuent à désorienter le lecteur.

[659] *Ibid.*, p. 36.

Les œuvres de Schreiber, au sein desquelles il lui arrive de se faire intervenir, comme c'est le cas de *La Douceur du sang* ou de *Hors-les-murs*, s'inscrivent dans le genre de l'autofiction, telle que Serge Doubrovsky l'a défini dans *Fils* (1977) :

> Autobiographie ? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, du traditionnel ou nouveau[660].

Selon Doubrovsky, l'autofiction se caractérise par une hybridation de la réalité et de l'imaginaire où des événements factuels sont réinterprétés à travers une approche fictionnelle. L'autofiction est à la fois une réinvention du roman, qui utilise les outils de la fiction pour traiter de la réalité, et une critique de la forme traditionnelle de l'autobiographie. Pratiquant l'autofiction, Schreiber se détache de l'exigence de vérité objective propre à l'autobiographie et explore l'identité, la mémoire et l'intime à travers le prisme de la fiction.

Ses œuvres se situent à la jonction de multiples supports génériques : autobiographie, autofiction, roman, journal intime, parfois même essai philosophique. Cette hybridation s'inscrit dans le cadre d'une remise en question des genres établis où la frontière entre réalité et fiction, entre imaginaire et vécu personnel, devient floue. En revisitant l'expérience diasporique, l'écrivain explore des thématiques liées à l'exil, ainsi qu'à la construction identitaire ou à la situation translingue. Son imaginaire s'y déploie autour de l'existence des siens et de sa propre vie de manière qui ne la rend ni complètement fictionnelle ni purement autobiographique. Il s'appuie donc sur des genres différents pour les détourner. Il mêle ainsi éléments de journal intime et intrigue romanesque dans *L'Excavatrice*, *Les Premiers jours de Pompéï* et *Le Cratère*. *L'Excavatrice* est présenté comme « roman » mais adopte les traits d'un journal intime avec l'usage de la première personne et la notation de dates ; *Les Premiers jours de Pompéï* prend la forme d'un journal intime fait de mensonges ; dans l'intrigue du *Cratère*, l'auteur intègre les entrées du journal intime de l'ex-mari de l'héroïne. Dans *Hors-les-murs*, Schreiber poursuit son projet autobiographique en s'appuyant sur une interview fictive, brouillant ainsi les repères du lecteur entre le factuel et le fictionnel. De manière similaire, dans *Faux titre*, recueil de nouvelles estampillé « roman », l'auteur présente sept fictions écrites à la première personne et traversées par des réminiscences d'ordre biographique. Les souvenirs personnels de

[660] Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 10.

Schreiber sont ainsi retravaillés à travers diverses formes de narration. L'écriture devient à la fois un outil de mémoire et de réinvention. Dans *Le Cratère* et dans *Les Heures qui restent*, l'auteur insère des fragments d'écriture personnelle, sous forme de « correspondances » dans la trame romanesque. Les lettres servent de vecteur à des échanges directs et introduisent dans l'intimité de ses personnages. L'insertion de correspondances, de journaux intimes ou de réflexions personnelles joue un rôle important dans la construction de ses intrigues et dans l'exploration des thèmes identitaires à laquelle il s'adonne. *La Traversée du dimanche*, selon Chantal Daverdin-Liaroutzos, est « aux frontières du conte, du récit kafkaïen, et du roman »[661]. Cette hybridation générique sert de cadre du questionnement identitaire du personnage. Selon Hubert Juin, *Les Souterrains du soleil* est une œuvre à thèse, un roman d'apprentissage et un roman d'aventure[662]. Chaque genre apporte au roman une tonalité particulière : la thèse philosophique pour l'introspection métaphysique, le roman d'apprentissage pour la quête identitaire, le roman d'aventure pour le dépassement de soi. Une des singularités de l'écriture de Schreiber réside ainsi dans son rejet des contraintes génériques relatives à la composition et à l'organisation d'un roman. Il conçoit l'acte d'écrire comme un espace de liberté formelle, comme un espace d'exploration des profondeurs d'êtres déstructurés. Rapportant dans son journal une conversation avec son ami Michel autour d'un vers de Verlaine, Schreiber, alors âgé de dix-huit ans, exprime déjà sa vision d'une écriture sans limites, ce qui fait écho à sa démarche créative ultérieure :

> Je me sentais lancé, chaud, en « énergie du désespoir » comme si je défendais ma vie.
>
> - Mais qu'est-ce que ça fait que ce soit musical ? C'est sans importance. La poésie c'est quelque chose de profond qui n'a pas de limites. Ça vient tout à fait du fond de l'être, tu comprends. Ce ne sont pas seulement des choses que l'on sent, mais pourquoi on les sent, et comment on les sent. Si tu veux, c'est quelque chose que l'on tire de soi-même, qu'il faut extirper. Alors bien sûr, ça ne peut pas être musical, puisque ça vient du fond : il y a tout avec, la boue, le chaos.
>
> - Alors on ne peut pas exprimer ça en poésie. Toi, tu veux le faire ?
>
> - Je ne sais pas. Mais on peut l'exprimer : on peut tout exprimer avec tout.
>
> - Alors ce n'est plus de la poésie.
>
> - Mais pourquoi – fis-je, plus haut. On ne peut pas donner de limites : ça c'est le roman ; ça c'est la poésie. Le principal c'est la chose que l'on sent. On regarde ce

[661] Chantal Daverdin-Liaroutzos, « La Traversée du désert », *Le Magazine littéraire*, n° 246, 1987, p. 70-72.
[662] Hubert Juin, « Boris Schreiber, *Les Souterrains du soleil*, Éditions Grasset », *Le Magazine Littéraire*, n° 134, 1978, p. 125-126.

> sentiment, et puis ce qu'il y a au-dessous, et puis ce qu'il y a encore dessous. C'est sans limites[663].

Il rejette l'idée que la littérature, poésie ou roman, puisse rester enfermée dans des formes fixes. Il met l'accent sur l'absence de frontières entre les genres littéraires, ainsi que sur l'importance du sentiment et de la perception. Selon lui, la forme est malléable en fonction des émotions que l'écrivain cherche à exprimer. Le roman, l'autobiographie, la poésie, l'essai philosophique ne sont que des moyens d'explorer différentes facettes de la subjectivité. La flexibilité dans l'usage des formes littéraires transparaît également dans ces réflexions :

> En ce moment j'étudie les morales antiques, Spinoza, Kant, Hegel. Un tas de révélations. Et je me sens plutôt enfoncé avec mes idées personnelles. Au fond, ce que je pensais peut fort bien se résumer dans la morale stoïcienne et de Schopenhauer. Et moi qui croyais tout bouleverser avec mes idées. Au début, j'ai été peiné, d'autant plus que me vois une certaine tournure d'esprit hégélienne. Que faire ? De nos jours, c'est l'Existentialisme qui règne et a vraiment quelque chose de nouveau. Alors, que dois-je faire ? Quel nouveau système trouver ? Pour le moment, je suis trop pris par mes préoccupations esthétiques d'une part, et [,] d'autre part, par la nécessité de « digérer » les autres grands philosophes. Tout de même, je sens bien des ébauches en moi, mais encore indignes d'être notées. Il faut attendre : mais je me demande quel sera le rôle de mes œuvres dans mes idées, et si celles-ci n'y seront pas implicitement. Ceci m'amène aux rapports de l'esthétique et de la métaphysique. Sont-elles parallèles ? Concurrentes ? Penser à Sartre. Les héros seraient plutôt des démonstrateurs. Je crois qu'il y a un point de contact : une métaphysique purement telle, c'est-à-dire générale, très générale et une esthétique assez profonde pour y aboutir et s'en vivifier. De plus, il y aurait dans mon système une certaine protection des œuvres elles-mêmes, de « l'acte créateur et créé ». D'ailleurs, Zarathoustra n'est-ce pas un roman, un poème[664] ?

Ce passage met en lumière la marginalité essentielle de l'œuvre de Schreiber, à travers son approche hybride et sa quête de dépassement des normes littéraires. L'idée que « les héros sont plutôt des démonstrateurs » souligne un glissement vers une littérature philosophique où les personnages incarnent la pensée ou la philosophie de l'auteur. Inspiré par Sartre et Nietzsche, Schreiber envisage le roman comme un moyen de divulguer des idées et d'explorer des zones intermédiaires entre esthétique et métaphysique. Il cherche ainsi à concilier création artistique et réflexion philosophique. Schreiber voit *Ainsi parlait Zarathoustra* comme une œuvre hybride, à mi-chemin entre roman, poème et traité philosophique : « Zarathoustra n'est-ce pas un roman, un poème ». Schreiber cherche à s'inscrire dans une tradition littéraire qui brouille les frontières entre les genres. En mettant au défi les contraintes normatives et les attentes du lecteur, son écriture néglige la légitimité des codes génériques. En

[663] Boris Schreiber, *Journal inédit*, 16 novembre 1941.
[664] *Ibid.*, 17 février 1947.

brouillant les frontières entre auteur et personnage, il redéfinit l'écriture romanesque comme un lieu hybride, où la quête de soi prime sur les formes établies. Cette approche inscrit son œuvre à la croisée de l'art, de la philosophie et de l'introspection, ce qui lui confère une forme de marginalité. Par une écriture polymorphe, il dynamite les cadres normatifs et rejette les catégories établies au profit d'une approche volontairement indéterminée et ambiguë. En substituant l'ethos au pathos, l'écrivain transforme l'écriture en un moyen d'exploration intérieure.

b) Vers un roman hors norme

Le genre romanesque connaît au XX^e^ siècle une série de mutations formelles :

> Le XIX^e^ siècle a certainement connu ces débats de fond, mais il semble que le roman du XX^e^ siècle soit consubstantiel à cette « ère du soupçon » que pressentait Stendhal : le roman n'y vit (mourant et renaissant de ses cendres, tel un Phénix imprévisible) que du questionnement qui informe et dicte ses multiples transformations formelles[665].

Si le XIX^e^ siècle est traversé par des débats relatifs à sa légitimité, le roman entre au XX^e^ siècle dans une ère du soupçon. Le contexte historique (guerres mondiales, conflits politiques, bouleversements sociaux) l'y conduit. Les grandes expériences traumatiques de la période suscitent une série de réflexions sur le sens de la vie, de l'existence humaine et sur les modalités de la représentation littéraire, ce qui contribue au développement d'une littérature de l'absurde et d'une littérature engagée. La crise de la narration, accentuée par l'inquiétude et l'incertitude de l'époque, conduit à l'apparition de nouvelles esthétiques et de nouvelles écoles littéraires comme le Nouveau Roman. Le soupçon qui pèse sur le roman se manifeste à travers une remise en question de ses fondements, notamment de la conception traditionnelle du personnage, de l'intrigue et de la cohérence narrative. Il ouvre la voie à des expérimentations innovantes, au nombre desquelles se situe l'écriture de Schreiber. L'écrivain met à mal les normes du roman par le choix de personnages marginaux et le rejet d'un certain nombre de conventions narratives. Dépourvues d'action structurée et de repères spatio-temporels, ses œuvres d'imagination déconstruisent les écritures traditionnelles du roman et redéfinissent les contours du genre. Ainsi s'explique le caractère aride de plusieurs de ses œuvres qui écartent presque entièrement toute description objective, annulent tout effet de « pittoresque », ou tout « décor » pour laisser le personnage, par son caractère même, secréter le récit, devenir en soi la trame racontée[666].

Au travail de l'hybridité générique, s'ajoute un récit éclaté du fait de la déstabilisation du « je » narratorial. Le narrateur s'exprime à travers un « je » ambigu qui s'adresse souvent à un interlocuteur indéfini. Ce procédé d'adresse flottante crée une ambiguïté entre le discours intime et l'univers fictif, ce qui rend poreuse la distinction entre réalité et fiction. Dans certains romans, *Hors-les-murs* et *Faux titre* ou *La Douceur du sang*, la silhouette de l'auteur apparaît. Ce faisant, le « je » du

[665] Dominique Rabaté, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 4.
[666] À cet égard, Schreiber semble être resté fidèle aux réflexions que lui a inspirées sa lecture de Dostoïevski en 1939. Sur ce point, voir, supra, p. 51-52.

narrateur se confond parfois avec sa voix. D'autres de ses œuvres, se distinguent par un rejet de l'écriture à la première personne, à l'exemple du *Droit d'asile* où Pierre est tantôt le narrateur, tantôt présenté à la troisième personne. Ce saut entre ces deux perspectives narratives dépend de la participation directe du héros à l'action en cours, ce qui instaure un certain flottement entre la voix intérieure du narrateur et sa voix telle qu'elle est utilisée dans le monde extérieur. *Le Cratère* s'achève sur un monologue intérieur de la vieille dame, où le pronom personnel passe de « je » à « nous ». Ce « nous » renvoie à elle-même, mais aussi à son amie, Barbara, qui l'aide à transcrire le journal :

> Barbara et moi, nous nous souvenons de mon passé…. Elle, qui a ses entrées partout.
>
> […] Pardonne-moi ce « nous » mais Barbara s'est incrustée dans ma souffrance, elle l'a chassée pour prendre sa place ; « nous »[667] …

L'utilisation de la première personne du pluriel désigne une identité commune entre les deux femmes, caractérisée par un état d'enfermement, à la fois physique et mental. Sous la plume de Schreiber, la variabilité des pronoms personnels crée une étrangeté et une instabilité, qui exprime la nature fragmentée de l'identité et de la mémoire. Elle remet en question l'identité du narrateur, souligne ainsi les limites inhérentes à toute perception subjective.

L'écrivain rompt également avec la linéarité traditionnelle du récit. Des œuvres, telles que *La Descente au Berceau* et *Les Souterrains du soleil*, reposent sur une temporalité fragmentée. Les chapitres ne sont pas organisés chronologiquement, mais selon une logique de fragmentation, où passé et présent s'entrelacent à travers les souvenirs des personnages. *La Descente au Berceau* se compose de trois parties, dont la deuxième revient sur la jeunesse du héros, ce qui rompt avec la progression temporelle traditionnelle ; *Les Souterrains du soleil* adopte une structure non linéaire : la dernière partie du roman est située chronologiquement avant les événements précédents. En fragmentant le temps, l'écrivain juxtapose le passé et le présent à travers des bribes de souvenirs des personnages. Il crée ainsi un univers chimérique où la frontière entre ces deux dimensions se dissout. L'ouverture des *Premiers jours de Pompéï* fait entrer dans un univers où le héros, hanté par le suicide de sa jeune maîtresse, revit en boucle des scènes passées avec elle, entre réalité et illusion. Schreiber recourt également à la superposition d'histoires parallèles en insérant des

[667] Boris Schreiber, *Le Cratère*, *op. cit*., p. 241.

lettres ou des journaux intimes dans des récits comme *Les Heures qui restent* et *Le Cratère*. Ces techniques narratives, qui fragmentent l'intrigue principale et instaurent une construction éclatée, produisent un effet de dislocation qui fait écho à l'état de désorientation intérieure des personnages, accentuant ainsi le caractère insaisissable de l'œuvre. Les personnages évoluent dans des espaces flous, entre passé et présent, entre réel et imaginaire et la discontinuité structurelle met en lumière leur difficulté à trouver place dans leur propre histoire. L'écrivain construit ainsi un univers où la certitude et la clarté laissent place à une quête de sens, dominée par le doute et la confusion. L'abandon de la continuité fluide et l'éclatement des intrigues se manifestent davantage encore dans *Les Heures qui restent*, œuvre complexe dans la mesure où s'y mêlent un auteur, ses personnages, et même leur lecteur. L'histoire se concentre sur un jeune écrivain qui n'a encore écrit qu'une œuvre unique dans laquelle il se dépeint, s'accuse et se justifie. Parallèlement, la « Grande Dame », épouse d'un éditeur influent, lit son premier roman. Elle a convenu de lui adresser des comptes rendus détaillés qu'elle met au pont au fil de sa lecture mais qu'il ne découvrira, tous ensemble, que lorsqu'elle l'aura achevée :

> Je vous autorise de tout cœur à ne pas me répondre ; au contraire, je trouve même à cela une possibilité de coudées franches qu'autrement, dans la crainte d'une réponse vexée, je n'eusse peut-être pas eue. Bien volontiers également, je consens à vous envoyer toutes ces lettres en poste restante, où, dites-vous, vous n'irez les chercher que dans deux mois, pour les lire d'une seule traite et savoir à quoi vous en tenir. Tout cela est très franc de votre part, de même l'aveu que vous me faites d'avoir présenté ce manuscrit à tous les éditeurs de la capitale, lesquels vous l'ont tous refusé[668].

Le jeune auteur fait reposer son dernier espoir sur cette lectrice critique : « si la Grande Dame l'aimait, si c'était publié, toi, Salive, tu me reviendrais, sain et sauf, et avec une tête, puisque pour l'instant tu n'en as pas[669] ». Pour mener à bien son second roman, donner un visage à Salive, il est nécessaire que la premier soit accepté et publié : « C'est le deuxième. Et il ne peut vivre que si on aime le premier[670]. »

Les Heures qui restent se développe donc « sous forme de double action[671] » avec deux séries d'épisodes, l'écriture du second roman et la lecture du premier. Un parallèle est établi tout au long du livre par le biais de chapitres alternés : les chapitres impairs relatent la vie misérable et humiliée du héros-auteur à travers un monologue intérieur, tandis que les chapitres pairs, sous forme des lettres écrites par la « Grande

[668] Boris Schreiber, *Les Heures qui restent*, *op. cit*., p. 19.
[669] *Ibid.*, p. 91.
[670] *Ibid.*, p. 280.
[671] Boris Schreiber, *Journal inédit*, 4 septembre 1956.

Dame », exposent ses critiques, ses remarques autour de Serge, le bossu dont le romancier a fait le héros de sa première œuvre. L'alternance des chapitres sert à juxtaposer deux trajectoires narratives de manière à créer une tension entre la vie de l'écrivain et la perception critique de son œuvre. En donnant la parole à la Grande Dame, Schreiber signale qu'il est conscient de perturber les attentes de ses lecteurs :

> Pourquoi je l'ai marquée d'une croix ? Mais c'est parce que j'ai hâte de voir votre héros courir et sauter, alors sa marche traîne. Et ce passage aussi. Il faudra que vous corrigiez beaucoup. Néanmoins, cela me plaît pour le moment à cause d'un je ne sais pas quoi, dû peut-être au fait que je vous connais. […] mais ce que je ne crois absolument pas c'est que vous estimiez rien. Que je n'aime pas ce mot. Rien, n'est pas une chose malgré son étymologie. Ni un état. Je suis donc inquiète quant à l'avenir de votre livre : parler de rien, c'est ne rien dire. Attention. Attention, la vie n'est pas vide[672].

Aux yeux de cette lectrice fictive, le romanesque de Schreiber serait un romanesque du rien, où l'action laisse place à du vide, à des gestes anodins dépourvus de finalité, qui pourrait finir par se heurter à l'incompréhension du lecteur. L'usage que Schreiber fait d'un langage singulier conduit également à la production d'un rendement narratif étrange. Utilisant des néologismes et faisant des jeux de mots, il joue avec la langue afin de traduire l'angoisse et la fragmentation de ses personnages. Loin de se conformer aux règles d'un français normé impeccable, il multiplie les phrases nominales, les aposiopèses, les ellipses, les éléments agrammaticaux qui perturbent la fluidité de son récit. Sa langue est ainsi soumise à un travail de la fragmentation, qui révèle sa détresse ou celle de ses personnages.

L'œuvre littéraire de Schreiber, tant pour sa part romanesque que pour sa part autobiographique, distinction qu'elle brouille, demeure atypique. Fidèle à sa propre idée de la littérature, Schreiber refuse de céder aux modes et aux normes. Il s'attache à un romanesque introspectif, fragmenté et en phase avec la complexité de l'intériorité de personnages dont il fait souvent des survivants ou des écrivains. De ce fait, son écriture se fonde sur une quête d'authenticité où le refus de l'uniformité narrative et la volonté de réinventer les formes s'articulent avec une interrogation sur la place de l'auteur dans l'œuvre. Son questionnement sur la nature de l'œuvre romanesque rejoint d'ailleurs les réflexions plus larges de romanciers du XX^{e} siècle, pour qui la remise en cause des formes narratives et la quête de nouvelles voies expressives sont des préoccupations centrales.

[672] Boris Schreiber, *Les Heures qui restent*, *op. cit*., p. 36.

L'originalité se trouve au centre de l'acte créatif de Schreiber. Il fait en sorte de produire des œuvres surprenantes et bouleversantes qui troublent leur lecteur. Son besoin de choquer ou de se démarquer ne découle pas que d'une recherche de vérité littéraire, il repose sur sa volonté de ne pas laisser indifférent. Ce faisant, sa quête d'originalité peut conduire à de la mauvaise foi :

> Mais il y autre chose : mon amour de ce qui est original, ma mauvaise foi. Rarement j'admets que l'œuvre d'un autre soit valable. Surtout, je ne peux supporter de laisser indifférent. Il faut que mon œuvre étonne. Bouleverse. Souvent j'écris, non pas en fonction de tel ou tel sujet, mais en fonction de son originalité, de sa puissance de choc, puis, pour m'excuser en quelque sorte, je le rattache – j'essaye du moins – à quelque idée générale, à quelque philosophie profonde, qui, aussitôt, justifie ce sujet, me le rend valable, me fait oublier que je ne l'ai choisi qu'en fonction de son originalité, et l'insère – soit disant – dans mes préoccupations générales. Voilà la mauvaise foi[673].

Cette confession révèle que sa motivation artistique, c'est-à-dire son désir d'innover, naît de ce que l'indifférence lui est insupportable. De cette réflexion se dégage un paradoxe : d'un côté, il aspire à une originalité, qui refuse les normes et néglige le succès immédiat et les attentes du lecteur. Cette posture marginale place son œuvre en dehors des cadres traditionnels dans une zone où l'écriture devient un acte subversif et transgressif. De l'autre, sa quête de l'effet l'éloigne parfois de la sincérité littéraire. L'originalité, dans ce cas, risque de se réduire à un artifice, un moyen de se distinguer. Ce paradoxe met au jour une tension intrinsèque au sein de l'œuvre de Schreiber : entre marginalité sincère et posture calculée, entre quête de renouvellement artistique et tentation de séduire par l'effet. Son refus des conventions et sa volonté de bouleverser établissent une marginalité, où l'originalité est perçue comme le point de départ de sa création.

[673] Boris Schreiber, *Journal inédit*, 20 janvier 1954.

c) Perturbation du dialogue

Dans l'univers romanesque tourmenté de Schreiber, la forme narrative est bouleversée par une problématique de la voix. La voix narrative pose la « question de la présence et du présent »[674]. Les romans de Schreiber foisonnent de voix dissonantes, de monologues introspectifs, de dialogues interrompus et d'espaces où le non-dit et le silence dominent. La perturbation du dialogue est la marque textuelle de la crise identitaire et existentielle qui parcourt son œuvre.

Dans ses œuvres, le silence se révèle être un espace de tensions implicites, un vide verbal explosif qui se manifeste dans les interstices de la narration. Forme de langage non articulé, il est chargé de significations et de contradictions, comme l'affirme Gide :

> Gide dit : la poésie, ce n'est pas les choses que l'on dit, mais celles que l'on tait. Oui, il y a de vrais silences : lorsqu'on n'a pas encore parlé, mais le reste est artificiel : ceux qui n'ont rien à penser[675].

Cette idée fait sens relativement à l'écriture de Schreiber, où le non-dit et le silence acquièrent une dimension à la fois pure et sincère. Le silence s'y interprète comme un espace d'authenticité qui échappe aux artifices de la parole quotidienne. L'écriture de Schreiber porte l'empreinte de cette absence verbale, qui a pour objet de dévoiler l'indicible. Ses héros construisent ainsi leur identité à travers des mots étouffés, des silences qui révèlent autant qu'ils cachent.

Le silence, miroir du mal-être des protagonistes, leur permet de s'isoler et se protéger. En même temps, il représente une forme de soumission face au destin. Dans L'Organeau, le silence d'Hilaire témoigne de cette ambiguïté. Dans sa vie quotidienne, sans mentionner son ancien statut d'écrivain, il accepte de se situer dans une catégorie sociale bien définie et de mener une vie ordinaire dénuée de d'incertitudes :

> Si un gardien pouvait vraiment passer et que Fernand puisse lui crier : « J'en ai marre. »… Fernand Hilaire a-t-il jamais osé crier ? Tant pis. Elle était tranquille, sa vie, débarrassée des incertitudes et des errances de sa jeunesse. Jamais il n'a regretté de s'être « rangé » à temps, semblable aux vieux, ou aux moins vieux, qu'il voit sur les chaises du square, qui pérorent et se rassurent : « De plus en plus, je suis persuadé d'avoir eu raison. »
>
> Le soir est-il là ? Le trouble qui monte ; l'errance rejetée de jadis se venge en le poussant vers la péniche. Et vers la vague léthargie où il s'enlise si souvent.
>
> Plus de giboulée, mais le froid persiste. Fernand ira, il parlera, il déchirera le voile qui fausse les visions[676].

---

[674] Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, 1991, p. 10.
[675] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 18 juin 1941.
[676] Boris Schreiber, *L'Organeau*, *op. cit*., p. 66-67.

L'envie de crier du personnage est ici associée à son envie de se libérer tandis que son silence est le signe d'une soumission volontaire, d'une protection contre les errances et incertitudes de sa jeunesse, désormais révolue. Le symbolisent un oubli, une négligence du public envers le rôle d'écrivain d'Hilaire ainsi que l'impuissance de ce dernier devant ses échecs. Le héros se réfugie ainsi dans une forme de tranquillité factice, obtenue par son « rangement » social et psychologique. Toutefois, derrière cette apparente sérénité se cache un trouble latent. Son silence dissimule un conflit intérieur persistant, notamment lorsque les souvenirs de son passé réapparaissent pour le hanter. Le silence, prenant la forme d'une « vague léthargie » dans laquelle il s'enlise, métaphorise son inaction et sa soumission silencieuse. Cette métaphore est renforcée par l'image du « froid persistant » qui symbolise son enlisement émotionnel. Hilaire revenant toujours à un état d'indécision et de passivité, l'auteur fait du silence, qu'il protège des assauts de l'extérieur, le signe de son état de marginalité volontaire. Or, le silence, espace blanc et invisible, ne représente pas son inexistence, mais la tension qui enveloppe et définit ses œuvres. Malgré l'oubli dans lequel elles sont tombées, elles existent. Le silence incarne ainsi cette tension entre existence et invisibilité, qui reflète la condition de l'écrivain marginal, tiraillé entre le besoin d'être reconnu et l'impossibilité de se faire connaître. Il agit comme une barrière entre l'écrivain et son public, comme une marque de sa marginalité. De tels silences se repèrent également dans les dialogues entre le héros principal des *Heures qui restent*, qui est aussi un écrivain méconnu, et son cousin :

> Nous nous taisions. « Tu as besoin d'argent », fit-il enfin. Je rêvais. Hérodiade détruite, et moi détruit, uniquement parce qu'il fallait que je sorte de moi du diamant ou de la merde. « Dis (ma voix sortait ouatée), tu le reconnais, toi, que je suis un écrivain ? » Silence nouveau et plus pesant. Et j'ai dû reprendre : « Tu le reconnais ? » A cette heure-ci, il n'y avait plus personne dans ces coursives du sous-sol, et ma voix résonnait malgré moi. « Comment veux-tu que je le sache ? – Si, tu le sais ! – Non. – Tu es prêt à m'offrir de l'argent mais pas à me rendre justice ? » Il souriant en m'écoutant. « Peut-être, fit-il. – Ta rage de voir que j'ai quelque chose… - Tu veux de l'argent ? » dit-il à nouveau. Je ne pus que sortir l'enveloppe et l'agiter. Il regardait sans comprendre.
>
> Quelque temps je l'agitai, puis repartis, à travers des livres et des livres où le mien n'était pas. Et ne serait jamais. Pourtant j'ai quelque chose à dire, mais voilà. Je n'ai même pas pu le dire à mon cousin pour qu'il enrage ; ni à Hérodiade pour qu'elle croie en moi. Les rues avaient viré au gris, et mon visage au livide : je le voyais par les vitrines[677].

Le silence dans cet échange implique une forme d'incompréhension et de rejet. Les répliques fragmentées, interrompues par de lourdes pauses, traduisent l'impossibilité

[677] Boris Schreiber, *Les Heures qui restent*, *op.cit.*, p. 114.

d'un véritable dialogue. L'insistance du protagoniste à obtenir une reconnaissance – « Tu le reconnais, toi, que je suis un écrivain ? » – révèle sa vulnérabilité et son désespoir. Il cherche à affirmer son existence en tant qu'écrivain, à légitimer son identité face à un monde qui l'ignore, mais cette vaine quête de validation finit par accentuer son aliénation. Le silence auquel il se heurte ici est hostile, violent. La description des rues grises et du visage livide du personnage ajoute une dimension visuelle et symbolique à la peinture de l'état intérieur du personnage. La grisaille extérieure renvoie à son désenchantement, tandis que la lividité de son visage traduit son épuisement. Hilaire et le protagoniste des *Heures qui restent* sont des figures emblématiques du silence : ils le subissent et le portent. Le silence se transforme aussi en une métaphore du processus créatif lui-même : l'écrivain lutte contre le vide, contre l'absence de reconnaissance, dans l'impuissance.

L'écriture Schreiber, tissée de ce silence qui en devient comme un élément narratif central, analyse les tourments intérieurs de ses personnages et les aléas de leur rapport au monde. Dans *La Traversée du dimanche*, Béator lutte avec ses propres voix intérieures :

> Une lourde hilarité s'empare de nous, nous cloue sur place. Nous sommes devant un feu rouge – vert – orange – rouge. Nous crions en silence « Silence » à notre hilarité qui se déchaîne entre la partie intérieure de notre extérieur et la partie extérieure de notre intérieur. Nous nous comprenons très bien[678].

Les expressions paradoxales telles que « cri de silence en silence », « entre la partie intérieure de son extérieur et la partie extérieure de son intérieur », sont associées au conflit interne du personnage. Le cri silencieux révèle le contraste entre l'insensibilité du héros face au monde extérieur et l'émotion qu'il éprouve intérieurement. La voix de Béator se situe entre le soliloque et le monologue intérieur. Dans le cadre du discours qu'il s'adresse à lui-même ou qu'il adresse à des personnages imaginaires, il remet sa vie en question. Le silence est un espace où se jouent les drames intérieurs du héros, ainsi qu'un lieu d'analyse et de défense. De ce fait, il permet au personnage de se confronter à lui-même. Il fait ici en outre écho à l'identité multiple de Béator. Le héros se réfère à lui-même à travers le pronom « nous », qui exprime une scission de son identité et une forme de pluralité interne. Le personnage, coupé du monde extérieur, s'engage dans un dialogue incessant avec lui-même, où la réalité objective se dissout parfois dans le dérèglement de sa pensée. Ce faisant, le silence confère au

[678] Boris Schreiber, *La Traversée du dimanche*, *op. cit*., p. 103.

roman une tonalité hallucinée, où la frontière entre le réel et l'imaginaire s'estompe. Le héros évolue dans un silence qui dit son isolement social et émotionnel, et exacerbe ainsi sa marginalité.

Le silence, signe d'indicible et d'incommunicable, occupe une place centrale dans la construction narrative et psychologique des personnages des romans de Schreiber. Certains d'entre eux se trouvent dans une situation où ils ne peuvent s'extérioriser. Lorsqu'ils verbalisent leur souffrance, ils ne sont ni écoutés ni crus. Ce silence forcé est la marque d'un refoulement : le héros, incapable de confier sa douleur, réprime son expérience dans les profondeurs de sa conscience. Est ainsi renforcé son sentiment d'invisibilité et de marginalité. Les tentatives du personnage d'écrivain dans *La Douceur du sang* de se plaindre ou de verbaliser ses émotions n'aboutissent ainsi qu'à des incompréhensions. D'autres des personnages de Schreiber voudraient s'exprimer, mais n'y parviennent pas du fait de leur vécu. Le silence est alors associé à des victimes qui y sont condamnées, pendant ou après des expériences traumatiques. Dans *Le Droit d'asile*, le silence sert, dans un environnement hostile, d'outil de survie à Pierre. Il se tait pour éviter de s'exposer, transformant le silence en stratégie de protection. Le silence de George dans *La Descente au berceau*, est enraciné dans une expérience si écrasante qu'elle annihile toute possibilité d'expression. Imposé par une insupportable souffrance passée, son mutisme est un signe d'impuissance face à l'intensité d'un traumatisme qui le condamne à une forme d'isolement intérieur. De ce fait, le silence est la marque d'une solitude : les héros se retrouvent prisonniers de leurs propres secrets et de leur conscience. Leur résignation au silence se charge d'une tension ontologique : d'une part, ils portent un poids émotionnel ou moral qu'ils ne parviennent pas à confier, d'autre part, ils sont hantés par la nécessité d'affronter leur passé et de reconnaître leurs fautes. Tantôt stratégie de survie, tantôt produit d'un trauma, le silence est polysémique. Le mutisme peut être à la fois subversif et aliénant, choisi et subi, imposé par autrui ou intériorisé par le sujet. Il est une manifestation de la marginalité des personnages, un espace d'interprétation où le non-dit produit un effet narratif ouvrant sur une dimension symbolique.

D'un point de vue textuel, les œuvres de Schreiber mettent en avant des silences narratifs – ellipses, suspensions, etc., – l'interprétation des lecteurs devenant un outil essentiel pour les combler. Dans L'Excavatrice, le narrateur répète sans cesse « Je n'ai rien à dire », une phrase qui, par sa répétition, montre qu'il lutte contre son désir de se révéler. Ici, le narrateur lutte, mot après mot, contre l'indifférence qui est « toute-

puissante[679] ». Il lutte contre l'indifférence du monde, une indifférence qui banalise et efface. Le titre du roman renvoie à un engin creusant la terre. Il désigne un travail de fouille, une quête pour extraire les non-dits enfouis dans les recoins d'une conscience. L'auteur montre que le silence peut être une forme de langage en soi, riche de résonances émotionnelles. Il occupe un espace intermédiaire, entre non-dit et dicible, une frontière qui sépare la parole de l'action. Dans les silences imprégnés des luttes intérieures des personnages, des vérités se révèlent. Dans « Mon murmure », nouvelle de Faux Titre, l'incapacité à trouver un « mot clé » est la raison pour laquelle le narrateur garde le silence :

> Mon murmure :
> - Je n'arrive pas à trouver le mot. Le mot clé.
> - Je le vois bien.
> Son ton satisfait ! Cette voix qui pète d'aise. Et ma main retient la sienne pour l'empêcher d'enfoncer la clé dans la serrure.
> - Tu jubiles, n'est-ce pas ? Qu'est-ce que tu crois ? Que les grandes choses sont dicibles ?
> - Oui, je le crois[680].

Bien qu'il croie « que les grandes choses [soient] dicibles », le locuteur ne parvient pas pleinement à s'exprimer, sa parole étant tendue vers le silence (« murmure ». La fréquence du silence dans les écrits de Schreiber est liée à l'idée qu'il se fait de l'écriture telle qu'il la formule dans une page de son journal : « [l'acte d'écrire] ne coupe pas le silence tout en s'inscrivant entre deux silences [681]». L'« acte d'écrire » commence dans le silence – celui de la réflexion, de l'inspiration ou de l'incapacité à s'exprimer – et s'achève dans un autre silence, celui du lecteur face au texte. L'écriture ne détruit donc pas le silence, elle le transforme, le façonne et lui donne une forme perceptible. Les œuvres de Schreiber construisent elles-mêmes une forme de figuration du silence. Certains éléments servent à y accentuer une atmosphère d'isolement renvoyant métaphoriquement au silence. En témoignent la région balte coupée du monde qui sert de cadre à une partie de l'intrigue de *L'Évangile selon Van Horn* ou les forêts amazoniennes qui apparaissent dans *La Descente au berceau*. Ces lieux sont des espaces de silence qui permettent aux héros d'approfondir leur quête. Le silence devient, dans ce contexte, un élément de leur parcours.

Si la plupart des personnages-écrivains de Schreiber gardent le silence et ont du mal à s'exprimer, celui de *Hors-les-murs* trouve une occasion de pleinement partager

[679] Boris Schreiber, *L'Excavatrice*, *op. cit.*, p 11.
[680] Boris Schreiber, *Faux titre*, *op. cit*., p. 24-25.
[681] Boris Schreiber, *Journal inédit*, 19 janvier 1974.

ses pensées lors d'une interview. Écrit après que Schreiber a remporté le prix Renaudot, son dernier roman autobiographique montre un auteur-personnage plus à l'aise, désireux de se confier à la journaliste, autrement dit aux lecteurs. Le roman est construits sur un jeu d'alternances : les chapitres dans lesquels Schreiber se remémore son passé et poursuit son autobiographie romancée, sont suivis de chapitres où il s'entretient avec la journaliste. Cette structure entrecoupe le récit à la première personne de dialogues et ajoute des précisions et des justifications. Les récits de Schreiber forment donc également un espace où plusieurs voix narratives se font entendre.

La polyphonie des voix se manifeste non seulement par une énonciation dissociée et par des voix anonymes, mais aussi par la manière dont Schreiber entrelace divers points de vue et perspectives. Dans certains cas, il initie directement un dialogue et utilise des guillemets pour indiquer un changement de voix, comme en témoigne la voix de la fille que Béator s'invente :

> Nous hésitons tellement qu'une voix résonne en nous : celle d'Hélène, douce, flûtée, si particulière que nous la reconnaîtrions entre plus de dix mille autres. – « Il faut aller voir ta maman ; il ne faut pas tarder pour aller voir ta maman. » Chère petite Hélène ! Comme elle nous aime, comme nous avons bien fait de l'inventer ! Un être inventé qui vous aime, vous parle d'une voix toute particulière, n'est-ce pas fréquent, même chez les personnes les plus normalement constituées [682]?

Hélène émerge brusquement avec sa voix dans le monde intérieur de Béator. Elle est témoin du déchirement intérieur du héros qui hésite à rendre visite à sa mère :

> Par instants, des tentacules semblent se détacher de ses murailles de béton, et les extrémités visqueuses – telles des lèvres – se poser sur notre corps en un murmure : « Revient et allonge-toi sur ton divan. Reviens, tu repartiras d'autant mieux après. » Nous nous recroquevillons pour faire la sourde oreille, pour résister à la tentation. Revenir et nous allonger, cela équivaudrait à ne plus jamais retourner à l'asile, vu notre honte. Car notre maman attribuerait notre absence – en ce jour capital de son anniversaire – à notre peur[683].

L'auteur utilise des voix imaginaires qui engagent des dialogues intérieurs avec le protagoniste, afin d'explorer ses pensées et ses sentiments, procédé qui témoigne de sa solitude. Dans les écrits de Schreiber, des parenthèses sont parfois utilisées pour insérer des informations supplémentaires ou compléter les discours du héros :

> Mais parfois, rarement, il y a des « moments de vérité ». De pure vérité (dans la mesure du possible). Alors, là, je dirai : « Je le jure. » Par exemple : un ciel presque bleu s'étend (c'est idiot, mais je le jure) ou bien : une brise souffle (je le jure). Mais si

[682] Boris Schreiber, *Traversée du dimanche*, *op. cit*., p. 65.
[683] *Ibid.*, p. 105.

> je dis qu'à mes côtés en ce moment, elle dort, je ne peux pas le jurer, et pourtant, c'est la vérité, c'est la profonde vérité [684].

Avec la répétition entre parenthèses de « je le jure », le narrateur s'interroge sur la « vérité ». Dans les romans de Schreiber, le narrateur est aussi un locuteur et l'histoire racontée fait elle-même partie d'un discours plus large. Se trouve ainsi questionnée la distance entre l'être et le langage ainsi que le rapport entre l'auteur et ses personnages. Le centre de gravité de la narration dans ses romans polyphoniques est constitué par les personnages, qui sont dotés de leur propre conscience de soi. La sinuosité des parcours qui leur sont prêtés dans un univers où ils sont mal compris et où ils ne parviennent pas à se faire entendre est mise au jour à travers leurs monologues, où se marque la violence de leurs luttes intérieures.

En refusant une narration fixe et linéaire, Schreiber introduit une polyphonie de voix et de registres qui complexifie davantage le récit. Cette pluralité de voix crée une fragmentation où chaque perspective ajoute une nouvelle dimension au récit, rendant difficile la saisie d'une identité unie ou d'une vérité narrative stable. Ainsi est brisé le cadre narratif traditionnel du roman fondé sur une unité de point de vue. Les extraits de journaux intimes ou de lettres exercent aussi un effet de voix et de ton et jouent avec le présent que le héros vit. Dans *L'Évangile selon Van Horn*, Schreiber fait alterner le récit de moments de la vie quotidienne de George avec des extraits, donnés en italiques, de souvenirs d'Hélène, la voix de cette dernière apparaissant ainsi sous des instances successives. *Les Heures qui restent* fait alterner les lettres de la « Grande Dame » et le récit d'un personnage d'écrivain. Deux vies parallèles et deux tonalités s'entrecroisent dans le récit, qui scénarise ainsi l'attention que la « Grande Dame » accorde à un ouvrage hors-norme. Sa voix est ici une voix d'autorité : d'un côté, elle joue un rôle considérable pour la publication du livre, de l'autre, elle représente une figure ordinaire de lectrice. Dans les œuvres de Schreiber, les alternances de points de vue, les jeux avec les points de vue, servent à l'expression des troubles identitaires de personnages qui peinent à se connaître et à se reconnaître :

> Égaré, nous nous redressons. Et cette grosse armoire en faux rustique ? Nous nous apercevons dans la glace. […] Nous nous collons à nous, l'un murmurant à l'autre : Idiot. Sinistre idiot ! » - « Qu'avons-nous fait ? » - « Tu as crié Pitié ! au chauffeur de taxi » - « Et alors ? » - « Et alors ton cri prouve que tu te mens, que ni ton studio, ni ton parking souterrain, ni ta vie… » - « Halte ! Suffit. » - « Non. Tu ne

[684] Boris Schreiber, *Les Heures qui restent*, *op. cit*., p. 11.

> crieras pas victoire si tu commences par implorer pitié. » - « Alors que faire ? » - « T'ouvrir. Tu crèves par manque d'air. Ouvre-toi[685]. »

Comme le montre cette scène où le personnage observe son reflet dans la glace et ne parvient pas à se reconnaître, chez Schreiber, une dissolution d'identité fait écho à l'incapacité de ses personnages à se retrouver. Le langage lui-même se brise, bégaye, comme le montrent les pensées fragmentées du protagoniste, incapables d'atteindre à une forme de cohérence lui permettant de s'approprier son présent. C'est aussi le cas de Joël, personnage victime de bégaiement :

> Quitter ma ville presque natale, la zone sud-est de sa banlieue, le pavillon délabré de ma logeuse. Quitter même la haute glace du vestibule devant laquelle je ne m'étais pas reconnu. Depuis quand cette coupure court-elle sur mes pensées, mes images ? Jadis mes mots bégayaient parfois ; aujourd'hui ils imitent la surface océane qui cache les fosses d'où jaillissent les déchets des profondeurs.
>
> Je saignais sans le savoir. Pourquoi ai-je ouvert les yeux ? Pour m'être trop déserté, je me suis trahi ; m'étant trahi, je n'ai plus le droit de revenir vers moi-même. Une pensée cou… coucou… Une pensée coupée gît sous les mots intacts. Le rythme brisé qui en sort boitille vers le cri. Mes glandes salivaires doucement huilées par le glucose de ma jeunesse l'empêcheraient de me dé… de me chichi… de me déchirer[686].

Le héros bégaye dans la vie quotidienne et bégaye ses souvenirs de jeune homme juif. Le mot « déchirer » est ici déchiré dans sa prononciation, accentuant davantage le sentiment de déchirement du personnage. Le bégaiement n'est pas seulement linguistique, mais aussi existentiel, comme le montre l'expérience du héros des *Heures qui restent* :

> J'avais rencontré un camarade de régiment, ce grand brun, tu sais, qui m'a fait entre au bureau du capitaine, comme com…com…ptable… (j'en bégaye d'émotion), et tu sais il connaît un éditeur… etc… etc… Vous voyez le tableau ? Il vit, hein ? (ou à peu près) ; eh bien ! ce n'est pas ça du tout : je n'ai jamais rien fait de pareil, et j'invente, j'écris, j'imagine. Comme on dit, je « corse » la situation. « L'écrivain corsera ou crèvera. » Or, comme écrivain, je me pose là [687]!

Comme le montre cet exemple, les personnages de Schreiber errent dans un monde où tout discours se dérobe, où les mots ne peuvent exprimer la profondeur de leurs souffrances.

La défaillance de leur langage traduit leur fracture intime ainsi que leur échec à établir un lien solide et stable avec le monde extérieur. De là leur marginalité. S'écartant de modes de narration plus directs et plus dociles, Schreiber fait se superposer, se croiser, s'entrecouper les voix de personnages, qui en viennent à dire une chose et son contraire, à bégayer, à « bafouiller » ou à « parler pour ne rien dire » :

---

[685] *Ibid.*, p. 109.
[686] Boris Schreiber, *La Descente au Berceau*, *op. cit*., p. 10.
[687] Boris Schreiber, *Les Heures qui restent*, *op.cit.*, p. 12.

> Parler pour ne rien dire ou pour dire, bafouiller pour ne rien dire, etc. Mais : bafouiller pour dire quelque chose voilà qui peut être grand. Grandeur souvent effrayante de l'inexprimé, du mal exprimé, du quasi silence, bref de ce qui est « entre » qui englobe tout, du « simultané »[688].

La crise identitaire est alors dite par un langage miné de l'intérieur où les paroles deviennent fragiles, éclatées, parfois incompréhensibles. Le langage, vecteur de communication et de cohérence, échappe aux personnages de Schreiber. Leur incapacité à manier la parole devient le signe de la crise existentielle qui les traverse : leur difficulté à exprimer leur individualité accentue leur difficulté à se faire comprendre et les rejette davantage dans la marginalité. L'éclatement du langage symbolise ainsi une dissolution de l'identité, une crise de l'être qui ne peut plus se dire ni s'entendre à travers les structures traditionnelles de la parole. Schreiber complexifie la relation entre narrateur et lecteur en jouant sur la performativité du langage :

> Le narrateur […] se présente plutôt comme un locuteur ; il met clairement l'accent sur l'acte de parole qu'il est en train d'accomplir pour un destinataire plus ou moins personnalisé. La narration se met donc en scène selon un certain effet de voix[689].

Le narrateur n'est plus un simple relais d'informations, mais devient un locuteur, mettant en scène son propre acte de parole. Il dialogue avec un destinataire souvent flou, ce qui crée une forme d'instabilité narrative. Le texte s'auto-réfléchit et met en lumière les limites du langage à exprimer pleinement les complexités du moi. Ainsi, Schreiber déploie une narration articulée autour d « effets de voix » où la voix, devient à la fois sujet et objet.

La fragmentation linguistique, qu'elle se manifeste à travers des paroles éclatées, des phrases incomplètes ou des dialogues muets, témoigne d'une perte de repères, où le langage, au lieu de relier l'individu au monde, devient un lieu d'échec et de trahison. La perturbation des voix est une des caractéristiques formelles essentielles de l'écriture de Schreiber. C'est au prisme d'une tension entre la parole et le silence, entre l'expression et l'incommunicabilité que s'exprime la marginalisation de ses personnages en même temps que se manifeste celle de son écriture.

[688] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 8 septembre 1956.
[689] Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 16.

3. Écriture des identités en crise

a) Figures de marginaux

La marginalité se déploie comme un état social et une position géographique particulière : « le marginal est dans un état d'isolement relationnel (voulu ou non-voulu) qui génère une pratique spécifique, qui contribue à son tour à l'écarter des processus d'interaction »[690]. Son existence se définit parfois par la frontière, par une position à la limite inférieure ou supérieure des normes. Dans cet équilibre précaire entre les normes sociales, le personnage marginal est marqué par une sorte hétérogénéité. Cette-ci peut revêtir différentes formes : elle touche l'apparence physique, l'origine ethnique, l'orientation sexuelle ou le domaine intellectuel. Parfois, elle est évidente, criante dans sa différence, parfois, elle se dissimule subtilement. L'un des éléments caractéristiques du personnage marginal est donc sa capacité à transcender les catégories traditionnelles, à s'éloigner des normes établies pour incarner une dissemblance qui défie les catégorisations sociales.

i. Personnages exclus

La marginalité et l'exclusion se tissent souvent en une trame complexe qui se manifeste comme une forme de solitude et d'échec dans le cadre de processus d'intégration et d'assimilation sociales. Entre l'insertion sociale, caractérisée par le travail et des relations stables, et l'exclusion, marquée par l'absence de rôle social et par l'isolement, se dessine un territoire de vulnérabilité tant sur le plan professionnel que relationnel. Au sein de ses romans, Schreiber raconte la vie de protagonistes évoluant dans cet espace délicat, l'inactivité constituant leur principale caractéristique.

Dans les œuvres de Schreiber, de même que dans celles d'autres écrivains du second XX^{e} siècle, la dynamique entre l'individu et la société ne peut pas servir de schéma narratif, car les liens sociaux y apparaissent souvent absents ou insaisissables. Son approche dépouille les personnages de leur rôle social, comme en témoigne le héros vieillissant de *L'Organeau*. L'intrigue se déroule dans un vieux bâtiment, exclusivement habité par des personnes âgées. Hilaire, un retraité solitaire, occupe une chambre délabrée au sixième étage. Comme lui, les personnages de Schreiber ont souvent pour demeure un étage élevé, qui les sépare de leur entourage, accentue leur

[690] André Vant, *Marginalité sociale, marginalité spatiale*, Paris, Éditions du CNRS, 1986, p. 51.

isolement et les situe à distance d'autant que celui-ci est aussi signe de déclassement économique. L'œuvre s'ouvre sur une conversation entre une assistante sociale et le héros :

> - Je vous l'ai déjà dit ; à votre âge, vous ne devriez pas rester seul, ici, dans votre pièce. La maison de retraite que je vous ai indiquée n'est pas une geôle, loin de là. Et vous avez de quoi payer.
>
> Il voit les toits à l'infini ; sous sa fenêtre, la large crevasse où passent les trains.
>
> - J'aime regarder les trains.
> - Les trains, les péniches. Vous vous promenez toujours au bord du canal, la nuit ?
> - Bien sûr ; il y a, là-bas, une péniche désaffectée et je me dis : « Si j'avais un fils ou une fille, ils
> - M'auraient aidé à la réparer et nous serions partis, comme ça. »
> - Ne regrettez rien ; vos enfants vous auraient abandonné. Réfléchissez et à bientôt[691].

Les échanges entre l'assistante sociale et le héros révèlent son choix délibéré de rester seul. Sa solitude est amplifiée par l'absence de famille, d'amis, d'enfants, et même d'une quelconque passion dans sa vie. En même temps, son intérêt pour les moyens de transport tels que les trains et les péniches reflète son désir de voyager, son aspiration à un nouveau départ, pour échapper à la monotonie de son quotidien. Est ainsi instaurée une atmosphère de silence et d'isolement qui le détache ostensiblement du tissu social, qui l'exile de la société humaine. Il est vieux, habite avec des vieux mais n'aime pas les vieux et ne veut pas non plus être vieux :

> Fernand Hilaire a-t-il jamais osé crier ? Tant pis. Elle était tranquille, sa vie, débarrassée des incertitudes et des errances de sa jeunesse. Jamais il n'a regretté de s'être « rangé » à temps, semblable aux vieux, ou aux moins vieux, qu'il voit sur les chaises du square, qui pérorent et se rassurent : « De plus en plus, je suis persuadé d'avoir eu raison » [692].

Sa vie est dépourvue de but apparent. Il s'est résigné à une existence monotone. Son univers se résume à une vieille concierge aux bavardages classiquement pittoresques, à l'assistante sociale qui lui rend visite de temps en temps et à un voisin de palier, Alexandre Grébin, autre retraité pauvre, qui vit avec un vieux chien. Grébin s'intéresse aux vieux qui occupent un travail modeste comme « les gardiennes, les chaisières, les veilleurs de nuit, les femmes de ménage des bureaux[693] » et aspire à les regrouper, à les organiser et à susciter des manifestations, voire des grèves en faveur de l'amélioration des droits des retraités. Cette intention révèle qu'il est animé par une quête de visibilité et de reconnaissance sociales. Schreiber esquisse ainsi une toile où les individus cherchent à se faire remarquer et à établir des liens en marge des normes

[691] Boris Schreiber, *L'Organeau*, *op. cit*., p. 7-8.
[692] *Ibid.*, p. 66.
[693] *Ibid.*, p. 42.

sociales établies. Dans ce livre, la quête de visibilité se transforme en entreprise collective. L'écrivain y façonne une identité collective – un groupe de marginaux. Et la prise de conscience de leur condition de marginaux y devient une forme d'intrigue, une dynamique narrative possible. Des personnages âgés apparaissent dans d'autres œuvres de Schreiber. Dans *Le Cratère* il s'arrête au parcours d'une femme vieillissante abandonnée par son conjoint plus jeune qu'elle. Ces êtres vieillissants sont fréquemment dépeints comme des marginaux, car ils semblent, dans la plupart des cas, échapper aux liens sociaux qui les ont jadis définis.

Dans *L'Organeau*, le passe-temps favori du héros est de se promener près du canal. Un jour, il tombe sous le charme d'une vieille péniche « La Cora » :

> Fernand Hilaire avance, bras tendus, jusqu'au bord… « Bonjour, ou plutôt bonsoir. Nous sommes pareils, tous les deux ; inutiles aujourd'hui. Jadis, on n'a pas mal navigué. Pas comme un vaisseau de haut bord, non ; mais comme une péniche, par fleuves et canaux. » Il recule : un craquement se produisait à l'intérieur, sous le pont[694].

Le protagoniste pense à sa propre inutilité en regardant la vieille péniche abandonnée. Son intérêt va d'abord à un objet inerte qui allégorise sa condition sociale. À travers cette péniche qui a perdu de sa couleur, le héros voit sa vie immobile, dépourvue de gloire et d'activité. La quiétude de sa vie, comparée à celle d'un étang d'eau stagnante, est bouleversée de manière inattendue lorsqu'il rencontre par hasard une jeune fille qui se cache dans la péniche. Cette rencontre l'introduit dans l'univers tumultueux du « couple écarlate », dont les exploits violents et les discours révolutionnaires font la une des journaux. Ce duo, surnommé ainsi pour des hold-ups et la publication de manifestes audacieux, forme à lui seul une bande d'anarchistes déterminés à défendre ce qu'ils considèrent comme la pureté : « nous ne sommes ni des politiques ni des crapules. Notre but, c'est la pureté. Nous sommes… des moraux, en quelque sorte[695]. » Leur mission consiste à « rétablir les équilibres vitaux[696] », en éliminant « ceux qui volent l'or, ceux qui affament[697] », afin de supprimer « ceux qui volent le bonheur[698] ». Pour eux, la marginalité n'est pas une condition subie, mais un choix délibéré, une résistance libertaire face à une société pervertie. Leur désir de réformer le cours du monde les pousse à évoluer dans les marges de la société, à franchir les

[694] *Ibid.*, p. 18.
[695] *Ibid.*, p. 104.
[696] *Ibid.*, p. 107.
[697] *Ibid*.
[698] *Ibid*.

frontières de la légalité pour atteindre un idéal de justice sociale. Leurs actions, bien que condamnables aux yeux des autorités, sont envisagées comme des actes de rédemption, tendus vers une transformation radicale de l'ordre établi. En défiant les normes sociales, ils refusent de se soumettre à une réalité qu'ils tiennent pour corrompue.

Le héros de *La Douceur du sang* est aussi un écrivain impuissant. Dans cette œuvre, apparaît une autre marginale Dolorès d'Almagro. Sa marginalité se manifeste à travers son nom :

> La raucité de sa voix, peut-être hongroise, peut-être même tzigane, me séduit.
> - Pour avoir la paix, j'ai pourtant fait construire une ville. Des rues droites, des cahutes parfaitement habitables. Vous croyez qu'il m'en est reconnaissant, le Grand Manitou ?
> - Vous avez la fibre sociale.
> - Je n'ai pas non plus la fibre sociale. Aucune fibre, monsieur l'écrivain. Vous êtes satisfait ? Aucune. Aucune vocation. Rien.
> - Alors, pourquoi tout ça ?
> Mon geste vers cet espace.
> - C'est mon mari qui l'a voulu. Ou plutôt, il m'a voulue ici.
> Elle raconte lentement : veuve richissime, d'origine hongroise.
> - Mon prénom ne vous étonne pas ? Dolorès, pour une Hongroise ?
> Que répondre ? Que je m'en moque ? Je me tais. Lourdement. Trop, à son goût. J'entends :
> - Cher ami, apprenez que je ne supporte pas l'indifférence. Je ne supporte pas de ne pas intéresser. Qu'on fasse semblant, ça m'est égal.
> Sa voix qui tremble.
> - Dans ce cas, Dolorès d'Almagro, je vais faire semblant. J'aimerais réentendre *Sombre dimanche*.
> Elle traverse la pièce. La musique s'élève. Je me sens très proche de Dolorès d'Almagro. Comme si les violons de la musique berçaient une même solitude, un même exil[699].

Son prénom, Dolorès, d'origine espagnole, se traduit par « Douleur ». Cela dévoile d'emblée un aspect de complexité, de tragédie, de marginalité qui est inhérent à son identité. Ce prénom indique par ailleurs une origine étrangère, espagnole qui est en contradiction avec des racines en Europe centrale puisqu'elle est hongroise. Il existe en elle, dans son nom, les indices forts d'un déracinement qui coïncide avec l'expérience de Schreiber. Ce d'autant plus que la résidence de Dolorès d'Almagro est en Amérique du sud, terre lointaine par excellence pour les Européens. Elle incarne une figure marginale, non seulement par ses origines, mais aussi par sa manière d'être et de se percevoir. Dolorès, témoin d'une époque tourmentée de l'Histoire, vit actuellement dans une villa qu'elle a fait construire pour avoir la paix, sans que cela

[699] Boris Schreiber, *La Douceur du sang*, *op. cit.*, p. 94-95.

lui apporte reconnaissance ou satisfaction. Sa richesse, héritée de son mari, ne comble pas le vide de son existence. Elle confesse n'avoir aucune vocation, et cette absence de lien avec le monde qui l'entoure renforce son isolement. Elle soutient des écrivains et des artistes, mais au fond, elle n'est pas attachée aux arts ni aux lettres : elle est plutôt fidèle aux goûts de son mari. Sa vie, comme une vie par procuration, a pour but de satisfaire aux désirs de ce dernier. La musique que Dolorès écoute souvent, *Sombre Dimanche* (en hongrois : Szomorú Vasárnap), est un morceau de jazz écrit en 1933 par un compositeur hongrois Rezső Seress en mémoire des êtres défunts. Cette chanson est également liée à un souvenir que Schreiber narre dans *Un silence d'environ une demi-heure* :

> Un souvenir monta : celui de la chanson d'avant-guerre, *Sombre dimanche*, chanson hongroise qui avait suscité une épidémie de suicides. Boris sans moi la fredonnant. Elle était banale, à notre avis. Rien pour provoquer des suicides ! Nous nous sommes regardés dans la glace, avons sursauté : qui était-ce, ce type en face de nous ? Notre visage, certes, mais vidé. Abandonné. Seul. Tout seul. Ce visage, toujours habité jusqu'à présent, par le moi. Par son arôme qui persistait, malgré son départ […].
>
> Nos mots s'arrêtent. […] Boris sans moi, inhabités tout d'un coup. […] Plus rien. Comme si nous apprenions que notre moi, en allé là-bas quelque part, s'était donné la mort. Notre voix, méconnaissable jusqu'à présent mais fidèle, à présent nous trahissait : notre moi qui se supprime. Boris sans moi n'étions plus que *Boris tout seul*. […] Boris tout seul fredonne Sombre dimanche. Est-ce que le suicide intérieur ? L'autosuicide ? Et l'autosilence[700].

Ce morceau est un symbole de mélancolie et de désespoir : « Avant la guerre, on avait fait interdire la chanson *Sombre dimanche* qui avait provoqué des suicides[701]. » Dans cet épisode, il devient également un symbole de fragmentation de l'identité. Cette confrontation avec le miroir, qui renvoie un visage vidé de son essence, symbolise une rupture entre le « moi » intérieur et l'apparence extérieure. La chanson agit comme un catalyseur de cette scission, évoquant un « suicide intérieur » ou un « autosilence ». Le « moi » est disparu, « Boris sans moi » changeant en « Boris tout seul ». L'auteur se désolidarise de son propre moi, comme si son identité avait été dissociée ou annihilée. Il est d'ailleurs à noter que Schreiber n'aime pas le dimanche : « Le dimanche est terrifiant. J'essaie de fuir cette terreur. Au lieu de me débattre, je me laisse aller, je me laisse porter par le courant[702]. » Ce dégoût pour le dimanche se manifeste également dans son œuvre, non seulement comme une thématique récurrente mais aussi comme un cadre temporel crucial. Dans *La Traversée de dimanche*, l'intrigue se déroule lors

[700] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome II, p. 586-587.
[701] Jacqueline Baron, « *La Traversée du dimanche* », *24 heures*, Montréal, Canada, 17-18 octobre 1987.
[702] *Idem.*

d'un dimanche déprimant, où tout est fermé. Cet ennui et ce malheur dominicaux sont également illustrés dans un épisode des *Heures qui restent* :

> Tout, déjà, dès ces débuts. Dès ces dimanches. Celui où j'ai couru de ma chambre Gît-le-Cœur jusqu'à l'immeuble imposant du Pont-Neuf. L'ascenseur, le long couloir du quatrième étage. Et j'ai flanqué un coup de pied contre la porte du studio de Marcelle-la-Poupée où se vautrait son ventru patron. C'était un dimanche matin. Et cet autre dimanche, dans l'après-midi : j'étais couché dans ma chambre Gît-le-Cœur, malade de quelque indigestion. La visite de papa et maman. Marcelle-la-Poupée était déjà à mon chevet. Tous les trois se sont regardés. Sourires, amabilités, futilités. Le lendemain, maman, dès le seuil : « Tu veux savoir ce que pense ton père de cette femme ? Il a dit : "Seul le tramway ne lui est pas passé dessus.[703]" »

Le jour traditionnellement associé au repos, à la vie en famille et à la célébration religieuse, se transforme, sous la plume de Schreiber, en un jour de malaise et de tension. Le dimanche, censé être dédié à la messe, au recueillement et à la communauté, est marqué par l'angoisse et l'échec. Le sacré est vidé de sa substance pour laisser place à une solitude spirituelle. Les personnages sont incapables de trouver du réconfort dans la foi ou dans les liens familiaux. Les significations traditionnelles du dimanche sont renversées : il n'est plus le jour de l'harmonie spirituelle, mais celui du trouble. Dans *La Douceur du sang*, « Sombre dimanche » de Dolorès, résonne ainsi avec la solitude et le malheur de l'écrivain. Dans une large mesure, les deux personnages se ressemblent :

> Qui sommes-nous en cette nuit ? Deux inconnus qui se reconnaissent. Deux exilés. Je me souviens. Les rares amis qui venaient dîner chez mes parents. Les émigrants qui se rencontrent, qui évoquent tout ce qu'ils ont dû abandonner dans leur pays d'origine. Ils ont payé très cher leur fuite. Dolorès et moi leur ressemblons. Nous avons payé très cher le sacrifice de nos victimes, là-bas d'où nous venons. Et toi, salope, et le vide, et le remords ont fait de nous les victimes de ceux que nous avons sacrifiés. Dolorès et moi, nous blanchissons la nuit. Deux misérables émigrants fastueux. Elle, grâce à son mari ; moi, grâce à papa. Deux misérables fastueux[704].

Leurs histoires respectives d'exils et de pertes les unissent. Ils partagent le même luxe hérité : Boris doit tout à son père, tandis que Dolorès doit tout à son mari. Leurs vies fastueuses sont bâties sur les efforts et les sacrifices d'autrui et aucun d'eux n'est réellement responsable de ce qu'il possède. Leurs situations, bien que différentes, les rapprochent par le poids du sacrifice d'autrui mais aussi par leur propre sacrifice en retour. La vie de Dolorès est dictée par les désirs et les ambitions de son mari, tandis que celle de Boris écrasée par les attentes et les promesses de sa mère. Malgré leurs ressources et leur statut, ils sont incapables de se retrouver avec eux-mêmes. Ils sont

[703] Boris Schreiber, *Les Heures qui restent*, *op. cit.*, p. 24-25.
[704] Boris Schreiber, *La Douceur du sang*, *op. cit.*, p. 144.

les produits des sacrifices de leurs proches, mais ces sacrifices les laissent en proie à un sentiment de culpabilité. Au surplus, Dolorès, avec son passé tourmenté et son présent vide, et l'écrivain, avec son conflit intérieur et son incapacité à créer, partagent un même sentiment. C'est pour cette raison que Dolorès demande à Boris d'écrire un récit de sa vie. Par caprice ou par besoin, elle veut lire « son vrai à elle »[705].

Les romans de Schreiber dépeignent également les héros sous les traits de migrants, souvent Juifs, ce qui offre une autre perspective sur le thème de l'exclusion et de la marginalisation. Le judaïsme imprègne de nombreux aspects de son œuvre, que ce soit à travers la présence de personnages ou par le biais de références au destin tragique des survivants juifs.

Le Droit d'asile est ainsi un roman inscrit dans l'Histoire qui dévoile la cruauté de la déportation, les ravages des bombardements, les actes de la Résistance. L'ouvrage se déroule autour d'un jeune Juif qui vit sous la peur, peur des Boches, peur d'être découvert. Sa marginalisation est exacerbée par le contexte de l'Occupation. Bien qu'il n'ait pas été déporté, George est poussé vers une position marginale et singulière. Cette marginalité est mise en évidence par les paroles d'Hélène : « toi ? Tu es exclu, tu ne rentres pas dans le nombre. [706] » Ces mots deviennent bien plus qu'une simple déclaration d'exclusion, ils mettent en lumière les tensions invisibles et les fractures façonnées par la tragédie de la guerre et la cruauté de la persécution. Cette situation se repère également dans *La Traversée du Dimanche* où Flora et sa nièce sont confrontées à un sentiment similaire de marginalisation. Elles portent le fardeau d'une existence marquée par « une faute commise dans une vie antérieure[707] ».

Flora exprime son désarroi face à sa nièce qui la croit devenue indifférente aux souffrances qu'elle a vécues. Elle revient sur l'arrestation, sous ses yeux, de son père :

> - Nous sommes seules au monde, toutes les deux. Et tu me parles en ennemie. J'ai un tel bourdon !
>
> - Bien sûr : tu es comme les autres, tante Flora, tu n'as rien vécu. Alors tu hais ceux qui vivent trop ; et qui souffrent trop.
>
> - Tu crois ? Et ce jour où la concierge m'a arrêtée dans l'escalier : « Ne montez pas, Flora : les Allemands viennent d'emmener votre père ! » Pour toi, c'est n'avoir rien vécu ?
>
> […] Elle reprend :
>
> - Il t'adorait, mon père. Tu… tu l'as oublié ? Je ne t'en veux pas : tu n'étais qu'un pauvre bébé qu'on cachait dans les fourrures de l'atelier. On se disait : « Ils ne viendront pas », ou bien : « Avant que notre tour arrive, la guerre sera finie ! »,

[705] *Ibid.*, p. 165.
[706] *Ibid.*, p. 97.
[707] Boris Schreiber, *La Traversée du dimanche*, *op. cit.*, p. 139.

« Iahvé nous protège. » Et on riait. Le soir, papa prenait son accordéon, s'écriait : « Assez avec la fourrure pour aujourd'hui. » Et il jouait de vieux airs yiddish. Tu ne peux pas t'en souvenir… Sa longue barbe…

- Je sais tout ça. Il valait mieux périr. Aujourd'hui aussi est un cauchemar.

[…]

- Ma petite, tu pourrais vivre, avoir des enfants…

- Je hais les enfants.

- Tu hais les enfants… Cette joie-là, tu la hais ! Et rencontrer un jour l'être qu'on aime, ça te répugne aussi, sans doute ? Et que mon père n'ait pas de tombe, tu t'en moques, bien sûr, tu ne vas jamais sur la tombe de tes parents ! Moi, tout ça me manque, figure-toi. Et j'en crève [708] !

Marquée par de terribles expériences, Flora est confrontée à l'incompréhension de sa nièce, qui est incapable de saisir l'ampleur de ses souffrances passées. La solitude des survivants est renforcée par cette incompréhension.

Quant à la nièce, elle-même en proie à une profonde tourmente intérieure, elle semble prisonnière d'un état d'âme figé. Sa haine envers les enfants témoigne de son incapacité à embrasser la vie et à ressentir l'amour. Elle vit sans vraiment vivre, autrement dit, elle est présente physiquement mais absente émotionnellement, comme si elle ne faisait que survoler sa propre existence, détachée des émotions et des expériences humaines. Elle se sent étrangère à sa propre vie, comme si elle appartenait à une époque révolue :

Puis nous reconnaissons la voix de Flora :

- Tu vas mieux ? Le médecin…

- Quel médecin ? Tu as oublié que je n'y crois plus, aux médecins ? Je me soigne moi-même. Tu l'as déjà oublié ?

[…]

- Toujours pareil : je suis à l'étroit dans ma peau. Tu l'as oublié, tante Flora ?

[…]

- Non, ça je ne l'ai pas oublié : tu en es toujours au même point.

- Bien sûr. Je suis toujours à l'étroit dans ma peau. Pour une faute commise dans une vie antérieure. Tu crois que c'est drôle ?

- Que veux-tu que je te dise ? Et c'est quoi, ta faute ?

- Si je le savais, je serais guérie. Je n'en serais plus au même point[709].

Elle est victime d'une faute qu'elle n'identifie pas. Son refus obstiné d'accepter d'être aidée témoigne de sa désillusion ou de sa méfiance face à un monde qui lui semble étranger et hostile. Cette réticence révèle sa lutte intérieure, son sentiment d'être prisonnière d'un destin qu'elle ne comprend pas. Elle se sent étrangère à sa propre vie, impuissante est prise dans les limbes d'une existence qui lui échappe. Schreiber met ici l'accent sur les intrications complexes de la mémoire collective et individuelle : les traumatismes du passé continuent à hanter les survivants et les maintiennent captifs

[708] *Ibid.*, p. 140-141.
[709] *Ibid.*, p. 139-140.

d'un héritage douloureux et d'une identité morcelée. Condamnés à une forme de marginalité existentielle, ils se retrouvent en marge du monde et d'eux-mêmes.

La Descente au Berceau revêt une importance particulière dans l'exploration des thématiques liées à la condition juive et à l'obsession de l'Holocauste. Ce roman se distingue par la manière dont il aborde la complexité du vécu des survivants en relation avec la mémoire traumatique et l'identité juive.

L'histoire gravite autour d'un adolescent juif, dont l'expérience de la Seconde Guerre mondiale est marquée par une dualité constante entre protection et menace. Contraint de se cacher dans un appartement luxueux pour échapper aux nazis, le protagoniste navigue entre l'apparente sécurité que lui offrent des murs protecteurs et l'omniprésence d'une haine latente, prête à surgir à tout moment. Cette dualité se retrouve dans sa perception de l'espace domestique : d'une part, l'appartement est un refuge, un lieu où la famille peut échapper à la persécution ; d'autre part, il devient une prison dorée, dont le luxe accentue un sentiment d'étrangeté et d'insécurité :

> Et je commence à parler. Décrire mes jours, mes nuits, mes années. Les angles aigus de mon passé s'enfoncent, m'obligent à accélérer mon débit. Je revois des murs hostilement protecteurs, une porte à peine fermée. C'était la pièce où mes parents et moi, nous nous cachions au sous-sol. Parfois nous osions remonter au troisième étage, dans notre appartement cossu, avec ses hautes fenêtres sur les verdures du parc. À cette époque, j'aimais ces choses, ce luxe. Est-ce que tu me comprends ? Ou est-ce que ton silence me comprend ?
>
> Je voulais vivre. Les menaces, la haine ouatée. […] La haine qui vous guette derrière les décors somptueux. Elle est pire que la haine toute nue. Le luxe pesant. Notre personnel acceptait de ne pas nous dénoncer. Tu devines pour nous nous cachions, n'est-ce pas ? J'appartiens à la race que tous rêvent d'exterminer par à-coups. Nous anéantir. Est-ce à cause de ce rêve qu'on nous appelle la race élue ? […] J'ai dû devenir le parasite de ma honte : un parasite n'atteint jamais l'air libre.
>
> […] Parois, dans l'appartement, mon père marchait de pièce en pièce. Et ma mère : « Calme-toi, calme-toi. » Moi, je me terrais dans ma chambre durant ces heures, et ma mère devant mes frissons : « Calme-toi. » Claude, nous nous connaissions déjà. Notre promenade sur le boulevard[710]…

Ce passage révèle une lutte intérieure intense, où le personnage principal est assailli par les « angles aigus » de son passé. Les souvenirs traumatiques ne cessent de le hanter. La description des murs « hostilement protecteurs » souligne cette tension entre sécurité et menace. L'attachement ambivalent du protagoniste au luxe qui l'entoure souligne un autre aspect clé de son expérience : la honte. Le luxe creuse l'écart entre son statut de victime et la façade de normalité de l'appartement. Les dialogues entre les parents du protagoniste ainsi que ses propres réflexions témoignent

[710] Boris Schreiber, *La Descente au berceau*, *op. cit*., p. 230.

de l'angoisse qui caractérise leur quotidien. Les mots de la mère – « Calme-toi, calme-toi » – résonnent comme une tentative désespérée de maîtriser une peur qui ne peut être apaisée, comme un effort pour maintenir une apparence de normalité dans un monde qui s'effondre. Cette angoisse, toutefois, dépasse le cadre immédiat de la guerre pour se prolonger dans un après où le survivant reste hanté par son passé, incapable de trouver une véritable paix. D'autant plus que le personnage est tourmenté par un secret inavouable, un acte de trahison d'une gravité absolue : avoir écrit une lettre dénonçant ses propres parents pendant l'Occupation :

> Te lirai-je ma lettre de dénonciation ? J'y signalais de sales juifs cachés dans un somptueux appartement avec douze fenêtres sur un seul parc. Rester un parasite, d'accord. Mais non plus dans un organisme menacé. J'ai besoin de vivre de ce que j'étouffe en moi[711].

La lettre, dans laquelle il désigne ses parents comme de « sales juifs cachés dans un somptueux appartement » marque sa rupture définitive avec son identité juive et sa parentèle. Ses mots, volontairement déshumanisants, expriment l'intensité de sa tentative pour se dissocier de son héritage juif. En choisissant de dénoncer ses parents, il ne cherche pas à se protéger d'une menace extérieure mais à échapper à l'horreur de l'oppression qu'il ressent au sein même de sa communauté et de sa famille. La phrase « J'ai besoin de vivre de ce que j'étouffe en moi » souligne l'ambivalence de son désir de survie. Elle exprime à la fois la nécessité de réprimer ses émotions pour continuer à vivre et la conscience douloureuse que cette répression est une source de souffrance. Le protagoniste est prisonnier d'une situation paradoxale : pour sa survie et sa liberté, il trahit ceux qu'il aime et tue ceux qui l'aiment afin de se tuer. Le sentiment de culpabilité le ronge de l'intérieur. Il ne sait pas que sa lettre n'a pas été envoyée. Sa famille n'en est pas moins arrêtée par la Gestapo et ses parents, qui l'ont caché et protégé, sont morts en déportation. Il devient ainsi orphelin. Il n'est pas seulement tourmenté par les souvenirs de la persécution, mais également par les choix qu'il a faits, des choix qui exacerbent son isolement et le coupent définitivement des autres ainsi que de lui-même. Cet isolement n'est pas simplement physique, mais également psychologique, marqué par une aliénation profonde qui résulte de sa trahison, non seulement envers ses parents, mais aussi envers sa propre humanité. Son dilemme intérieur se manifeste dans un épisode où il fait preuve d'insensibilité face à la situation de son oncle tentant d'échapper à une rafle :

[711] *Ibid.*, p. 231.

> Il ne sait pas que ma peau me sépare de la vie. Qu'elle me renvoie les pestilences lovées dans mon secret. Si Manès savait ce que je cache ! Mes géniteurs et moi figés dans l'immense appartement. […] Le brocart n'aime pas le sang ; pas même le cri. Comme celui qui a retenti un jour sur le palier :
>
> - Ouvrez-moi !
>
> La voix de mon oncle ! […]
>
> - Ouvrez-moi ! C'est la rafle dans l'avenue et je me suis sauvé ! Vite !
>
> Mes engendreurs me regardent. Où est leur autorité ? Leur assurance ? Et ils me couvent encore plus qu'autrefois. Et ils me regardent.
>
> - Ils m'ont vu courir ! Vite ! Ouvrez !
>
> Il frappe la porte. Les rafles, le bruit des bottes, les ordres rauques des bourreaux : nous, nous y échappons grâce à l'appartement qui nous enferme, grâce à Anatole qui nous nourrit, grâce à l'argent qui nous enduit. Et mon oncle, le frère de mon père ? Il devine peut-être que maintenant c'est moi qui décide[712].

Le protagoniste, dans un acte de détachement glacé, reste impassible. Il observe la scène avec une froideur qui souligne la disparition en lui de toute empathie humaine. Le passage suggère une inversion des rôles au sein de la famille : ce n'est plus le père, jadis figure d'autorité, qui décide mais le fils, dont le silence scelle le destin de son oncle. Les éléments textuels – la mention de la « peau qui sépare de la vie », les « pestilences lovées dans son secret » – renforcent l'idée que le héros est devenu étranger à lui-même. Cette métaphore de la peau, barrière physique et psychologique, souligne la coupure radicale qui s'ouvre entre le protagoniste et toute forme de relation authentique avec autrui. Le héros dénonce ses parents et laisse son oncle se faire arrêter. En choisissant de ne pas intervenir, il devient indirectement responsable de la mort de son oncle. Autrement dit, il n'est pas seulement victime du contexte historique, mais également bourreau de sa propre famille :

> Me glissant dans la rue, le soir ; ressassant ce qu'Anatole m'avait dit : « La bonne était là, Monsieur, et Madame avait murmuré au moment de partir : "Je comprends mon fils, il a raison." » Je ne suis pas seulement la victime ; je suis le couteau. Devancer l'horreur inéluctable ; m'offrir de quoi souffrir[713].

Le héros passe de figure de victime à bourreau. Le passage où il se décrit comme « le couteau » illustre sa prise de conscience : en choisissant d'agir, il ne se contente pas de subir l'horreur, mais la devance, la précipite même, se transformant en instrument de la fatalité qu'il redoute. En même temps, la culpabilité qui découle de ces actes le poursuit. Bien qu'il soit propriétaire d'un superbe hôtel particulier à Paris, hérité de ses parents, il préfère vivre en locataire auprès d'une vieille dame. Ce choix traduit une forme de pénitence : en refusant de jouir des biens matériels issus de sa trahison, il cherche à échapper à la condamnation morale qui pèse sur lui. Vivre en locataire dans

[712] *Ibid.*, p. 85.
[713] *Ibid.*, p. 235.

un cadre modeste est pour lui comme une tentative de se mettre à distance de son passé, de se dissocier d'une identité marquée par le remords :

> La touffeur me soude à l'immobilité. Ou à l'errance : entre l'appartement dont j'hérite – par quelle sueur ? -, son luxe, et le pavillon délabré de la périphérie dont j'ai besoin, car mon cafard est périphérique aussi[714].

Est soulignée ici sa marginalité existentielle. L'opposition entre l'appartement luxueux et « le pavillon délabré de la périphérie », qu'il ressent comme nécessaire à son bien-être, reflète son désir de trouver sa place en marge de la société. Le mot « périphérique », qui est relié à la notion de « marge », met l'accent sur la problématisation de la marginalité dans son parcours.

Le héros de La Descente au berceau porte ainsi en lui une double identité marginale : celle du juif et celle du survivant. La question lancinante, « Où étiez-vous pendant la guerre[715] », posée non seulement par un personnage, Manès, mais aussi, implicitement, par tous les disparus aux survivants, résonne dans sa conscience : « Où étiez-vous quand je périssais [716]? » Les survivants, victimes par procuration de l'holocauste, souffrent d'avoir survécu aux massacres. Le roman devient alors confession indirecte de cette situation considérée comme une faute. Les survivants, marginaux parmi les marginaux, endurent une vie où survivre n'est pas vraiment vivre. Dans ce récit, il n'y a pas que Joël qui affronte une marginalité de cette sorte, mais aussi Mara, son fiancé Yasha, son grand-père Boruch, ainsi que Manès, Claude, Mikaël, Madame Edmée, Madame Studel. La période des massacres les marque de divers manières : Madame Studel répète toujours que son mari et elle ont « vécu les volets clos »[717], elle est obsédée et traumatisée par ses volets clos ; certains survivants « ne supportent plus qu'on les touche »[718] ; Mara n'accepte même plus qu'on pense à elle : « J'interdis qu'on s'intéresse à moi, vous entendez ? Que ce soit pour me haïr ou pour m'aimer, je ne veux rien. Et je ne veux rien pour les autres, ne plus exister, pour respirer[719] » : son identité de survivante-juive l'étouffe. Quant à Manès, il est caractérisé par une obsession : poser à qui lui adresse la parole des questions comme « Comment avez-vous survécu ? » ou « Quelle peau avez-vous arrachée pour que la

[714] *Ibid.*, p. 121.
[715] *Ibid.*, p. 84.
[716] *Ibid*.
[717] *Ibid.*, p. 63.
[718] *Ibid.*, p. 52.
[719] *Ibid*.

vôtre vive encore[720] ? ». Les persécutions que les personnages ont subies les défont. Ils restent emmurés dans le passé, où la terreur se mêle avec la culpabilité, à l'exemple de Mara et de son grand-père :

> Du moment qu'on bouge, qu'on voyage, elle se moque de tout ; aucune croyance chez cette petite. Avec un grand-père comme moi, vous vous rendez compte ? Le stettel[721], je n'en voulais plus pour ma petite-fille ; Jérusalem, je n'en veux pas pour moi. Hormis ces deux pôles, tout m'est égal. Et à elle aussi. Un jour, en plein défilé, en plein rayonnement splendide, dans la grande artère de la nouvelle capitale, au milieu de la foule, des acclamations, elle m'a dit : « Ce n'est pas ça, grand-père, n'est-ce pas ? Tu te sens perdu ici, ton rêve s'est brisé ? Partons si tu veux. » Voilà ce qu'elle m'a dit. Un avion nous a ramenés à Vienne. Moi, je n'aurais rien avoué ; mais elle avait deviné. La Nouvelle Palestine m'a déçu, et Mara avait deviné…
> - La Terre Promise, le Messie, est-ce qu'ils seront toujours ailleurs ?
> - Elle a trop souffert. Ma petite Mara, ma petite fille[722].

La marginalité de ces deux personnages se manifeste sur le plan spirituel : Mara non-croyante et son grand-père croyant. Ce dernier exprime toutefois son désir de voir sa petite-fille échapper à l'héritage douloureux du passé, symbolisé par le stettel et même par Jérusalem, épicentre de la foi juive. En même temps, la Jérusalem ressuscitée est dominée par une jeune génération qui rejette le passé. Elle semble indifférente à l'Histoire, qui ne plus génère aucun sentiment d'appartenance identitaire : « c'est une vieille amie, une ville dans mon cœur, mais mon cœur ne l'a pas reconnue[723]. » La question finale du grand-père sur la permanence de la Terre Promise et du Messie renvoie à une quête universelle et incessante de sens et de rédemption, tandis que sa réponse souligne les souffrances endurées par sa petite-fille face aux épreuves de l'Histoire ainsi que les conséquences complexes et souvent négligées de la guerre et de la persécution, qui affectent les survivants.

En sus de cette forme de marginalité politique et sociale que Schreiber met en lumière, se dessine également une marginalité découlant de déficiences physiques, à l'exemple de la fille de la vieille servante-maîtresse dans *La Rencontre des absents*, Sylviane « au sein borgne » qui n'a qu'un seul sein ou de la vieille dame dans *Les Premiers jours de Pompeï* : sur son œil droit, « les mouches forment un cataplasme[724] ». La marginalité peut également revêtir des aspects intellectuels, à

---

[720] *Ibid.*, p. 85.
[721] Un stettel ou shtetl (du yiddish שטעטל chtetl/schtetl, allemand dialectal : Städtel/Städtl/Städtle/Städtli, allemand standard : Städtchen/Städtlein, « petite ville ») est une petite ville, un grand « village » (proprement Dorf en yiddish comme en allemand) ou un quartier juif en Europe de l'Est avant la Seconde Guerre mondiale.
[722] Boris Schreiber, *La Descente au berceau*, Paris, Luneau Ascot, 1984, p. 31.
[723] *Ibid.*, p. 30.
[724] Boris Schreiber, *Les Premiers jours de Pompeï*, *op. cit.*, p. 30.

l'instar de Jojo dans *La Rencontre des absents*. Simple d'esprit à quarante ans, il n'a jamais dépassé l'âge mental de l'enfant comme il dit : « Elle [sa mère] a eu un microbe en me portant »[725]. La marginalité rejoint le problème du handicap mental. Il vit dans l'ombre de son frère disparu, Petit Max, qu'il n'a pas vu depuis des années, peut-être plus de vingt ans. Animé par le désir ardent de le retrouver, Jojo tente secrètement de retarder les travaux de la réouverture d'un restaurant afin de gagner du temps pour sa quête :

> Chaque jour il suffit de détruire quelque chose sur le chantier, ou de voler, avec prudence, pour ne pas être pris. Sans aucun doute, c'est grâce à Jojo que les travaux traînent en longueur, et sécrètent ainsi des minutes de liberté qui deviennent des heures, des mois. Un jour tout ce temps mis en réserve basculera de son côté[726].

En refusant d'accepter le monde qui l'entoure, Jojo évolue dans une dimension temporelle qui lui est propre, dans une bulle d'illusion où il trouve refuge. Malgré sa volonté d'agir comme les autres, le héros se trouve systématiquement à contre-courant, faisant exactement le contraire de ce qui est attendu de lui. Retrouver son frère est le moteur de ses actions, mais le conduit inévitablement à s'isoler davantage, à devenir incompris et ignoré de ceux qui l'entourent. Personne ne l'écoute ni ne le comprend, dans la mesure où il « parle tout le temps de son frère[727] ». Le handicap mental prend la forme d'une idée fixe ou d'un déni de réalité. Aux yeux des autres, il est perçu comme un « cinglé[728] », un individu différent et détaché de la réalité.

En explorant l'univers littéraire de Schreiber se découvre également la présence de personnages secondaires qui occupent des rôles marginaux mais significatifs. Parmi eux des figures telles que les mendiants, les prostituées et les clochards qui sont relégués à l'arrière-plan de ses récits.

Les mendiants, avec leur regard empreint de détresse et leur quête désespérée de subsistance, représentent la vulnérabilité et la précarité. Leur présence contraste avec le confort et l'opulence des protagonistes principaux, et occasionne parfois des réflexions sur l'humilité, propre au mendiant et à l'écrivain: « Mon brusque besoin de confession. Reconnaître que mes minables historiettes mendient la qualité. L'obole d'un regard me rassurerait[729]. » L'écrivain, exprimant son besoin de reconnaissance et d'acceptation, mendie la publication de ses manuscrits.

---

[725] Boris Schreiber, *La Rencontre des absents*, *op. cit.*, p. 18.
[726] *Ibid.*, p. 19.
[727] *Ibid.*, p. 54.
[728] *Ibid.*, p. 232.
[729] Boris Schreiber, *Faux titre*, *op. cit.*, p.103.

Les prostituées incarnent un autre aspect sombre de la société :

> Souvent je revois l'un de mes pires dimanches de cet « autrefois » : parents partis en balade, moi, seul dans ma chambre et puis n'y tenant plus, courant vers ce quartier pire qu'atroce : insignifiant, en marge de l'épais cafard hebdomadaire. Des maisons exactement indescriptibles, en gris et noir, comme le ciel et le poids de tout. Ces femmes devant chaque porte : « Petit ! Petit ! » Mon corps bavait et à peine si j'osais regarder[730]…

Les récits de Schreiber évoquent souvent des personnages qui, bien qu'ils demeurent à la périphérie de la trame principale, révèlent parfois le cynisme du héros. L'amour vécu avec des prostituées, qui se limite à l'acte sexuel, exclut toute forme d'affection conventionnelle. Contrairement aux thèmes traditionnels du roman qui gravitent autour de la passion amoureuse, les œuvres de Schreiber abordent souvent des manifestations marginales et alternatives de l'amour et mettent en avant des relations imparfaites, impossibles, voire inexistantes.

La thématique de la femme prostituée est particulièrement développée dans *Les Souterrains du soleil*. Josia est rencontrée dans les premières pages. Le premier geste fort de rébellion du fils illégitime face à Van Horn sera d'aller rencontrer les prostituées du port, avec l'aide indirecte de Maurea. Ce faisant, il commet une transgression puisqu'un Van Horn n'a pas le droit d'y aller tant qu'il n'est pas le chef. En marge du monde des adultes, mais travaillé par la sexualisation de son corps débordant, Philippe déplace son désir impossible pour Maurea, sa mère en quelque sorte, vers une autre femme, qui s'offre à lui, dans l'anonymat, chez elle. Elle prétend s'appeler Tania, puis Joséphine ou Josia. Elle est reléguée dans la marge : « Je n'aurais pas dû l'appeler Josia ; elle ne mérite aucun prénom, et père serait en rage[731]. » Il la quitte sur le faux nom de Tania et elle lui affirme que son père aurait dû venir à sa place, lui ôtant ainsi toute possibilité d'être lui-même. Ce sont deux marginaux, l'un par son histoire familiale, l'autre par sa profession. Elle le rejette et il la méprise en affirmant « je n'aime pas les putes »[732].

La prostitution pose le problème de l'impureté, qui est un facteur essentiel de marginalisation. En effet, ce que reproche Philippe à Josia, c'est son impureté, son état de prostituée : « Josia n'est pas pure[733] », tandis que Maurea (et le père sans doute), marginalisent un monde, celui des cabarets du port, dont ils sont pourtant les

[730] Boris Schreiber, *Le Cratère*, *op. cit.*, p. 107.
[731] Boris Schreiber, *Les Souterrains du soleil*, *op. cit*., p. 22.
[732] *Ibid*., p. 24.
[733] *Ibid*., p. 29.

gestionnaires : « vous étiez la pureté [734]» dira Maurea à Philippe, ajoutant « Un Van Horn avoir couché dans ce taudis, et avec ça en plus [735]! » La marginalisation passe par l'état d'impureté. Philippe est déchu, mais Josia ne connaît pas d'autre état, même si elle nie les arguments qui la marginalisent : « Nous autres, nous avons craché sur notre corps une fois pour toutes […] mon corps est un tel dégoût que j'en deviens pure[736]. » Josia continue à se marginaliser dans l'île, et devenue encore plus maudite: « elle a couché avec tous les Japonais durant l'Occupation[737] » apprendra plus tard Philippe. Le dernier état de déchéance et de marginalisation pour la prostituée est de vieillir, de ne plus susciter le désir, puis de finir dans un asile, ce qui arrive à Josia. Sa marginalité s'accentue dans la scène de l'asile où Philippe, guidé par Adélaïde, autre prostituée déchue, croit parler à Josia, alors qu'il s'agit en fait de Choucroute, une camarade d'Adélaïde. La dépersonnalisation de la prostituée atteint un comble ici, puisque les anciennes prostituées, devenues trop vieilles, finissent leur vie dans cet asile tenu par des religieuses, qui interdisent tout contact physique avec elles. Philippe visualise cette perte d'identité lorsqu'il découvre une pile de photographies de femmes nues chez Van Pant : « je sursaute : cette photo, n'est-ce pas Josia [738]? »

Quant aux clochards, avec leur présence fantomatique dans les ruelles sombres et sur les bancs publics, ils symbolisent la marginalité et l'abandon. Ils figurent l'inverse symétrique du destin de l'écrivain ou de certains de ses héros, ceux-là même, aisés et opulents, qui n'ont jamais connu la pauvreté, mais qui portent en eux une âme de clochard. Malgré leur aisance matérielle et leur vie confortable, ils sont tourmentés par une profonde détresse morale, comme celle qu'évoque le personnage de Schreiber dans *La Douceur du sang* : « J'ai beau faire, je ne sais jamais à ma place ni dans mon rôle : clochard de mon fric, vagabond de mes fixités, fossoyeur de mes tendresses[739]. » La figure du clochard devient le témoin de la dérive des personnages principaux errant à la recherche de sens dans un monde où même la richesse ne peut dissiper les tourments des refus, des échecs et de la non-reconnaissance.

En fin de compte, les personnages secondaires marginaux ne sont pas simplement des faire-valoir, mais plutôt des révélateurs subtils des tensions et des contradictions qui habitent la société mais surtout l'esprit de l'auteur. Ils lui servent à figurer, à

[734] *Ibid*., p. 51.
[735] *Ibid*.
[736] *Ibid*., p. 63.
[737] *Ibid*., p. 201.
[738] *Ibid*., p. 274.
[739] Boris Schreiber, *La Douceur du sang*, *op. cit.*, p. 97.

donner une existence concrète et vivante des éléments de marginalisation qui ont marqué sa propre vie.

ii. Prisonniers de soi

La frontière entre marginalité et exclusion est une zone complexe où les individus se retrouvent souvent à la croisée des chemins entre isolement choisi et menace d'être rejetés par la société. Dans ce délicat équilibre, certains se tiennent volontairement à l'écart de leur entourage, tandis que d'autres sont poussés vers la périphérie par des circonstances souvent indépendantes de leur volonté. Cette dynamique est récurrente dans l'œuvre de Schreiber, où l'auto-isolement devient une forme de refuge, mais aussi une prison de l'esprit.

Le Cratère travaille cette thématique de l'enfermement volontaire. Le personnage central, une dame vieillissante abandonnée par son mari, se retrouve piégée dans le labyrinthe de ses propres illusions. Depuis dix-huit ans, elle s'accroche à l'espoir dérisoire du retour de son époux, espoir qui la maintient dans un isolement émotionnel profond. Sa vie en solitaire devient une sorte de retraite forcée où elle se trouve prisonnière de ses souvenirs et de ses regrets. Un événement fortuit vient perturber cette tranquillité apparente. Lors de son séjour dans un hôtel, elle croise par hasard son ex-mari en compagnie de sa nouvelle épouse, jeune et riche. Elle décide alors d'écrire ses tourments dans des lettres adressées à son ancien amour. Mêlant souvenirs douloureux et jalousie brûlante, ces missives deviennent le reflet de son dialogue intérieur.

Au lieu d'être expédiées, ces lettres demeurent enfermées dans un tiroir, symbole, en quelque sorte, de son propre enfermement émotionnel. L'ouvrage commence par des soliloques qui deviennent ensuite dialogues : « À partir d'aujourd'hui ce ne sont plus des soliloques, mais des dialogues : ces lettres, quoique non envoyées, te parviendront grâce aux courants mystérieux de la présence, et comme les planètes, ma chance va enfin tourner[740]. » Cette fausse communication « résonne dans le vide[741]. » Ses lettres ressemblent à un journal intime. Le choix de garder ses pensées prisonnières révèle la dualité de son existence : d'un côté, volonté de se confronter à des émotions intimes et à son obsession intérieure, de l'autre, retrait volontaire du

[740] Boris Schreiber, *Le Cratère*, *op. cit*., p. 17.
[741] *Ibid.*, p. 53.

monde extérieur. Les lettres qui s'accumulent, deviennent ainsi les témoins de son isolement.

Cette gardienne des souvenirs, qui veille sur les vestiges du passé conjugal, découvre par hasard un secret enfoui : son ex-mari, fidèle à l'écriture, tient encore son journal. En soudoyant le serveur Pacco, l'héroïne parvient à le lire et accède à des révélations inattendues :

> - Pardonnez-moi Madame. Mais ce Monsieur du dernier étage écrit beaucoup.
> - Et alors ?
> - Sur un cahier marqué « journal », la femme de chambre l'a vu. […] alors dans la journée…
> - Quoi dans la journée…
> Nos voix semblaient mourir à peine nées.
> - Contre… contre… un peu de monnaie, on… vous apportera ce journal chaque jour[742].

Cet épisode renvoie à cette expérience de l'écrivain quand pendant l'Occupation, courant le risque d'être arrêté du fait de sa judaïté, il tient des propos antisémites dans son journal, lui faisant ainsi perdre ainsi de ses caractères d'intimité et d'authenticité[743].

Isolée du monde des vivants, l'héroïne de Schreiber se réfugie dans la lecture et la transcription du journal de son ex-mari. À force de lire, elle se blesse gravement aux yeux et plonge dans les ténèbres. Se retrouvant dans un isolement à la fois physique et émotionnel, elle est enlisée dans son propre univers obscurci. Dans cette double obscurité, elle affronte deux formes de solitude : celle de son corps, plongé dans la cécité, et celle de son esprit, enfermé dans les sombres recoins de sa propre psyché. Les ténèbres extérieures se mêlent aux ombres intérieures créant ainsi un labyrinthe émotionnel où il est difficile de distinguer le réel du fantasme.

L'acte de lire et de transcrire le journal de son ex-mari devient peu à peu pour elle une épreuve douloureuse. Pour continuer, elle implore l'aide de Barbara, amie fidèle prête à rester à ses côtés, afin qu'elle le lui lise. Mais elle doute de la véracité du contenu du journal et de la sincérité de Barbara :

> - Pour… vérifier ?
> - Vérifier ?

---

[742] *Ibid.*, p. 60.

[743] Un roman traduit dans les années 50 a eu beaucoup de succès à partir d'une intrigue similaire, fondée sur l'infidélité et sur la lecture dérobée d'un journal : *La Clef* de Junichiro Tanizaki. Écrit sous la forme d'un double journal intime, le récit alterne les entrées d'un professeur et celles de sa jeune épouse (*La Clef* (*La Confession impudique*), (*Kagi*, 鍵 en japonais), est traduit par Anne Bayard-Sakai, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998.)

- Oui : ce que vous me lisez me paraît trop beau, trop « adapté » à mon état. Je… je ne vous crois plus Barbara.

- Vous voulez vos yeux uniquement pour vérifier et non pour voir ce soleil ou toutes ces couleurs que vous aimiez ?

- Je n'aime plus rien, compris ? Ou plutôt : j'aime ce noir qui s'étend jusqu'à lui. Le noir est le même pour tous.

- Vos yeux s'ouvriront.

- Je m'en fiche, comme si les autres n'étaient pas dans le noir, comme si la lumière n'était pas dans le noir ! Relisez et méfiez-vous : je me souviens de chaque phrase […][744].

Sa quête de connexion avec son mari, à travers la lecture et la transcription de son journal, se mue peu à peu en une descente dans les abysses de la méfiance et de l'isolement. En écoutant Barbara, l'héroïne remet en question la fidélité de sa lecture : « Barbara, je vous tue si un jour je tombe sur vos mensonges, vous entendez ? Vous vous êtes trahie ; vous ne transcrivez rien n'est-ce pas ? Tous ces mots sont perdus pour toujours ? Oui n'est-ce pas ? Personne n'en saura jamais rien »[745]. Sa remise en cause de l'authenticité du journal intime s'accompagne de sa puissante angoisse de face à la possibilité d'être trahie.

La position marginale de l'héroïne se construit comme un refuge face à une réalité à laquelle elle refuse de confronter. Bien que la possibilité de voir lui soit rendue, elle préfère demeurer dans les ombres familières de sa vie intérieure : « Vous guéririez si vous le vouliez ; le médecin l'a affirmé. Mais vous ne voulez pas voir, vous ne voulez plus. Avouez [746] ! » Enfermée dans les ombres de son propre passé et dans les ténèbres de son présent, elle choisit de se réfugier dans l'obscurité :

- Dans quelques jours je verrai clair et j'ouvrirai le tiroir.
- Vous y voyez déjà, avouez-le !
- Non !
- Si ! Avouez !
- Non !
- Depuis quelques jours je vous observe : et je vois que vous voyez. Mais votre nuit vous plaît mieux que notre jour, et ces simulacres, ces…
- Taisez-vous ! Pitié ! Je mets les fards que je peux[747]…

Dans ce dialogue, l'héroïne nie fermement qu'elle a retrouvé la vue alors même que ses propres actions trahissent la vérité. Son refus obstiné de le reconnaître témoigne de sa volonté de se maintenir dans un état d'enfermement. Dans son refus de voir, elle trouve un semblant de contrôle sur un monde ou un passé qui lui échappe. Sa cécité devient une armure qui la protège contre la réalité. Un épisode de *La Traversée du*

[744] Boris Schreiber, *Le Cratère*, *op. cit*., p. 175.
[745] *Ibid.*, p. 224.
[746] *Ibid.*, p. 182.
[747] *Ibid.*, p. 202.

Dimanche ajoute une profondeur supplémentaire à cette méditation sur la manière dont le temps, la lumière, les yeux s'entrelacent, afin d'offrir ainsi une perspective sur la vie dans laquelle les héros de Schreiber se débattent :

> Dès que nos cils se décollent, sèchent un peu, ils tamisent la brillance du regard posé sur nous, du sourire.
> - Ça va ; tes yeux revivent.
> - Ils ont peur de l'heure[748].

Le verbe « revivre » suggère à la fois une renaissance, une revitalisation des sens, une ouverture à la lumière du jour et à la vérité qui pourrait en découler, mais la réponse « ils ont peur de l'heure » apporte un contrepoids à cet éventuel éveil. Cette peur de l'heure est le signe de sa résistance devant la réalité. Elle ne souhaite pas renoncer aux illusions réconfortantes que lui offrent l'obscurité et l'enfermement pour affronter la situation perturbante que la lumière pourrait lui révéler.

Dans *Le Cratère* apparaît une autre figure singulière, « l'inconnu ». C'est quelqu'un qui a un cabinet de consultation et qui exerce une profession aussi unique qu'énigmatique : « la reconstruction des rêves brisés »[749]. Cette spécialité, fruit de son propre génie, le distingue nettement des autres personnages et, de ce fait, le place en marge de la société. Sa marginalité ne se limite pas à son domaine professionnel, elle s'étend à son monde émotionnel et révèle une facette trouble de sa personnalité :

> Chère amie je vais vous l'avouer : les femmes ne m'intéressent pas. Donc je ne peux pas juger.
> - Pas les femmes ?
> - Non. Je l'avoue : je n'aime que les adolescents, ma manière à moi de rester jeune[750].

Son aversion pour les femmes et son attrait pour les adolescents manifestent une forme de rébellion contre les normes établies ainsi qu'une tentative de préserver sa jeunesse face aux avancées du temps. Le personnage de l'inconnu incarne à la fois une marginalité sociale et sexuelle, mais aussi une volonté de résistance aux normes, une obsession de la jeunesse et une lutte contre le Temps. Cette obsession révèle une quête de sens et d'éternité dans un monde où chaque instant semble voué à la disparition et à l'oubli.

Le héros de *La Traversée du dimanche* est aussi prisonnier de son propre univers confiné. Installé au septième étage d'un immeuble, il est enlisé dans une routine immuable, presque statique. La disparition de son père et la présence de sa mère dans

[748] Boris Schreiber, *La Traversée du dimanche*, *op. cit*., p. 171.
[749] Boris Schreiber, *Le Cratère*, *op. cit*., 1975, p. 26.
[750] *Ibid.*, p. 46.

un asile dans la périphérie de la banlieue exacerbent son isolement. Ses visites sporadiques à sa mère révèlent la profondeur de la distance émotionnelle qui le sépare du reste du monde :

> Cet asile […] où notre maman séjourne depuis quelques années. […] Nous lui téléphonons parfois. Il lui arrive de murmurer au téléphoner : « Tu vas peut-être venir un de ces jours ? » - « Évidemment un de ces jours ! » Il lui arrive d'ajouter avec hésitation : « Quand ? » - « Un de ces jours prochains. » Et les jours prochains se suivent, et nous ne faisons rien. […] Et toute cette gestation s'effectue dans notre studio dont nous ne sortons pas, dont nous aimons les meubles, le tapis – imitation persan – où des arbres trop verts évoquent le grand jardin, mal entretenu, de l'asile où vit notre maman[751].

Béator, bien que bénéficiant d'un emploi de gardien de parking et résidant dans un studio confortablement meublé et aménagé grâce à sa mère, trouve toutes sortes de prétextes pour éviter de lui rendre visite. Sont ainsi soulignés l'immobilisme de sa vie et son incapacité à se libérer de son isolement. Sa solitude est accentuée par l'absence délibérée de téléphone :

> Installer quand même, dans notre studio confortable, le téléphone. […] Mais subir la sonnerie ? Tout, déjà, a tendance à nous faire sursauter : le monde tel qu'il est, ses grands cataclysmes ; et leurs reflets, les petits, faussement anodins. […] Pourquoi nous imposer, chez nous, un sursaut supplémentaire par le téléphone ? Malgré soi on attend qu'il sonne puisqu'il est là pour ça. Et s'il ne sonne pas, n'est-ce pas signe de cette indifférence ? Mais s'il sonne, on sursaute. […] Certes nous pourrions, nous, appeler quelqu'un, grâce au téléphone. Tous sont inaccessibles. Même notre studio, parfois[752].

L'idée que la simple sonnerie du téléphone puisse perturber existence met en lumière combien il désire maintenir une distance infranchissable entre lui et le monde extérieur. Le refus du téléphone renforce l'image d'un individu en quête d'isolement, accentue son incapacité à établir des relations significatives avec autrui, ce que souligne sa mère : « Alors, Béator, toujours enfermé dans ton monde[753] ? » Cet isolement révèle que le personnage s'enfonce toujours plus dans l'immobilisme :

> Comme le déclare souvent le directeur adjoint : « Quel progrès, dans le travail, quel progrès ! » Madame Arlette discute parfois avec lui, proteste. Nous, jamais. Progrès, pas progrès : nous nous en foutons ! Nous avons d'autres soucis en tête : des choses qui changent, qui bougent, qui élargissent l'horizon ; mais quoi que nous faisons, elles recèlent, toutes, l'image de notre maman[754].

Béator est pris dans une forme d'apathie. Il semble figé dans un état de stagnation émotionnelle, comme s'il s'était résigné à accepter un mode de vie dénué de toute

[751] Boris Schreiber, *La Traversée du dimanche*, *op.cit*., p. 23.
[752] *Ibid.*, p. 91.
[753] *Ibid.*, p. 121.
[754] *Ibid.*, p. 26.

forme de passion ou d'engagement et qu'il s'attachait à préserver un statu quo. Sa quête de stabilité est motivée par la peur de l'incertitude. Il préfère rester en marge de la société plutôt que de s'engager dans des relations ou des activités qui pourraient perturber son confort relatif. Il est son propre prisonnier et son propre bourreau. Il est captif de sa propre identité et condamné à le rester du fait de son angoisse intérieure. La réticence à dévoiler son prénom témoigne d'une lutte intérieure :

> Notre prénom à nous, par exemple, nous le révélons le moins possible. Pourquoi leur apprendre à tous que cet homme, qu'ils estiment peut-être, s'appelle Béator ? Les gens n'ont pas besoin de connaître les petits cordons ombilicaux qui nous relient à la vie. Ils s'ingénient à les couper, pour que plus rien ne nous relie à la vie. Et lorsque plus rien ne nous y rattache, nous sombrons, car nous sommes plus lourd qu'elle. Et nous ne voulons pas sombrer. Nous voulons continuer à avoir la tête au-dessus de l'eau[755].

Le prénom, marque de l'identité individuelle, devient alors la métaphore de l'origine, du fil ténu qui relie une personne à son existence. Refuser de le divulguer révèle la peur viscérale du héros à l'égard de son origine. Béator, dans sa quête de détachement, s'acharne à couper ce lien, tout en ignorant que cela ne fait qu'alourdir le fardeau de son esprit. Son prénom, qui vient du latin « beatus » (« heureux »), fait ironiquement contraste avec son état : il n'est pas heureux, seulement satisfait d'éviter le pire.

Le héros est une double victime. Non content d'être prisonnier de lui-même, il est obsédé par l'ombre de son père, lui-même une figure d'échec puisqu'écrivain illusoire :

> Mais il n'en reste rien dans ses livres, qui ressemblent à des robinets mal joints. Ils sont atteints – comme son cœur à lui – d'insuffisance. La force s'en échappe, goutte à goutte… Des livres que nous avons commencés, parfois lus, parfois même vaguement, lointainement, ressentis tels des morsures. Morsures – Dieu merci – vite oubliée [756]!

En tant qu'écrivain méconnu et oublié, ses livres ne sont que les témoins de la vacuité de l'existence. Le protagoniste est intimement marqué par les échecs répétés de son père, des échecs que matérialise le rejet systématique de ses manuscrits. En matière de réussite, il se trouve dans une situation similaire à celle de son père. La différence entre eux réside dans la nature de leurs échecs : là où son père échoue dans sa quête de reconnaissance, le héros se trouve confronté à des déconvenues plus prosaïques :

> Certes, notre manque de réussite à nous n'est pas forcené, il est dû – plus modestement – à des échecs aux examens, à des incompétences dans nos différents emplois, à des erreurs diverses, bien pardonnables comme toute. Chez nous tout se

[755] *Ibid.*, p. 53.
[756] *Ibid.*, p. 45.

> relie à la vie, simple, commune, et non à une quête prétentieuse d'autre chose qui – et c'est justice – ne peut que déboucher sur rien. De là notre rage contenue lorsque nos échecs affrontaient la grimace de notre père et le sourire apitoyé de notre maman[757].

Aux yeux de son père, Béator a « peur de la vie, de son origine[758] » et il est si lâche qu'il est « incapable de fonder une famille[759] ». L'image d'un homme incapable de saisir la vie dans toute sa plénitude hante le héros. Il se sent jugé et condamné par son père même après sa disparition. Il tente par ailleurs de se protéger de la vérité sur lui-même, en se réfugiant dans un monde imaginaire où il joue le beau rôle d'un homme ordinaire. Ce monde fictif, dans lequel il s'attribue un emploi stable, une future épouse, Arlette, aux traits définis jusqu'aux plus infimes détails (« les yeux clairs, les cheveux clairs, les dents et la peau… claires également[760] »), et deux enfants issus de mariages précédents (un garçon Arnaud et une fille Hélène), devient un espace où il peut réécrire sa vie et, surtout, corriger les jugements qui ont été portés sur lui, notamment ceux de son père. Il cherche à se prouver et à prouver sa mère la validité de sa fiction : « nous démontrons l'erreur de notre père sur nous, et nous rehaussons aux yeux de notre maman[761]. » En s'inventant une vie sociale et familiale fictive, Béator devient le narrateur et le romancier de sa propre existence. Son imaginaire sert à combler les lacunes de la réalité. Cette fictionnalisation le condamne pourtant à une forme d'isolement. En s'enfermant dans cette construction imaginaire, Béator perd encore davantage le contact avec la réalité. Derrière ses mensonges se profile une motivation plus intime, au-delà de la dissimulation de la vérité : la tentative désespérée et le désir ardent de se défendre contre les attaques verbales de son père et de prouver à sa mère que ce dernier avait tort. Ces mensonges deviennent ainsi les outils d'une lutte intérieure et une riposte, une tentative de réfutation des propos de son père : « Béator n'est pas d'un métal à refléter la vie [762]! » ou « Béator, se marier ? Impossible. Tu verras. Il faut du courage pour se marier et vivre avec son siècle. Sa nature est trop pauvre [763]! » Au-delà, il y a également une quête plus profonde, presque inconsciente : faire reconnaître sa propre valeur.

Le dimanche particulier auquel s'arrête le récit de Schreiber coïncide avec l'anniversaire de sa mère, événement qui s'avère être à la fois une obligation et une

[757] *Ibid.*, p. 45-46.
[758] *Ibid.*, p. 173.
[759] *Ibid*.
[760] *Ibid.*, p. 52.
[761] *Ibid.*, p. 56.
[762] *Ibid.*, p. 148 .
[763] *Ibid.*, p. 51.

épreuve pour le héros. Contraint de rendre visite à sa mère à l'asile, il multiplie les prétextes pour en retarder le moment, ce qui le rend frère du héros de *La Rencontre des absents*. La visite à rendre à sa mère occasionne une fuite éperdue, un voyage à travers les territoires de sa propre lâcheté qui révèle les méandres de son âme d'homme mou, gâté et égocentrique, puéril et égaré. Cette visite à sa mère risque en effet de mettre en péril le fragile édifice de mensonges qu'il a érigé autour de lui et chaque pas vers l'asile est empreint pour lui de résistance et d'angoisse. Le personnage est ainsi montré dans une errance spatiale qui reflète la déambulation chaotique de son esprit tourmenté. Chaque élément lui semble conspirer contre lui : boutiques fermées, transports inaccessibles et taxis récalcitrants. Il erre dans la ville et tourne en rond. Chacun de ses détours symbolise son refus d'affronter ses peurs et ses vérités intérieures.

Sa déambulation le conduit au cimetière où repose son père. C'est là qu'il trouve deux pots d'azalées pour sa mère et qu'il rencontre Flora, une juive, à qui il propose un échange étonnant :

> Nous nous faisons face. L'expression de son visage, nous préférons l'ignorer, reprendre :
> - Pardon ! Nous avons un souvenir pour vous… Une tombe.
> - Une tombe ? Pour moi ?
> […]
> - Pour vous recueillir sur l'image de votre père !
> […]
> - Ça veut dire quoi ? Expliquez !
> […]
> - Notre père est enterré dans ce cimetière. Là où se trouve votre taxi. […] Nous n'allons jamais sur sa tombe. Si vous voulez, nous vous la donnons. En échange vous nous conduirez à l'asile, pour que nous puissions rendez visite à notre maman. C'est capital.
> […]
> - Notre père écrivait. Ses livres sont très forts. Ils sont inconnus, mais très forts. Et sa tombe est respectable. Notre père vaut le vôtre !
> […]
> - Il vaut le vôtre ! Notre père est un génie ! On n'y peut rien. Un génie !
> Flora hésite avant de pivoter pour revenir vers nous.
> - Si votre père était aussi exceptionnel, pourquoi délaissez-vous sa tombe ?
> - Parce que c'était un génie. Il nous tyrannise[764].

Le dialogue entre le héros et Flora est marqué par des révélations sur leurs pères respectifs. Le père de Flora est un juif qui n'a pas de tombe. Personne ne le connaît, excepté sa fille Flora, et dans une moindre mesure, sa nièce trop petite lors de sa disparition pour se souvenir de lui. Son nom est effacé, son existence niée. Le père de

[764] *Ibid.*, p. 148-151.

Béator est un écrivain oublié. Sa tombe est réduite à de simples dates (« Cette tombe, elle n'indique rien, quasiment. À part les dates[765]. »). Le destin tragique du père de Flora, un Juif assassiné sans sépulture, et celui du père de Béator, dont la tombe est un simple monument se croisent de manière inattendue. Tous deux, différemment, sont privés de la reconnaissance et de la mémoire qui leur sont dues. Leur effacement dans la mort est le reflet de leur invisibilité dans la vie qui les a condamnés à être oubliés, gommés de l'histoire.

Cet échange – la tombe contre une course en taxi – ouvre la voie à une possible libération du héros. Cette rencontre lui donne le courage de se confronter à son passé et de briser les chaînes de l'oppression paternelle. Grâce à Flora, il entrevoit la possibilité de valider la vie qu'il a inventée pour lui-même et de mettre sous les yeux de sa mère une preuve de sa libération, la présence de Flora à ses côtés :

> - Et toi, tu le comprenais, ton père ?
> - Presque.
> - Ses livres, tu les as lus ?
> - Presque.
> - Et alors ? C'est ça tes réponses ?
> - Et alors, nous venons de trouver la preuve par neuf.
> - La quoi ?
> - La preuve par neuf. Elle prouvera que nous nous sommes délivré.
> - Elle le prouvera à qui ? Et contre qui ?
> - À notre maman. C'est devant elle que nous déposerons cette preuve. Alors elle verra que notre père s'est trompé. Et nous serons délivré ! De lui ! Libre !
>
> Un arôme d'ivresse nous fait frissonner. Déjà, notre père est moins notre père. Au présent s'ajoutera le passé pour l'évidence éclatante de notre libération. Comme s'il n'avait jamais été notre père. Et l'ivresse continue à s'instiller dans nos veines.
>
> - Parce que… Ta maman, elle ne le sait pas encore ?
> - Non. Elle nous croit toujours dans la geôle de notre père. Elle ne sait pas que nous venons de lui échapper[766].

Il veut ainsi obtenir que sa mère lui dise : « ton père s'est trompé sur toi » :

> Alors, notre délivrance si chèrement acquise ! Nous serons nous. Même davantage. Nos parcelles fusionneront. Nous serons nous. Fini le parking souterrain ; finies les terreurs souterraines. Rien ne pèsera plus sur notre nuque[767].

Mais Béator fait tellement d'efforts pour arriver trop tard qu'il ne parvient pas à obtenir sa délivrance. La scène de la rencontre est empreinte d'un mélange de compréhension et de tristesse de la part de sa mère. Elle ne peut que lui faire un signe et hocher la tête de sa fenêtre, mais son regard semble percer à jour les mensonges et les faux-semblants de son enfant :

---

[765] *Ibid.*, p. 163.
[766] *Ibid.*, p. 172-173.
[767] *Ibid.*, p. 198.

> Le même sourire. À la détresse près. Comme si elle sentait nos mensonges, nos oublis. Ce jour, vers la fin, où notre père avait murmuré : « Ton Béator ! Il te mettra à l'asile, il ne viendra jamais te voir, et tout lui sera bon pour se justifier. Je le sais comme si je l'avais écrit. »
>
> Notre maman nous fixe toujours de là-haut. Nous nous laissons glisser au pied d'un arbre. Notre père a tout prévu. Il nous encercle. Il est vainqueur. Mais pas pour longtemps. Nous sommes vaincu. Nous sommes percé à jour. Pas pour longtemps[768].

Ce moment de confrontation silencieuse révèle la situation marginale de Béator. Pris dans l'ombre de son père, il est incapable de se détacher du passé et d'être dans le présent. La distance à laquelle il se tient de la réalité aggrave sa marginalité. Il continue de se mentir à lui-même. La paix intérieure tant recherchée lui échappe. Béator, incapable de répondre aux exigences imposées par son environnement familial ou sociétal, choisit le retrait. Mais ce retrait n'est pas une forme d'indépendance ou de rébellion : c'est une forme de marginalité, une incapacité à s'inscrire dans le monde ou à s'en libérer complètement. Ses tentatives de libération ne font que le ramener à son point de départ.

L'œuvre de Schreiber explore ainsi les thèmes de la solitude et de la quête de liberté. Ses personnages recherchent souvent une forme de liberté intrinsèquement liée à la solitude, comme le dit l'un d'eux : « Si le mot « solitude » t'effraie, prends-en un autre : liberté, indépendance. Mais voilà : si l'on n'est pas soudé à son destin, plus de liberté[769]. » Cette aspiration à l'autonomie, dénuée de toute entrave ou compromis, devient pour certains héros une nécessité existentielle. Pour Joël, dans *La Descente au Berceau*, la poursuite de la liberté le conduit à des actes extrêmes, à la rédaction d'une lettre où il dénonce ses parents juifs : « Liberté ! Liberté chérie ! J'ai tué des êtres plus chéris que toi pour m'assurer que toi seule tu me paralyses[770]. » L'accent est mis dans cette déclaration sur l'ampleur du sacrifice qu'il est prêt à faire pour la liberté. La Gestapo vient arrêter sa famille et l'appartement aux douze fenêtres est enfin libéré, calme et inhabité. Joël vit ainsi seul, sans famille, mais en même temps toute sa vie lui échappe et les souvenirs de sa famille exterminée par les nazis le hantent. Le narrateur aspire donc à une renaissance, symbolisée par le désir d'adopter un nouveau nom.

La deuxième partie de *La Descente au berceau* dépeint la jeunesse de Joël, un jeune homme pris dans les tourments de ses émotions et d'aspirations contradictoires. Il est amoureux et tente de vivre et de penser comme les autres : il se laisse séduire par de jolis paysages et par les pièges convenus de la passion. Cependant, sa quête de

[768] *Ibid.*, p. 198-199.
[769] Boris Schreiber, *Le Cratère*, *op. cit*., p. 56.
[770] Boris Schreiber, *La Descente au berceau*, *op. cit*., p. 129.

liberté absolue est marquée par une profonde méfiance envers ceux qu'il aime et envers lui-même. Il est incapable d'aimer véritablement et cette incapacité se manifeste comme un dysfonctionnement existentiel, où il se sent éloigné de lui-même et du monde qui l'entoure :

> Combien… combien de… combien de fois… combien de fois ai-je… ai-je vécu… combien de fois ai-je vécu mon… combien de fois ai-je vécu mon agonie ? Mon a… mon aa… mon agonie ? C'est pour fuir lâcheté et crime que je bois adolescence et sexe[771].

Une série de points de suspension crée des ruptures qui dévoilent la fragmentation de son être et son tourment intérieur. Ces pauses désordonnées sont symptomatiques des fractures de son état émotionnel. Joël se perçoit comme vivant une agonie répétée, une souffrance continue qu'il essaie de noyer dans les plaisirs éphémères de l'adolescence et de la sexualité. Cette fuite en avant est une tentative pour échapper à ses propres faiblesses et à ses sentiments de culpabilité. Il aspire paradoxalement au malheur :

> Au lieu de dire : « Je jette des remords sur mon passé », je dirai : « Le passé jette des remords sur moi. » Coupable, même innocent. À qui avouer que je m'annule par paroxysmes contraires et survis par cette annulation ? […] Moment de paix. Fragile parenthèse. Car la vraie paix pour moi serait celle qui massacrerait mes terreurs. Il me faut m'imposer, non être accepté. J'ai besoin de ma tyrannie sur autrui pour aimer autrui sous mes oppressions[772].

Sont ainsi soulignées la complexité de la relation de Joël avec son passé, sa culpabilité et sa quête de paix intérieure. En substituant le « passé » à son « je », Joël exprime un sentiment d'impuissance face à son histoire et à ses choix passés. Il se sent à la fois coupable et innocent, victime et bourreau de lui-même, piégé dans un état d'auto-annulation où il se perd et se reconstruit continuellement.

Privé de femme ou de famille, Joël mène ainsi une existence solitaire et se questionne : « Faut-il une femme, une famille, des contacts pour connaître la vie ? La vie, c'est aspirer à vivre, et on n'aspire que seul. Et pourtant j'aspire mal. Décomposé, donc plusieurs[773]. » Pour lui, la vie se résume à une aspiration à vivre, à une quête de sens qui s'effectue dans la solitude. Joël se découvre morcelé, décomposé.

La solitude est ainsi présentée comme une dualité : d'une part, elle offre aux personnages l'autonomie et l'espace nécessaires pour explorer leur identité, la vérité et la liberté ; d'autre part, elle expose les fissures de leur psyché et révèle leur vulnérabilité profonde et leur incapacité à se lier authentiquement avec autrui. La

[771] *Ibid.*, p. 429.
[772] *Ibid.*, p. 166.
[773] *Ibid.*, p. 124.

quête de liberté et de vérité se transforme alors en lutte intérieure incessante et en défi existentiel auxquels les personnages sont confrontés.

Les personnages de Schreiber sont des âmes errantes, en quête de paix intérieure et de rédemption, mais constamment confrontés à l'impossibilité de se pardonner. Porteurs de la mémoire collective, les survivants n'ont pas le droit à l'oubli :

> Et j'ai su que l'oubli serait intolérable. L'oubli pousse toujours sur les crimes, les massacres, les charniers. Ces charniers… Monsieur, voilà le terreau rêvé de l'oubli. Son humus[774].

Ses personnages sont souvent hantés par des souvenirs de crimes, de massacres, de charniers, etc. Pour ces survivants, l'oubli est une trahison, un crime envers la mémoire des victimes. Ce faisant, la quête de vengeance et le sentiment de culpabilité deviennent pour eux des fardeaux impossibles à porter. Ils les contraignent à des états d'errance ou de stagnation. Ils sont ainsi prisonniers d'un cycle de désespoir et de solitude. Joël connaît une errance perpétuelle. Il se déplace à Vienne pour trouver un « gâteau dur-mou, jaune et rouge, comme … autrefois[775] », un gâteau qui n'existe pas :

> Moi, toujours à mi-chemin. Comme si les heures tournaient plus lentement que mes errances. J'ai dû, de square en square, de gâteau en gâteau, atteindre le crépuscule qui couvre ici le ciel de diaprures sucrées. Je me comporte aussi comme les Récabites, contraints de la précipiter. Boulevards nouveaux que la nuit, pour moi toujours soudaine, creuse puis allume.
>
> […] Même si un jour je découvre ce que je suis, il y faudra adjoindre l'épithète « faux ». Un savant ? Faux savant ? Un cou… un coupable ? Faux coupable. Hypocrite ? Faux. Frère ? Faux frère. Et la rue tout calme en bas, ailleurs. Le ciel aussi. Ma fausseté n'est pas vraie non plus. Une indifférence plombée m'étouffe. […] Je suis vis-à-vis de moi comme saint Thomas vis-à-vis du Christ : toucher mes plaies pour y croire. Ne pouvant me croire, je me subis[776].

Son errance à travers les rues de Vienne, à la recherche d'une saveur de son enfance figure sa quête désespérée pour retrouver un passé révolu et réconfortant. Se souvenant de la madeleine de Proust, Schreiber montre que ce n'est pas le gâteau en lui-même que son héros recherche mais une époque perdue, une période d'innocence qui a été brisée par les horreurs de la guerre. Joël se débat également dans une crise identitaire. Il se voit comme un faux savant, un faux coupable, un faux frère, incapable de trouver sa vérité intérieure. Bien qu'il soit rebaptisé par une survivante, Joël, prénom qui exprime dans la Bible « la vengeance de sang[777] », avoir un nouveau prénom ne met pas terme à son errance :

---

[774] *Ibid.*, p. 47.
[775] *Ibid.*, p. 9.
[776] *Ibid.*, p. 32.
[777] *Ibid.*, p. 71.

> Mes pensées ne gèlent plus sous le souffle d'indifférence. L'errance ne va-t-elle pas reprendre ? Rien n'interrompra ma trajectoire, pas même les ruptures de l'écorce terrestre. La rupture a créé la route. Et j'ai un nom ; et j'avance[778].

Le nom est un symbole de reconnaissance et d'existence. Avoir un nom signifie avoir une place dans le monde, une individualité reconnue. Avec son nouveau prénom, le héros trouve en lui-même une force nouvelle qui lui permet de dépasser son état de paralysie ou d'indifférence, mais il est toujours en quête de quelque chose sans savoir de quoi. Dans ce contexte, Joël rencontre un vieux rabbin, Boruch, occupé à ajouter un nouveau livre à la Bible et y voit la possibilité de figurer dans la Nouvelle Bible, ce qui le rend frère du héros de *L'Organeau*. Y figurer lui permettrait de laisser une trace, de son nouveau nom, mais aussi de tout son être :

> - Je ne veux pas dire que je survis, ni que je ne survis pas. J'ai évité les dangers, mais je ne peux toujours pas me débarrasser des menaces. Chaque jour, j'y laisse pire que ma peau, moi : l'impression qu'elle n'est plus la mienne, à moins que je n'aie disparu dedans. Je n'en sais rien. Alors, si un homme d'un certain prestige survient et dit : « Ton nom te sauvera. Mais sauve-le d'abord. Il y aura une nouvelle Bible et tu pourras y figurer », comment voulez-vous que ça ne bouleverse pas toutes mes données [779]?

Boruch souhaite inclure dans cette Nouvelle Bible les noms de tous ceux qui ont marqué l'histoire moderne du peuple juif. Pour Joël, y être nommé devient une obsession, une quête de rédemption et de légitimation :

> Votre livre… J'ai besoin d'y figurer. J'ai besoin de savoir que vous y inscrirez mon nom. Est-ce que vous me comprenez ? Je veux le sacré.
>
> Qu'implique son silence derrière moi ? Une impasse tout en murs pour s'appuyer. Elle mène peut-être vers le sacré, comme toutes les impasses.
>
> - Vous y croyez tellement à ma Bible ?
>
> […]
>
> - Je suis forcé d'y croire.
>
> - Pourquoi ?
>
> - De ma vie je ne peux sauver que mon nom ; pour le sauver je n'ai que votre Bible.
>
> - Un nom vide n'est rien.
>
> - Mais il est vide par blessures, non par évaporation.
>
> - Où sont les cicatrices ?
>
> - Ma demande, ma supplique. Elle le fait mal[780].

La Nouvelle Bible représente ainsi à la fois son salut et sa renaissance, une chance de redéfinir son existence et de se réconcilier avec son identité profonde. Ce projet ne consiste pas qu'à préserver son nom, mais à donner un sens à son existence et à ses souffrances. Pour ce faire, il doit accomplir la mission que lui a fixée Boruch et aller,

[778] *Ibid.*, p. 54.
[779] *Ibid.*, p. 160-161.
[780] *Ibid.*, p. 61.

trente ans après la guerre, traquer des criminels nazis en Amérique du Sud. Cette quête, qui devrait être linéaire, se mue en une exploration de la nature humaine. Au lieu d'accomplir sa mission avec la froide détermination qu'il s'était initialement imposée, il tergiverse, analyse et réexamine les moindres activités des Allemands qu'il a réussi à démasquer. En approfondissant sa connaissance des criminels et en gagnant leur confiance, il se transforme. Il est ainsi conduit à un point où il peut d'autant moins les juger qu'il finit par les comprendre. Joël prend conscience d'une vérité déconcertante : victimes et bourreaux sont inexorablement liés. La frontière entre le bien et le mal devient floue. Le succès de sa mission est compromis et son rêve de survivre dans le livre prophétique s'effondre. Son échec aboutit également à celui de Boruch, qui ne parvient pas à achever son œuvre, ce qui fait de lui un écrivain raté. Comme Joël, Boruch est prisonnier du passé et de lui-même. À ses yeux, « écrire, c'est raser l'oubli »[781]. Il exprime sa détresse à travers une forme d'écriture illisible, incomplète et chaotique. Il barbouille des pages sans écrire, dans une tentative désespérée de trouver un exutoire à sa douleur : « je barbouille des pages, sans un mot, sans une lettre. Rien. Un gribouillis nouvelle »[782]. Ce qu'il tente de formuler, tout en étant incapable de le faire, est une forme d'excuse, un pardon impuissant :

> J'ai procédé comme le scribe phénicien : un mélange d'écritures. Dans mon gribouillage un mot apparaît nettement et c'est « pardon ». Pardon pour mes lâchetés, pardon d'avoir survécu, pardon de n'écrire que pardon, pardon, pardon[783]…

Ce gribouillage symbolise son incapacité à se libérer du poids de sa culpabilité. Il ne parvient pas à trouver le moyen de concilier sa survie avec la mémoire des morts.

Les survivants, porteurs des cicatrices indélébiles du massacre, sont tourmentés par eux-mêmes. Leurs existences ont été irrémédiablement ruinées par les horreurs qu'ils ont traversées. Désormais, leur quotidien est chargé du poids insupportable du souvenir, contre lequel ils doivent lutter pour trouver rédemption et acceptation de soi. Leur quête est souvent entravée par leur incapacité à se pardonner, à s'absoudre leurs propres fautes. Ils sont hantés par leur survie, par la mémoire des autres, de ceux qui n'ont pas survécu et par leur propres actions ou inactions, considérées à leurs yeux comme des lâchetés dont ils ont honte.

Ressemblant au Joël de *La Descente au berceau*, le héros de *L'Évangile selon Van Horn* (1971), George, est un homme tourmenté, spirituellement prisonnier de lui-

[781] *Ibid.*, p. 47.
[782] *Ibid.*, p. 94.
[783] *Ibid*.

même. Au début du livre, il erre sans but à Marble Arch, à Londres, lorsqu'il est soudain bouleversé par les paroles d'un orateur :

> Savez-vous que Christ reviendra ? Changé, mais pas méconnaissable. Alors, soyez prêts : oubliez-vous. […] Purifiez-vous ; le jour où Christ demandera : « Lequel parmi vous est sans péché ? » qu'un homme, un seul, puisse répondre : « Moi. » Il le faut [784]!

Ce discours, délirant sermon où se glisse l'une des formules jadis lancées par Van Horn rappelle à George ce commandant hollandais qu'il a rencontré vingt ans plus tôt dans un restaurant russe :

> - Cette phrase sur l'homme sans péché criant « moi », elle… elle n'est pas de vous !
> - Pas de moi ! Vous, alors ! Cette phrase n'est pas de moi ?
> - Non. Je l'ai entendue à Paris, il y a près de vingt ans, prononcée par un Hollandais, le commandant Philippe Van Horn. Et lui, ne pouvait plagier, donc…
> - L'orateur eut un geste brusque : la bouteille, le gobelet, tombèrent mollement sur l'herbe.
> - Moi, un plagiaire ? Van Horn ? Quoi ? Qui, ce Van Horn ? Connais pas, jamais vu, Monsieur. Vous êtes jeune encore, mais vous êtes idiot ! Moi, un plagiaire, uniquement parce que Christ m'inspire, me tourmente ? Uniquement lui, vous entendez ? Et puis, nous sommes tous des plagiaires : vous respirez ? C'est du plagiat, parce que d'autres ont respiré avant vous. Vous me plagiez en respirant. Vivre, oui vivre, c'est plagier les vivants ! On a les mêmes gestes, les mêmes pensées, on se plagie. Mais cela étant, je puise en moi, vous entendez [785]?

La parole de Mr. Fox réveille les hantises de George. Ce prédicateur de fortune lui donne une raison de partir, de se lancer à la recherche de celui qu'il a rencontré lors de la Libération de Paris et qu'il aurait voulu devenir :

> - Votre Mr Fox, il parle de quoi ?
> - Des copies : nous nous copions tous les uns les autres, nous n'avons rien qui nous appartienne, absolument rien.
> - Pas mal non plus, mais cette trouvaille, lui-même, il l'a copiée sur qui ?
> - Sur un certain Van Horn.
> - Et ce Van Horn ?
> - Sur personne ! Mais… je veux en être sûr.
> - Pourquoi ?
> - Pour… pour partir. Je dois partir[786].

Van Horn ne copie-t-il pas en le déformant le sens du message du Christ ? George doit le confirmer. La perspective que son modèle spirituel puisse être un imposteur ébranle ses convictions et ravive ses doutes existentiels. Sa recherche du commandant est une tentative pour se réconcilier avec son passé. Toutefois, cette quête se traduit aussi en errance intérieure :

---

[784] Boris Schreiber, *L'Évangile selon Van Horn*, *op. cit*., p. 8.
[785] *Ibid.*, p. 12.
[786] *Ibid.*, p. 23.

> Mille détails, mille images se dressaient ; je pris soin de les garder longtemps pour ne pas penser à l'essentiel : ma tante et Priscilla, la mer bleue. Même Willy me servit de prétexte ; nos séances dans les night-clubs. Mais Hyde Park et Mr Fox me guettent. Donc, je vais courir vers cette statue. Et là… Van Horn ? Le retrouver… N'étais-je pas venu de Londres pour ne pas le retrouver ? Cette peur, depuis le réveil[787]…

George est assailli par une multitude de souvenirs et de pensées qui le détournent de son objectif principal. Pendant tout son trajet, il est écrasé par deux souvenirs. Il est tiraillé entre des influences destructrices et contradictoires : celle de Van Horn et celle de sa sœur Hélène.

Van Horn, dans le roman, reste un prétexte, un faire-valoir du narrateur. Il est pour George une figure de prophète aux formules énigmatiques. Fasciné par celles-ci, George est disposé à adopter l'anti-morale de son mentor. Tout d'abord, concernant la solitude :

> Il tressaillit : Van Horn semblait caché ici, et ricaner : « Dieu était vraiment seul, tu es d'accord ? Alors, pour créer le monde, il a dû s'y prendre… comment te dire ça… d'une façon solitaire. » Van Horn riait : « Comme nous ; certains gestes solitaires qui créent des mondes, des êtres. Et on les tient. Tu me comprends ? Le recul, si tu veux, le flux et le reflux. » Marée basse, toujours plus, pour que l'Irrévélé se Révèle[788].

Les mots de Van Horn accentuent l'isolement intérieur de George. Dans la bouche du premier, la solitude n'est plus une simple condition, mais un état nécessaire pour atteindre une forme de révélation personnelle. La création naît de l'isolement, de l'acte solitaire qui génère des réalités nouvelles et des êtres indépendants. Cette idée devient centrale pour George et le pousse à explorer les recoins obscurs et négligés de son âme. Il s'imagine, tel un démiurge, façonnant des mondes à partir de sa solitude et se détachant des normes morales établies : « pour l'instant, je ne peux ni suivre, ni être suivi. Casser le monde, c'est tout[789]. »

Van Horn encourage George à adopter une vision de lui-même où la léthargie et le paroxysme deviennent des outils de transformation personnelle :

> - George, je vais te dire : tu es un cocktail assez rare de léthargie et de paroxysme : ça te rassure ? […] Il faudrait… tu devrais presque préserver ta léthargie ; c'est elle qui te fera franchir toutes tes frontières. J'aimerais être à ta place.
> - Commandant, vous voulez à nouveau semer la panique… ma léthargie… vous êtes le premier à m'en parler et alors…
> - Et alors, le jour de ton réveil, tu pourras foncer.
> - Mais vers quoi ?

[787] *Ibid.*, p. 94-95.
[788] *Ibid.*, p. 43.
[789] *Ibid.*, p. 52.

- Tu verras bien où ta léthargie t'aura déposé. Et ton paroxysme alors la relaiera. Tu ne trouves pas que c'est un beau programme ? […] tous, George, ou presque, avec leur côté éveillé, vif, me répugnent. C'est leur grasse limite qui les rend si brillants. Toi, au contraire, ronge pour qu'ils ne te bouffent pas.

- Ils sont en train… vous aussi !

- Idiot ! Ressemble à la vie, et les hommes t'ignoreront. Pratique le mimétisme, l'homochromie : épaissis l'énigme de la vie ; et les éléments dont on sort, recrée-les en toi.

- C'est ça le rat nouveau ?

- Oui, celui qui ronge et se ronge. Pour redécouvrir le vrai chemin. Tu pourras tout alors. Même exiger des comptes.

- À qui ?

- À moi. Il riait.

- Et alors ?

- Alors, tu trouveras la faille.

- Par quel moyen ? Ce monde si grand !

- Rapetisse-le ! ça agrandira la faille[790].

Van Horn invite ainsi George à se libérer des conventions sociales pour mener une existence authentique mais destructrice :

- Vivre, George, c'est prendre systématiquement ce que les autres délaissent. Les autres, ces copies de la mort.

- Mais rien n'est délaissé, je le sais, le sens : aucun recoin, aucune pensée. Tout trouve preneur. Alors ?

- Justement, ne choisis rien. Sois entre les frontières. Entre tout ; ça peut être immense, un désert de sable, de glace, ou les deux. Tu as de la place en toi ; profites-en. S'il existe encore une parcelle de vie, elle est là, dans cette étendue.

- Alors… alors, c'est presque la mort.

[…]

- Le rien peut être plein. Plein. N'oublie pas, c'est le pôle secret…

- Et si je le rate ? Si ma léthargie, comme vous disiez, dure ? Déjà je me sens hors du circuit : mais dans vingt ans…

- Dans vingt ans, tu auras ta découverte.

- Et sinon ? Il ne me restera qu'à vous re-découvrir, vous. À vous crier : « Je suis mort comme les autres, par votre faute », n'est-ce pas ?

Tout semblait attendre et s'évanouir en même temps ! Les couches de silence se reformaient.

- Qui sait George ? Bien sûr, si mon produit ne vaut rien, tu pourras réclamer. Mais te connaissant… avoue : vivre en circuit clos te convient. Avoue[791].

Sous l'emprise de Van Horn, George glisse peu à peu dans le néant, devient un être qui n'existe plus que dans les interstices de la société et de la conscience : il dérive vers un « entre », où il n'est ni complètement vivant ni totalement mort.

À côté de Van Horn, la sœur de George incarne la douleur concrète et la haine née des atrocités de la guerre. Rescapée d'un camp de concentration, Hélène porte en elle une haine viscérale des Allemands, mais en même temps, elle aspire à ramener George, qu'elle aime d'un amour généreux et sincère, à la fraternité humaine:

[790] *Ibid.*, p. 92-93.
[791] *Ibid.*, p. 133-134.

- George, je ne dors plus et à force d'insomnie, j'ai fait un rêve, un cauchemar : Van Horn te transformait…

- Mais… non ! C'est faux !

- C'est vrai ! Son cri parut s'abattre comme un corps. Avant, tu m'aurais attendue, avant…

Quoi ? Des sons, des miaulements avaient remplacé les paroles.

- Hélène, écoute-moi : j'ai besoin de Van Horn. Il me découvre à moi-même, il me promet qu'au bout…

- Ou lui ou moi, George, ou lui ou moi [792]!

Incapable de se libérer de l'influence de Van Horn, George abandonne sa sœur par lâcheté et celle-ci, privée de la présence réconfortante de son frère, se laisse mourir. Vingt ans plus tard, rongé par la culpabilité, George cherche à se disculper d'avoir contribué à la tuer :

- J'ai tué ma sœur. […] Moi, je ne supporte pas la souffrance, les grimaces de souffrances. Alors je l'ai tuée.

- […] Ce Van Horn : c'est lui qui m'a dirigé vers ce meurtre. Il m'avait donné ce poignard, eh bien, je le lui rendrai… Comme ça !

[…]

- Vous ne fabulez pas, George ? Votre sœur était malade…

- Elle ? Mais elle voyait juste. Malgré les apparences, elle aimait les êtres, alors que Van Horn, malgré les apparences… Sans cette séance de dimanche, ma léthargie aurait duré, je… je vous vomis tous ! Vomis !

- C'est fini ? Je vais vous forcer à rentrer, compris ? Vous devez fou, ou quoi ?

- Votre fameuse « vie », ne m'aura pas ! Les événements, tous les événements, c'est la façon de Dieu de vomir[793].

George, se réveillant de sa léthargie, décide de rattraper l'Histoire et de venger sa sœur. Il s'acquitte ainsi de deux missions : visiter, à la demande de sa sœur, la famille de son mari Michel ; retrouver Van Horn et le tuer avec le poignard que ce dernier lui a offert.

La quête de George prend la forme d'une expédition en voiture, en train, en avion, le menant d'abord à Calais, puis à Anvers, aux Pays-Bas, et enfin sur la côte balte, jusque dans une région indéfinie. Son voyage n'est pas seulement spatial, mais profondément introspectif. Il s'agit en réalité d'un voyage ou d'une errance à la recherche de lui-même. En même temps qu'il accomplit la mission que lui a fixée par sa sœur, il recherche aussi Van Horn, dont les propos hantent sa mémoire. Son périple à travers l'Europe, d'un Londres bourgeois à des régions indéfinies de la côte baltique, reflète son état intérieur, celui d'un être en quête de réponses qu'il ne trouve jamais.

Lorsqu'il atteint enfin le bout de son périple, il ne parvient ni à retrouver Van Horn, ni à obtenir des réponses définitives sur lui-même. Le spectre de Van Horn reste

[792] *Ibid.*, p. 106.
[793] *Ibid.*, p. 19.

insaisissable, une ombre qui hante ses pensées sans jamais se matérialiser : « […] L'hôtel, les gens dans la vie, et Van Horn dans les gens, où plutôt dans moi[794]. » On ne sait même pas si Van Horn existe vraiment ou s'il fait juste partie de George. Finalement, exaucer le vœu d'Hélène semble être sa seule voie d'accomplissement. Sa quête est, par essence, une recherche vaine de sens dans un monde désillusionné. Son élan sans objet ne peut que le conduire à l'échec. Confronté aux ravages de la guerre et aux souvenirs d'un passé douloureux, il est incapable de se libérer de l'influence destructrice de Van Horn. Il s'égare dans un labyrinthe de pensées et d'émotions contradictoires. Sa quête est marquée par un profond sentiment de désorientation et de désespoir.

Sous la plume de Schreiber, la marginalité se donne à lire comme un phénomène complexe qui peut être provoqué aussi bien par des forces extérieures que par des dynamiques internes. Cette dualité fait de la marginalité à la fois une condition imposée et un état volontairement embrassé. Certains personnages sont victimes d'événements qui les poussent à la périphérie de la société. Ces forces externes se manifestent sous la forme de traumatismes historiques, tels que les horreurs de la guerre, ou sous celle de structures d'oppression sociale qui les excluent. Leur marginalisation est alors souvent une conséquence de l'incompréhension, de l'injustice, de la stigmatisation qui leur interdisent de se sentir exister dans un monde qui les rejette ou ne leur offre pas de place. L'écrivain ne se contente pas de dépeindre la marginalité comme une simple conséquence de facteurs externes. Il révèle également qu'elle peut être une obsession intérieure ou un choix délibéré. Certains de ses personnages sont pris dans une lutte entre leurs sentiments, leur passé, des obsessions ou leur lâcheté. Ils sont souvent en proie à des conflits internes qui les poussent à s'isoler ou à se retirer de la société. Leur vie semble crispée sur une obsession, sur un malheur qu'ils ne parviennent pas à exprimer. Leur marginalité découle alors d'une quête de sens, de liberté ou de rédemption, qui leur permet de se réconcilier avec eux-mêmes, de trouver une paix intérieure ou de poursuivre une vérité personnelle qui échappe aux structures sociales conventionnelles. De ce fait, la marginalité chez Schreiber est à la fois un drame et une possibilité. Elle se présente dans ses œuvres non seulement comme une forme de souffrance et d'exclusion, mais aussi comme un acte de résistance, une recherche d'authenticité et un voyage vers la

[794] *Ibid.*, p. 109.

compréhension de soi. Elle procède d'un monde injuste autant que de l'expression d'une volonté individuelle.

b) Brouillage des repères spatio-temporels

Dans la littérature moderne, l'espace, selon Élisabeth Nardout-Lafarge, est un des éléments essentiels de la construction de l'« instabilité ». Celle-ci se manifeste dans la manière dont les personnages se déplacent à travers des paysages physiques et psychiques au sein des récits. Dans cette perspective, la position ambiguë du narrateur, le flou des repères spatio-temporels ainsi que des intrigues parfois illogiques ou impossibles, autant d'éléments caractéristiques de l'écriture de Schreiber, participent d'une écriture au sein de laquelle tout semble fuyant. La dimension spatiale et temporelle n'est plus seulement le cadre d'une histoire, mais le moteur d'une intrigue.

Dans les écrits de Schreiber, la juxtaposition de temporalités différentes comme le passé et le présent, la superposition d'espaces hétérogènes, ou encore l'alternance entre réalité et fiction, créent un brouillage qui perturbe la continuité narrative, mais qui lui permet de dramatiser les situations d'aliénation, d'exil, de crise identitaire où il place ses personnages. Leur marginalité peut être considérée comme le point de départ aussi bien que comme la conséquence de leur errance dans des espaces instables et de leur obsession pour le temps.

i. L'espace

Dans *Le Lait de la nuit*, l'écrivain retrace les exils de son enfance. À ces déplacements forcés, s'ajoutent des indications spatiales relatives à ses propres déplacements lors de la rédaction : « Long Island - New York », « Paris » et « Dordives » (où il possède une résidence) « Sucre », et « Évian »[795]. De multiples déplacements se repèrent également dans *Un silence d'environ une demi-heures* : Boulogne-sur-Mer, Vichy, Marseille, etc. Une double dimension se manifeste ainsi dans ses écrits autobiographiques : d'une part, l'instabilité géographique vécue pendant son enfance sous le mode d'exil et de la fuite ; d'autre part, une forme de nomadisme choisi à l'âge adulte, qui prend la forme de voyages. Les changements de lieux mettent au jour que la vie de l'auteur est marquée par une instabilité géographique et en offre une cartographie, où l'errance imposée se transforme en mobilité volontaire, laquelle devient pour lui stratégie d'évasion ou de ressourcement.

[795] Denis Pernot, « Boris Schreiber : (s') écrire en migrant des lettres et devenir écrivain français », art. cit.

Les lieux évoqués dans les récits autobiographiques revêtent une dimension subjective. Celle-ci se manifeste, par exemple, chez la mère du narrateur, lorsqu'elle évoque une Russie idéalisée ainsi qu'Israël, pays auquel elle s'attache à la fin de sa vie. L'attachement de la mère à ces deux pays est intimement lié à son dilemme identitaire. La Russie représente pour elle une époque révolue et des années heureuses : son idéalisation lui sert d'ancrage consolateur. Israël incarne un autre aspect de son identité : son identité juive qui a été longtemps occultée par la conversion de sa mère à la religion orthodoxe. Israël se transforme, à la fin de sa vie, en refuge spirituel. Comme le montrent ces exemples, les espaces ici sont porteurs de représentations liées aux dimensions psychologique et émotionnelle des personnages.

Dans les romans de Schreiber, le travail de la mobilité se retrouve dans le comportement de beaucoup de personnages, qui partagent un goût commun pour les promenades sans but, comme Joël dans *La Descente au berceau*, George dans *L'Évangile selon Van Horn* et le narrateur des *Premiers jours de Pompeï*. Dans *Les Heures qui restent*, le héros, paralysé par une forme d'impuissance créative, erre dans les rues et essaie de se glisser dans la peau du personnage du roman qu'il est en train d'essayer d'écrire :

> Mais moi ? J'essayer de me prendre pour lui [son héros], et je descends dans les dancings, et me promène cigarette aux lèvres, entre les tables tandis qu'un tango joue. Regardez-moi […] Et rien, aucun regard sur moi. Je me promène toujours. Et au cours des heures qui suivent, je danse de-ci, de-là avec parfois des bouffées d'appels vers l'inconnue devant moi[796].

Cette scène souligne son sentiment de vide. « Rien, aucun regard sur moi » accentue son invisibilité aux yeux des autres, ce qui reflète son échec à s'accomplir en tant qu'individu ou créateur. L'errance urbaine du personnage prend les aspects d'une fuite à la fois physique et mentale. Ce comportement d'évitement est encore plus évident lorsque, après avoir obtenu un délai d'une semaine pour le paiement de son loyer, il choisit de délaisser sa compagne et de traîner dans les rues :

> Tout cela est passé. Et c'est pour cela qu'on le traîne toujours, toujours. Le présent, on le vit. Le passé on le traîne. Et l'avenir ? Je ne trouve pas pour l'avenir. Si j'avais trouvé et sorti cela à la gérante, qui sait, d'une semaine elle aurait fait un mois. Assez ! Ta gérante nous fait suer. Et moi donc ! À force d'escalader les rues, je scintille de sueur.
>
> Mais je n'ose pas rentrer. Ah ! Voilà ! l'avenir, on le vit et on le traîne[797].

[796] Boris Schreiber, *Les Heures qui restent*, *op. cit.*, p. 44.
[797] *Ibid.*, p. 32.

En se déplaçant sans but, le héros cherche à éviter de se confronter aux difficultés matérielles de son quotidien, à l'échec de son travail littéraire et à la dépression de sa compagne, qui se débat pour subvenir à leurs besoins. Sa fuite au sein de l'espace urbain est la manifestation d'un déni de réalité.

Les héros traversent des rues et des paysages, le plus souvent, les mêmes lieux. Dans *L'Organeau*, Hilaire se promène fréquemment près du canal où sont amarrées d'anciennes péniches, espace désolé qui renvoie à sa propre marginalité. De même, le personnage-écrivain des *Heures qui restent* retourne toujours dans le même jardin et la même forêt, comme si ces lieux familiers constituaient des points d'ancrage dans la confusion de son existence :

> Par éruption, Hérodiade voudra bien, peut-être, vernir et gambader comme autrefois. Les bois s'allongeraient sans fin, et tout croulerait sous des morceaux de verdure, comme des vitrines quand tout va bien.
>
> […] Au loin, des arbres annoncent les bois ; loin, au bout de tant de rues difformes, et de notre vie difforme, dans un silence largement, de sorte qu'atteindre les bois à travers les rues hideuses devient moins hideux. Des taillis et des allées. Peu à peu, pleins d'usines, de promeneurs pustuleux ; mais la terre et les arbres. Et nous nous perdons. Nous murmurons des projets enrubannés de sourires. Des rêves de réussite et de laisser-aller. « Tu verras », dit-elle[798].

Ce lieu où il se promenait souvent avec sa compagne, représente leur passé chargé de rêves de futur. Le paysage autrefois idyllique est désormais perçu à travers un filtre de désillusion : « Un voile de je ne sais quoi embrume tout. La forêt s'allonge ou se rétrécit, selon le flux et le reflux des pensées[799]. » La forêt, autrefois refuge d'ambitions et de rêves partagés, devient un endroit « misérable où le cœur vert de l'été ne demandait qu'à se dessécher »[800]. Il en résulte que les déplacements répétés des personnages dans certains lieux spécifiques, qu'il s'agisse de quartiers urbains, de paysages naturels ou d'ordinaires espaces du quotidien, révèlent une forme d'obsession identitaire liée à des aspirations non réalisées.

Dans les romans de Schreiber, l'environnement physique est source de malaise et d'angoisse. L'errance et la marge sont intimement liées : l'une révèle l'autre ; et l'autre renforce l'une. En conséquence, le sentiment de décalage, de marginalité, et de ne pas être à leur place conduit les personnages à se mouvoir constamment, afin d'échapper à un malaise intérieur qui les empêche de se fixer. Joël, dans *La Descente au Berceau*, abandonne l'appartement luxueux hérité de ses parents. En choisissant de

[798] *Ibid.*, p. 115-116.
[799] *Ibid.*, p. 122.
[800] *Ibid.*, p. 121.

s'installer dans un pavillon de banlieue délabré, il traduit physiquement le désir de désintégration que lui cause son sentiment de culpabilité. L'aliénation spatiale devient ainsi indissociable de l'aliénation sociale et psychologique du héros. Ses déambulations montrent que le héros, où qu'il soit, est toujours perdu, « toujours à mi-chemin [801]». De manière similaire, l'envie d'étudier du héros des *Souterrains du soleil* le pousse à s'éloigner de son père qui le lui interdit :

> - Montre-moi un professeur qui me prouve que penser, ça sert à quelque chose, sinon, je t'interdis de penser.
> - Ce n'est pas ici, dans ce sale bled, que je peux trouver un professeur pareil[802] !

Aussi profite-t-il d'une nuit où sa famille dort pour se rendre chez son cousin Van der Pan, un intellectuel qui habite à peine cent kilomètres de chez lui : « Je dépasse le carrefour menant chez Van der Pant, accélère soudain : la ville me manque. Les cris d'oiseaux m'exaspèrent et j'ai hâte de fuir cette nature en attente[803]. » Le paysage en cours de route se mêle d'éléments urbains et ruraux, d'images de nature et de culture :

> Les indigènes ne se déplacent qu'en groupes : tant pis ; l'allée droite telle un rêve, bordée de gratte-ciel végétaux. Tant pis. Le monde macère encore dans le jus séminal, et même s'il périt dans mille siècles, ce ne sera qu'en enfant mort-né. J'avance, me retourne : la Plymouth, verte comme le reste, devient avec l'éloignement, une bête à l'arrêt. Un aspect effrayant, inattendu […]
>
> Tout est soudé sur l'absolue décomposition. Chaque parcelle retourne, non pas aux éléments, mais plus loin encore […]
>
> Quand je démarre, paysage à nouveau enchanteur, cette muraille d'arbres, invitation à rêver. […] Un rêve presque vrai feutre tout : mêmes paysages, gestes, mais ils ont basculé dans un autre espace.
>
> Après des heures, la forêt cède, craque et voici d'immenses champs cultivés. Du ciel gris suintent les plaques bouillantes du soleil[804].

Le contraste entre paysages décomposés et scènes enchanteresses métaphorise son conflit intérieur, partagé qu'il est entre le milieu oppressant dans lequel il a grandi et l'affranchissement auquel il aspire.

Les mouvements spatiaux dans l'œuvre de Schreiber sont liés à une quête intérieure et à une forme d'aliénation qui figure la marginalité ou la marginalisation des héros. Leur aliénation se repère à travers leurs mouvements physiques et leurs tourments de conscience. Leurs déplacements dans l'espace révèlent leur quête de cohérence identitaire, leur désir d'ancrage dans un monde où ils peinent à trouver leur

[801] Boris Schreiber, *La Descente au berceau*, *op. cit.*, p. 32.
[802] Boris Schreiber, *Les Souterrains du soleil*, *op. cit.*, p. 7.
[803] *Ibid.*, p. 15-16.
[804] *Ibid.*, p. 27-29.

place. Dès *Le Droit d'asile*, Schreiber invente des personnages mus par un irrésistible besoin d'être ailleurs:

> Il y a vingt ans, paraissait le premier roman de Boris Schreiber, *le Droit d'asile* : on y voyait un homme non pas ballotté par les évènements, […] un homme chez qui ne pouvait se réprimer un besoin d'être ailleurs. Cette vocation de l'errance intérieure n'a jamais quitté cet écrivain […] Son deuxième roman, *Les heures qui restent*, reprenait le même thème, en 1958, avec plus d'ampleur et plus d'insistance. Une métaphysique de l'inévitable erreur – erreur d'être, erreur de s'interroger, erreur de toute intention et de tout déterminisme – s'approfondissait de mille affres et de mille naïvetés brusques[805].

Comme le souligne ici Bosquet, le besoin d'être toujours ailleurs qui caractérise les personnages de Schreiber se traduit par leur tendance à se déplacer sans but défini et sans raison précise. Dans ce contexte, l'espace n'est plus nécessairement un endroit précis et situable : le héros peut se projeter dans des espaces imaginaires ou dans des labyrinthes réels ou métaphoriques. En témoigne une scène des *Premiers jours de Pompeï* où le narrateur, bouleversé par le suicide de sa maîtresse, marche sans conscience sur les boulevards, dans les rues et les ruelles de la ville jusqu'à se retrouver dans une impasse. Impasse qui symbolise sa situation tant extérieure qu'intérieure : « Impasse. Cette longue marche, ce hurlement à fuir, m'a mené jusqu'ici[806]. » L'impasse représente son désarroi psychologique et le blocage narratif de sa situation :

> Et mon éclatement à moi a éclaté. Cette grande apparition dans un petit passage, dans une impasse, et toutes ces impasses, pétales déchirés de la fleur monstre qu'est la Ville.
>
> La nôtre est la vôtre aussi, telle qu'en ce moment les nuages la répercutent, les cheminées d'usines la projettent, et les rues, ces rues, la rendent suppliante interminablement. Je ne suis pas dans mon quartier : j'en suis même loin[807].

Les descriptions fragmentées d'un paysage urbain hostile (« éclaté », « déchiré », « monstre », « impasse ») produisent une atmosphère oppressante. Dans ce roman, de nombreuses représentations de l'espace sont en outre envahies par la brume, ce qui estompe les limites de la réalité, du rêve et du fantasme. Les répétitions que l'auteur construit, parfois en miroir inversé, renvoient constamment aux mêmes lieux et à des scènes similaires : tous ses parcours accentuent la dégradation du personnage. L'espace devient ainsi le reflet de sa confusion mentale, un miroir de son sentiment d'aliénation. Dans l'univers de Schreiber, l'espace peut se réduire simplement à «

[805] Alain Bosquet, « Les grands partants. L'appétit d'absolu chez Boris Schreiber », *Le Quotidien de Paris*, n° 1088, 24 octobre 1977, p. 17.
[806] Boris Schreiber, *Les Premiers jours de Pompeï*, *op. cit.*, p. 18.
[807] *Ibid.*, p. 23.

Ailleurs » ou à « Là-bas » : dans *Les Souterrains du soleil*, aux yeux de Van Horn, « Là-bas » représente un endroit qui signifie la vie[808]. Dans ses écrits, l'espace ne se limite jamais à un cadre géographique, il porte une dimension mentale : il est un terrain de projection des questionnements existentiels des personnages.

L'aliénation de soi chez Schreiber se manifeste également par un confinement dans des espaces clos figurant des formes de refuges ambigus entre sécurité et prison. Dans *La Traversée du dimanche*, Béator a des difficultés à quitter son studio, espace perçu comme un « port d'attache » :

> Une joie mêlée de panique nous saisit à la vue de notre confortable studio. Comme si nous étions partis pour une grande aventure et que mille dangers nous aient contraint de revenir. Confortable, confortable studio ! Il ne faut pas nous endormir dans ce bien-être, marque tangible de notre réussite. Être loin de notre port d'attache creuse en nous de vertiges. Être loin des vertiges nous donne mauvaise conscience dans notre port d'attache[809].

Ce lieu de confort est envisagé dès le début du roman comme un abri où l'amour maternel s'est concrétisé en le lui offrant, mais il représente aussi une « réussite » vide de sens, le héros sachant que rien ici ne lui appartient. Son enfermement physique dans son studio se double d'un enfermement psychologique. La sécurité qu'il lui procure devient une illusion qui masque son échec à dépasser sa peur et son apathie.

La thématique du confinement est aussi présente dans *Le Cratère*, où, consumée par son amour pour son ancien mari, l'héroïne s'enferme dans sa chambre pour lire le journal intime de ce dernier. Ce repli sur soi, symbolisé par le retrait dans un espace clos concret, la chambre, ainsi que dans un espace clos abstrait, le journal, témoigne de son incapacité à se détacher du passé.

Le recours à des espaces clos dans les récits de Schreiber peut être interprété comme une exploration de la puissance :

> Le lieu par excellence, quasiment tautologique, de l'exercice et de la contestation du pouvoir est la ville. Les utopistes, qui sont souvent les hommes de la Loi, inventent d'abord des cités puis des hommes. Espaces idéologiques d'assujettissement, dont le modèle parfait est la prison ou le couvent. Le XIX^{e} siècle fut hanté par les lieux clos, cachots, villes souterraines, Nautilus, et jusqu'à la chambre étroite et familiale où le scribe – voir Mallarmé – se martyrise : lieux qui enferment la puissance, font de la puissance un enfermement et de l'enfermement une puissance[810].

L'enfermement recèle un potentiel de force en soi : le marginal peut lui résister ou peut le fuir. L'isolement dans les espaces clos chez Schreiber est donc le produit du

[808] Boris Schreiber, *Les Souterrains du soleil*, *op. cit.*, p. 61.
[809] Boris Schreiber, *La Traversée du dimanche*, *op. cit.*, p. 67.
[810] Daniel Oster, « La littérature n'en veut plus, mais… », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2609, novembre 1977, p. 18 [rubrique « Le pouvoir » dans Le Dossier « Le roman des temps qui courent »].

drame intérieur de ses personnages. Il figure la complexité de leur relation au monde hésitant entre protection et aliénation, refuge et prison, de sorte que leur engagement dans la vie a tendance à se dissoudre dans une force passive.

La marginalité, dans les œuvres de Schreiber, se matérialise ainsi dans l'espace. La spatialité devient le miroir de l'asociabilité de ses personnages, dont la vie est soit liée à un état d'instabilité, soit assimilée à une forme d'immobilité. La mise à l'écart sociale des personnages se complexifie par des caractéristiques individuelles qui les isolent davantage. Leur choix de se confiner dans des espaces restreints, de se figer dans des routines monotones est le signe de leur isolement intérieur. Leurs monologues intérieurs et leurs actions révèlent que leur solitude n'est pas que le fait d'une simple absence de relations sociales, mais une expérience subjective teintée de choix déchirants et de luttes intérieures.

L'écrivain manifeste aussi une prédilection pour certaines représentations spatiales : océan, île, asile. Parmi eux, il accorde une attention particulière aux espaces souterrains. Dans *Les Premiers jours de Pompeï*, le narrateur explore « une galerie souterraine »[811] ; Béator, dans *La Traversée du dimanche*, travaille avec l'aide de sa mère dans un parking souterrain, lieu qui fait écho à ses « terreurs souterraines[812] » ; le cousin du héros des *Heures qui restent* travaille aussi en sous-sol :

> […] À petit pas je continue. Pénètre dans la bibliothèque où l'on me rétorque : « Votre cousin ? Il est monté en grade. Il travaille au sous-sol à présent. »
>
> Au sous-sol, nous nous vîmes immédiatement. Au carrefour de deux longues galeries de rayons, il inscrivait quelque chose à une petite table. […] Les lampes livides faisaient irréel. « Tu es monté en grade au sous-sol ? » dis-je. Il sourit : « On t'a fait le jeu de mots ! Mais enfin en un sens, je suis monté. Et toi ? Ça marche toujours, fric et succès [813]? »

Le sous-sol est ainsi le lieu d'une fausse élévation. Cette image renvoie à la situation de l'écrivain : malgré les prix qu'il obtient, Schreiber reste invisible. L'espace souterrain est également associé à la clandestinité et à la survie, comme dans *La Descente au berceau* dont le héros vit caché pendant la guerre :

> J'ai peur d'entendre des râles, des bottes secouant tout. Des gens qu'on emmène, qu'on tire de leurs lits ; on les… mais pas moi. On les. Mais pas moi. Moi, je dois témoigner. Pour témoigner, faut vivre. Pour vivre, faut survivre. Pour survivre, faut tout faire. J'ai tout fait. Ai-je assez ou trop tout fait ? Moi, destiné à un témoignage différent : silencieux, souterrain, imperceptible[814].

[811] Boris Schreiber, *Les Premiers jours de Pompeï*, *op. cit.*, p. 33.
[812] Boris Schreiber, *La Traversée du dimanche*, *op. cit.* p. 198.
[813] Boris Schreiber, *Les Heures qui restent*, *op. cit.*, p. 113.
[814] Boris Schreiber, *La Descente au berceau*, *op. cit.*, p. 220.

La vie souterraine de Joël métaphorise sa volonté de survivre quel qu'en soit le prix et renvoie, bien sûr, à ce que Schreiber lui-même a vécu pendant la guerre.

Sous la plume de Schreiber, se manifeste un désir de changement et de subversion. Celui-ci s'exprime à travers le départ de ses personnages vers des espaces lointains, étrangers et exotiques. Les héros sont conduits à quitter des espaces familiers pour des lieux indéfinis, sans repères, voire hostiles. Ils espèrent ainsi trouver un sens à leur existence ou une forme de rédemption. Ces lieux, qui semblent appartenir à un autre monde, sont autant un terrain de projection pour leur angoisse existentielle que des métaphores de la vacuité de leur quête. Les longs trajets qui les y conduisent renforcent, dans une certaine mesure, le sentiment de désorientation et d'aliénation de personnages dont l'impuissance est d'autant plus marquée qu'ils semblent bien ne les mener nulle part.

Schreiber accentue l'opposition entre les espaces exotiques et le cadre de vie initial de ses personnages pour souligner le contraste entre l'espoir qui les porte et la quête qu'ils mènent. Il situe des intrigues en Afrique (*Les Heures qui restent*) ou en Amérique du Sud (*La Descente au Berceau* et *La Douceur du sang*) pour figurer des horizons lointains, chargés de mystère et de danger, mais aussi de liberté et d'illusions.

Dans *La Descente au berceau*, le parcours du héros commence par la recherche d'un goût d'enfance à Vienne et se termine dans un décor de jungle près d'un fleuve amazonien. Cet espace à la fois hostile et enchanteur est dépeint avec des accents mythologiques : « des fleuves qui trouent l'horizon, des océans qui martèlent les côtes arides, de jungles, de montagne où se cache un monstre qu'il faut détruire »[815]. La description du paysage crée une atmosphère d'aventure et de mystère ouverte sur le divin. Elle annonce le début de l'aventure du personnage en projetant son ambition dans un cadre à la fois fascinant et terrifiant, comme le souligne Mara : « Mon Joël, tu l'auras tant attendu, ton conte de fées[816]. » Ici, l'espace dit la quête de sens du héros ainsi que l'illusion qui l'entoure. L'environnement amazonien apporte un sentiment paradoxal de libération au personnage qui s'y sent délié des contraintes du monde civilisé :

> Les pluies se déversent et se dissolvent. Le ciel succède à lui-même. Et une certaine densité de silence, tel le nôtre en ces secondes. Je le sens libre, je peux faire n'importe quoi, tuer ou sauver. Je peux, par un effort surhumain, m'inclure au cours des choses. Mais le surhumain, moi m'en fous. Moi m'intéresse qu'au Divin. Un

[815] *Ibid.*, p.114.
[816] *Ibid.*

> emplacement infime dans le ciel est plus lumineux qu'une aurore boréale. Et soudain, pour la première fois depuis des mois, des années, j'éprouve le besoin de capter la lumière, mais aussi de la renvoyer[817].

On assiste ici à un réveil du personnage, partagé entre envie d'agir sur le monde et aspiration à une transcendance divine. L'environnement naturel le libère du joug du passé en brouillant la frontière entre homme et nature, entre crime et bienfait. Le héros y est placé à un tournant.

Lourde et oppressante, la chaleur exacerbe la tension et la fatigue intérieure du personnage : « Ma lassitude dans la chaleur qui gagne. Et ce désir de me soumettre au fleuve-roi pour qu'il inonde ce qui m'incendie. Il sera bon, ensuite, de fouler des terres vierges[818]. » Comme dans *L'Étranger* de Camus, la chaleur symbolise ici une charge existentielle, une pression et une angoisse. Le « fleuve-roi » auquel le héros veut se soumettre prend à la fois les traits d'une force de purification et d'une force d'apaisement de sa douleur. Le désir de renouveau, symbolisé par les « terres vierges », exprime une quête de pureté.

La seconde partie de *La Douceur du sang* se déroule également en Amérique du Sud, où le narrateur, Boris, accomplit un déplacement en solitaire. Ce changement spatial est, dès le départ, marqué par une absence et une angoisse : « L'espace qui creusait entre Bague et moi – continents, océans, vertiges – m'angoissait. Jusqu'à l'abrutissement épuisé de l'arrivée[819]. » L'espace, à la fois extérieur et intérieur, figure l'éloignement du personnage de son ancienne vie. Le paysage est enveloppé dans une atmosphère d'isolement et d'étrangeté : « Le ciel gris, épais, au-dessus de jungle. Jungle de la vallée, jungle de la montagne ; et le parc immense sous ma fenêtre, un peu sauvage aussi[820]. » Il crée un sentiment de dépaysement intégral, où les éléments naturels (la jungle, la vallée, les montagnes) deviennent oppressants. Le cadre exotique, avec sa somptuosité apparente, accentue la perte de repères d'un personnage saisi entre espoir et confusion :

> Le soir semble loin encore, dans la fixité du paysage. Ma sensation tenace de m'être échoué ici comme une épave. Est-ce là mon sort ? Moi, capable pourtant d'aller tantôt jusqu'au cœur des choses, tantôt jusqu'au noyau du néant[821].

La fixité du paysage contraste avec l'instabilité du personnage. Sa confession traduit en revanche son incapacité à se situer dans l'espace et le temps.

---

[817] *Ibid.*, p. 269.
[818] Boris Schreiber, *La Douceur du sang*, *op. cit.*, p. 434.
[819] *Ibid.*, p. 79.
[820] *Ibid*.
[821] *Ibid.*, p. 82.

Dans *Les Heures qui restent*, la compagne du héros, épuisée par les charges de la vie quotidienne, lui suggère de se rendre en Afrique :

> Mais tu as repris : « Maintenant avec mon salaire dans un seul bureau, nous mourrons de faim, et je ne veux pas que ta petite gueule se ternisse. » Et tes doigts en tremblant s'enfonçaient dans mes joues. « Même pour quelques jours je ne peux pas. Je n'ai plus aucune avance. » J'écoutais tout cela, mais lointainement, comme ne me concernant pas. Tu le remarquas et souris : « Le général t'a trouvé une place : nourri, logé, payé. » Hérodiade me regardait tout le temps en souriant, et e n'y comprenais plus rien. « Où ? – En Afrique. »
>
> Ses yeux étaient devenus ternes comme les marigots de là-bas sans doute. […] Depuis quelques instants Hérodiade ne me regardait plus, contemplait vaguement quelque chose de vague. Puis, en aparté, murmura : « L'essentiel, ce sera de survivre[822]. »

L'Afrique, souvent dépeinte comme une terre de découverte, d'exotisme et d'aventure, prend ici une dimension dramatique. Ce voyage forcé représente une possibilité de survie, à la fois pour le narrateur et pour le héros de son livre, Salive. La scène où ce dernier, blessé à mort, quitte le héros seul face à l'immensité désertique de l'Afrique, exprime, d'une part, le vide d'une terre aride et stérile, d'autre part, la stérilité littéraire du narrateur. Sa paralysie, à la suite des blessures et de la disparition de Salive, le personnage dont il ne parvient pas à écrire l'histoire, le place dans une impasse. Il ne perçoit désormais plus que des images contradictoires mêlant la beauté de la nature à la modernité d'une ville labyrinthique :

> Une nuit grumeleuse s'étend. Et les images continuent à se dérouler.
>
> Tout d'un coup, j'aperçois l'océan. […] Une ville compliquée, à la fois carrée et labyrinthique dresse quelques gratte-ciel sur le ciel gris, s'avance sur l'océan, se recule, s'étire en arrière dans la plaine et se projette de nouveau en avant. […] Tantôt je vois l'eau, tantôt la ville, mais l'abrutissement m'épaissit, et m'empêche de happer les détails[823].

La juxtaposition de la ville et de l'océan souligne l'opposition entre la civilisation et la nature. Entre les deux, la langue occupe une place importante, comme en témoigne le discours du père africain :

> « Alors, reprend le père, entre l'océan et la ville il y quoi ? » […] Un poing lourd s'abat sur la table, et la bouche vocifère : « La langue ! La langue, la pourriture ! » L'enfant a un regard extraordinaire et brusquement le père se calme, s'ennuie la bouche, appelle d'une voix basse, presque douce : « Fouma ! » Le boy noir, sans âge, enveloppé dans un tablier presque blanc, accourt. Et l'autre reprend avec le même calme : « Tu veux que je te casse une nouvelle dent ? – Non, Chef ! – Alors, tu veux que je t'en casse deux [824]? »

[822] Boris Schreiber, *Les Heures qui restent*, *op. cit.*, p. 121-122.
[823] *Ibid.*, p. 187.
[824] *Ibid.*, p. 191.

Selon lui, la langue est liée à la construction du monde civilisé, mais aussi à la « pourriture ». Elle est un outil de pouvoir et de domination, ainsi que de corruption et de dégradation. D'ailleurs, le nom du héros « Salive » contraste avec l'environnement désertique de l'Afrique. La salive, associée à la parole et à l'expression, s'oppose au désert, espace d'aridité, de silence et de stérilité. La disparition de Salive dans le désert s'interprète comme la perte de toute parole dans cet environnement.

Dans *L'Évangile selon Van Horn*, après la mort de sa sœur, George décide de tenir sa promesse d'aller visiter la famille de Michel, le mari de sa sœur, dans un petit port de la Baltique. Son long voyage le mène vers des lieux isolés et étranges, éloignés du monde moderne : « Aucune gare, ni village, rien, sinon l'unique variation peu à peu envoûtante : marais sans fin où des milliers d'arbres clapotent[825]. » Le port, son point d'arrivée, est décrit comme un lieu stagnant et désert : « Il y a encore cette terre à fouler ; sous forme de quai d'abord, de grands quais vides[826] » L'expression « l'unique variation » accentue le contraste entre l'immobilité (« rien ») et le mouvement (« marais ») dans ce décor. En avançant, il entre dans « une ville ignoble[827]» qui semble dépourvue de vie et d'humanité :

> La ville, nette, sans tache, s'enfonce en des gaines d'acier brillant. Ici, ni « buildings », ni taudis : uniquement des immeubles incolores, comme des aliments sous cellophane. Un malaise tenace l'absorbe. Il voudrait le cerner, n'y parvient pas[828].

Ainsi décrite, la ville symbolise une déshumanisation et un effacement des repères. L'utilisation d'une série de mots à valeur négative renforce l'isolement et la marginalité du lieu. Après l'avoir quittée, George suit un sentier à travers une forêt qui mène à un endroit plus isolé encore où vit la famille de Michel :

> Un sentier sinue, qu'il emprunte, et le lac apparaît. Sa forme ovale plonge les sapins, les quelques villas, que George contourne. « Ton vrai sentier, George : à la limité. » Oui. Quelle qu'elle soit, comme ces frontières qui traversent des maisons et n'en restent pas moins des frontières. Pour éviter la tête à l'heure se dérobe sous un enduit de clarté.
>
> Soudain il voit : une maison à l'écart, porte basse, sans aucun nom[829].

Ce paysage « à la limite » symbolise la frontière entre le monde civilisé et un autre, plus primitif, plus proche de la nature. Il représente une disparition et le voyage de George le conduit vers un espace intermédiaire. « Ton vrai sentier, George : à la limite

[825] Boris Schreiber, *L'Evangile selon Van Horn*, *op. cit.*, p. 195.
[826] *Ibid.*, p. 197.
[827] *Ibid*.
[828] *Ibid.*
[829] *Ibid.*, p. 202.

» indique que le héros s'aventure, vers un autre monde. Le terme « frontière » est ici chargé d'un double sens : il désigne une limite à la fois géographique et symbolique, celle qui sépare le monde des vivants et celui des morts-vivants. La maison isolée, « sans nom », parachève la symbolique de l'effacement et de la marginalité en faisant abstraction de l'identité des habitants : des survivants qui, comme George, se situent aux marges du monde. Ce faisant, un lien est établi entre l'identité et l'espace : l'identité floue, incertaine et l'espace isolé, anonyme, se répondent.

En fin de compte, chez Schreiber, le changement d'espace marque une rupture et un recommencement. Contrairement au paysage urbain et à la forme de la ville, les espaces lointains où l'écrivain porte ses héros se situent souvent dans la nature. Ce sont des espaces isolés où des jungles, signe de force (« la loi de la jungle ») se construisent en labyrinthe, signe de confusion. Ces espaces servent de décor à ses récits ainsi que de miroir à l'intériorité de ses personnages, où l'environnement reflète leur angoisse et l'impossibilité pour eux de trouver une issue. Par la création d'une atmosphère de mystère et de dépaysement, l'auteur amplifie l'ambiguïté des parcours de ses personnages. Pris dans une quête spirituelle illusoire, ils se retrouvent face à l'immensité d'espaces étrangers et sont conduits à se confronter au vide et à leur propre faiblesse.

L'écrivain accorde de l'importance à la représentation spatiale et met en exergue l'antagonisme entre la nature et la ville, antagonisme qui revêt une importance symbolique et philosophique. La nature incarne l'ouverture, la liberté et la barbarie quand la ville représente l'enfermement, la confusion et l'organisation. En même temps, la nature est le lieu de l'origine. Elle représente un état inné de sorte que sous la plume de Schreiber, elle est présentée comme un lieu de confrontation avec des instincts premiers. Dans l'univers de Schreiber, l'eau, en particulier, joue un rôle essentiel. Considérée comme un élément de purification, elle est associée au symbole de l'ablution, au passage vers une nouvelle forme d'existence ou une réconciliation avec le passé. À la fin du *Droit d'asile*, Pierre se traîne jusqu'au bord de la mer. En s'enfonçant dans l'eau, il choisit sa mort : « une vague me recouvre et je voudrais sourire »[830]. Il emporte avec lui une photo de son « visage d'adolescent lointain[831] » qui lui évoque un souvenir : « Le paysage ne se discernait qu'à peine ; la mer

[830] Boris Schreiber, *Le Droit d'asile*, *op. cit.*, p. 349.
[831] *Ibid.*, p. 341.

ensoleillée. J'étais seul. Ma mère devait être dernière et mon père photographiait[832]. » La mer devient ainsi lieu de connexion avec le passé, notamment avec l'innocence de son enfance. Il accomplit ainsi un acte de purification ultime, un retour aux origines à travers la mort. De manière similaire, dans *L'Evangile selon Van Horn*, George met fin à sa vie dans un geste d'empathie en tentant de ramasser un objet brillant pour une petite fille :

> - Voilà : je te le rapporte tout de suite, juste le temps de…
> De quoi ? Juste le temps de mourir ou de revenir ? Et perçoit le mouvement d'un corps qui se lève, qui s'éloigne[833].

George se délivre ainsi de son indifférence et de son égoïsme. La mort témoigne de son retour à la pureté.

De même, Joël, dans *La Descente au berceau*, rejoint sa famille disparue dans le fleuve amazonien qui monte :

> Dans peu de secondes. Juste le temps de m'entrevoir à la saveur laiteuse, liquide dur-mou, mian-mian sucré. Ce goût d'enfance au bout de ma ride […]
> Ou sauve-moi. Je sais que les miens m'attendent ; qu'ils se saisissent de Franz et de Martha. Et cette voix des miens, enfin reconnaissable : « Rejoins-nous […] »
> Oui, mais pourvu que le fleuve monte ! J'ai peur de lâcher la racine tordue que mes doigts serrent. Si le fleuve monte, m'absorbe, il m'offrira ce qui me manque encore[834].

Le fleuve, avec sa montée inexorable, devient le lieu d'une union avec l'au-delà. L'eau dissout la frontière entre la vie et la mort. Joël s'ancre toujours dans ses souvenirs d'enfance tandis que la « racine tordue » serrée dans sa main rappelle sa vie tumultueuse et ses origines.

Dans une interview où il évoque *Les Heures qui restent*, Schreiber souligne l'importance de l'absence comme condition de la présence :

> Je me passionne aussi pour le vide comme substruction du plein. Vous vous souvenez, dans mon roman, de mon personnage du nègre. Ce nègre est le contraire de la civilisation. Mais s'il disparaît, s'il se soustrait à l'esclavage des blancs, la civilisation s'écroule[835].

Selon Schreiber, le plein existe sur le fondement du vide. Le vide est une absence en même temps qu'un élément fondamental de plénitude et de réconciliation avec l'être. Il en résulte que les antagonismes peuvent, en quelque sorte, se compléter et se transformer. Aussi l'impuissance de ses personnages peut-elle être interprétée comme

---

[832] *Ibid.*
[833] Boris Schreiber, *L'Evangile selon Van Horn*, *op. cit.*, p. 286.
[834] Boris Schreiber, *La Descente au berceau*, *op. cit.*, p. 434.
[835] Georges Piroué, « Le romancier et son lecteur vus par Boris Schreiber », *Gazette de Lausanne* (Moments littéraires), 20 décembre 1958.

une force. La mort suppose une renaissance : le mot « descendre » qui apparaît souvent dans ses écrits, implique une possibilité d'élévation rédemptrice.

ii. Le temps

Dans ses œuvres, Schreiber utilise fréquemment des images et des métaphores liées au temps, comme les rides sur le visage et le corps, l'aiguille ou le tic-tac des horloges. Le temps y est souvent décrit comme une force contre laquelle il se débat. Le titre d'Un silence d'environ une demi-heure suggère une suspension du temps, une pause dans le flux incessant de l'existence. Ce silence d'une demi-heure devient un espace symbolique où Schreiber peut tenter de se soustraire à l'emprise du temps. Pour l'écrivain, lutter contre le temps revient donc à combattre pour la reconnaissance son œuvre : « Le temps n'est pas seulement pour lui une menace, mais une injustice personnelle qu'il estime sans rapport légitime avec sa propre vérité [836]. »

Dans *Le Lait de la nuit*, une forme d'unité réside dans l'usage du pronom personnel « je » qui réfère ici à la fois au « moi » adulte et au « moi » enfantin de l'écrivain. Ce choix renforce une continuité intemporelle que formule d'emblée un soliloque auctorial : « Le temps de ma vie n'a plus que deux dimensions et un seul appel[837]. » Deux étapes différentes de sa vie coexistent dans une unité narrative singulière. Une dimension cyclique se manifeste dans la structure de ce livre. L'œuvre débute par une évocation nostalgique du passé dont Long Island est le cadre et se termine par celle d'un matin d'hiver à Riga, où l'enfant se réjouit face aux prémices du printemps. Cependant, dans la phrase finale, « et je tendais, vers cette douceur de l'air jamais ressentie encore, un espoir de six ans »[838], présent et passé se connectent l'un à l'autre, signe que l'écrivain brise la linéarité de l'écoulement temporel. Schreiber construit un réseau d'embranchements, où passé et présent se répondent constamment. Par des interruptions brutales, des débordements émotionnels et des fragments de souvenirs de différents moments, il brouille les frontières des temps afin de montrer que son présent est indissolublement lié à son passé. Sous sa plume, la fusion des temps s'opère grâce à un jeu de superpositions temporelles. Les temps verbaux – passé simple, imparfait, plus-que-parfait, présent et futur – se juxtaposent,

[836] André Brincourt, « Boris Schreiber. Une blessure invisible », in *Le Figaro*, n° 18272, 8 mai 2003, p. 4 du « Figaro littéraire ».
[837] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit.*, p. 9.
[838] *Ibid.*, p. 249.

se chevauchent, et se fondent. Cette polyphonie temporelle est associée à des jeux avec les registres émotionnels, ce qui permet à l'auteur d'articuler des sentiments et des expériences provenant de deux époques distinctes dans un même flux narratif. En même temps, la variation de focalisation – le « moi » enfantin et le « moi » adulte – introduit une perspective multiple en mettant l'accent sur le contraste entre le présent et l'enfance. L'auteur crée ainsi un univers énigmatique et fragmenté en résonance avec sa vie :

> Ma vie embrouillée exige de moi implacable clarté, l'inextricable simplicité. Seule, la croisée d'ogive élève la poussé du temps. Pour tenir. Et mes nervures s'imbriquent. Voyages dès l'enfance à travers l'Europe ; fusion du maintenant et du jadis ; nutations [*sic*] de l'écriture en proie à mes vertiges[839].

Instable, l'écriture de Schreiber reflète son propre malaise existentiel. Au jeu avec la temporalité, s'ajoute également une polyphonie vocale, où la voix de l'enfant, les confidences de Schreiber adulte et les discours directs de la mère s'enchaînent.

Dans *Le Tournesol déchiré*, Schreiber brouille davantage la temporalité. Il choisit une structure narrative fragmentée, où deux récits parallèles et relativement indépendants – celui de l'enfant et celui de la mère – se tissent à travers une alternance entre chapitres pairs et impairs. L'éloignement temporel entre ces deux récits, centrés sur des périodes et des expériences radicalement différentes, accentue le déchiquètement de la temporalité. Des fragments du présent, se situant vers la fin de la vie du père, entrecoupent l'histoire de la jeunesse de la mère et celle de l'enfance du fils. L'insertion de souvenirs récents dans les scènes lointaines perturbe le découpage temporel et l'équilibre des chapitres. L'œuvre porte donc trois dimensions temporelles (la période de la rencontre de ses parents en Russie, son enfance et le décès de son père). Elle est aussi témoin du changement de la relation entre la mère et le fils. Dans ce cadre, le présent peut être considéré comme un passé déformé. Finalement, la relation familiale brisée et la temporalité éclatée se superposent soulignant ainsi l'état de déchirement de l'écrivain.

L'usage des temps verbaux porte témoignage d'un tel brouillage temporel dès le premier chapitre. Le présent de l'indicatif permet de situer le moment évanoui de Riga dans le temps actuel :

[839] *Ibid.*, p. 11.

> Ce champ de tournesols qu'ils évoquent en cette minute, dans le train. Leur mère lit, sur la banquette d'en face. Le paysage défile. Combien d'heures, ainsi, jusqu'à Berlin ? Ils n'osent interroger leur mère : son petit visage s'assombrirait à nouveau[840].

Par la suite, le récit du voyage en train est l'occasion d'une traversée du temps que ponctue la mention d'événements, la mort tragique du grand-père, des moments de vie à Riga et la disparition de la mère, qui lui sont antérieurs ou postérieurs. Seule la répétition de la phrase « Le train roule » crée une continuité unissant ces différents éléments :

> Dans ce train pour Berlin et Anvers. Le train du retour, sorti des nuits glaciales d'il y a six mois, et qui fend les tournesols sous lesquels ils jouaient voilà peu de jours encore. Chaleur dorée, toute présente. Ces tournesols qui pivotent vers eux comme si le souvenir, tel le soleil, brûlait[841].

L'auteur construit dans ce passage un contraste frappant d'images, entre « nuits glaciales » et « tournesols », autrement dit, entre froid et chaleur. Les sensations physiques, en particulier, la sensation visuelle (couleur) et tactile (température), provoquent des émotions. Les tournesols, qui pivotent vers le narrateur « comme si le souvenir, tel le soleil, brûlait », symbolisent la mémoire vivante, nourrie par la nostalgie.

Le bouleversement entre le temps et la mémoire se manifeste particulièrement dans l'épisode de la mort du père[842]. En inversant l'ordre du fait (« papa est mort »[843]) et la narration du décès, l'auteur crée une atmosphère lancinante où le retour des souvenirs de la disparition du père impose une temporalité cyclique et perturbante. La scène de la fête du Nouvel an, quelques jours avant la mort du père, reflète également cette perturbation temporelle[844]. Les repères temporels deviennent flous, à cause d'un mélange de passé et de présent, de temps vague (« demain[845] », « depuis toujours[846] ») et de temps précis (« voilà cinq jours à peine[847] », « vers seize heures[848] »). Le trouble ainsi produit se renforce avec la mise en parallèle de repères contradictoires, entre « il était reparti le soir même » et « on les verra ce soir », entre « demain soir, il caresseraient leurs minuscules frisures duveteuses sur la crane de leur père » et «

---

[840] *Ibid.*, p. 10.
[841] *Ibid.*, p. 14.
[842] Sur ce point, voir Aude Déruelle, « Enseigner *Le Tournesol déchiré* », in *Boris Schreiber : une œuvre dans les tourments du siècle*, *op. cit*., p. 57-58.
[843] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.,* p. 157.
[844] Sur ce point, voir Aude Déruelle « Enseigner *Le Tournesol déchiré* », art. cit., p. 58.
[845] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.,* p. 101.
[846] *Ibid.*
[847] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.*, p. 100.
[848] *Ibid.,* p. 101.

demain, leur père devait s'éteindre vers seize heures »[849]. La répétition de « soir » et de « demain » crée des effets de détour et de retour qui donnent l'impression que le temps tourne en boucle. Des temps verbaux différents (plus-que-parfait, imparfait, conditionnel présent, futur simple) se mêlent dans ce passage, de sorte que les propos du narrateur se situent dans une temporalité mouvante. La clé de la confusion réside dans la définition d'« aujourd'hui ». De même, il y a souvent ambiguïté dans le décompte du temps chez Schreiber, ce dont témoigne l'emploi de la locution adverbiale « d'ici là » :

> Leur père finira par gagner. Par gagner. D'ici là, bien sûr…
> Aujourd'hui encore, l'angoisse du « d'ici là ». Pour eux qui ont tout. Tenir d'ici là. D'ici le jour de la justice[850].

Cette locution crée un espace d'attente entre le présent et un futur indéterminé. Avec le « d'ici là », l'auteur lie le passé au présent, ici le moment où son père fait fortune au moment de l'énonciation. Cet usage des temps verbaux contribue à la création d'une confusion : l'utilisation du futur simple « finira » montre que la première phrase sort du point de vue de l'enfant et que suivante entre dans celui de l'adulte.

Dans les écrits de Schreiber, la rupture de la linéarité narrative se produit avec certaines expressions du temps restreint telles que « par moments » comme dans la phrase : « par moments, ils s'accrochaient à penser […] »[851]. Marquant une interruption et une intermittence, cette locution temporelle introduit des strates dans la mémoire.

Finalement, l'écrivain élabore un palimpseste temporel où les différentes strates de l'histoire familiale, personnelle et collective se superposent et s'entremêlent. Les histoires, qu'elles soient vécues ou héritées, personnelles ou familiales, se télescopent et s'agrègent :

> Toutes mes lignes, mes pages, tous mes livres, transcrivent la saisie des fils du Destin. Ils vont plus loin que ceux du Temps. Le temps se découd ; le destin se tisse, au-delà du Temps[852].

L'expression « pour reprendre le fil »[853], qui revient fréquemment dans ce livre, témoigne non seulement d'interruptions et de digressions narratives, mais aussi de l'effort de l'auteur, pour nouer entre eux des fragments de vie.

---

[849] *Ibid.*
[850] *Ibid.,* p. 96.
[851] *Ibid.,* p. 100.
[852] Boris Schreiber, *Le Lait de la nuit*, *op. cit.*, p. 89.
[853] Boris Schreiber, *Le Tournesol déchiré*, *op. cit.*, p. 152.

L'entreprise romanesque de Schreiber est caractérisée par un semblable travail créateur de chaos temporel. Appuyé sur une narration fragmentée et sur l'instabilité des personnages, ce chaos travaille à déconstruire la réalité temporelle telle qu'elle est ordinairement perçue.

La temporalité objective repose sur des marqueurs temporels explicites tels que les dates, la chronologie ou la durée mesurée tandis que la temporalité subjective renvoie aux altérations du temps perçu, influencées par les émotions et la mémoire des personnages. Chez Schreiber, le temps extérieur, social et historique, ne laisse pas grande trace, excepté quelques repères dans *Les Souterrains du soleil* comme la Libération de Paris. L'intrigue de ce roman, qui se compose de trois parties (« Le Départ », « La Fin » et « Le Retour ») qui paraissent organisées chronologiquement, se développe dans un grand désordre temporel. Elle commence en 1922, se développe en 1965 et s'achève en 1949. Le bouleversement de la chronologie brise la narration dont la linéarité initiale fait place à des intrigues dissociées où les époques s'entremêlent. Ce désordre temporel souligne l'état d'errance des personnages.

Les personnages de Schreiber sont dans l'incapacité de saisir ou de mesurer le temps. Cette incapacité se manifeste sous trois formes différentes. Le temps se caractérise dans certains cas par une sorte d'immobilité. Le temps est considéré tantôt comme figé, stagné et matérialisé, tantôt comme absent. Jojo dans *La Rencontre des absentes* offre un exemple de la première situation, à l'exemple de son calcul des temps : « […] Tant pis, il croyait avoir gagné deux jours et n'avait gagné que deux heures. Mais au moins ces deux heures s'ajoutaient au reste, et c'était autant de pris[854]. » De même, certains objets, qui peuvent indiquer ou mesurer le temps, deviennent incapables de procurer des repères : dans *La Traversée du dimanche*, la montre du héros s'est arrêtée depuis longtemps. Le refus du passage du temps, s'accompagne d'un rejet du mouvement et de l'action. Au fond, il dévoile une angoisse. De ce fait, le temps suspendu figure une évasion hors de la réalité. Quant à l'absence du temps, elle se traduit souvent par une absence du présent, comme dans *Les Premiers jours de Pompéï* et *La Descente au Berceau*. Les personnages y semblent piégés entre un passé obsédant et un futur angoissant, ce qui entraîne l'effacement du présent : « Le passé sous nous, et nous, nous sommes sous l'avenir. Et

[854] Boris Schreiber, *La Rencontre des absentes*, *op. cit.*, p. 33.

ainsi de suite. En fin de compte, le Temps trouve un emplacement dans l'Espace[855]. » Le présent n'est qu'un vide. Son vide est amplifié par l'envahissement de souvenirs, qui prennent une place prépondérante dans la conscience des personnages et qui les projettent sans cesse dans le passé ou les enferment dans des boucles obsessionnelles. L'incapacité à vivre dans le moment présent marque à la fois une forme d'aliénation temporelle et de marginalité existentielle.

La mort alimente des réflexions sur le temps. Si elle marque une rupture temporelle, elle est aussi la marque d'un moment marginal, ou liminal, une transition entre deux états temporels. Autrement dit, la mort n'est pas uniquement une cessation du temps de la vie, elle peut également être perçue comme un seuil, un nouveau début, une renaissance symbolique. Dans cette perspective, la mort représente un commencement : le passage d'un temps mesurable et linéaire vers une autre forme de temporalité : la mort est vue comme le moment d'entrer dans une existence véritable. Elle marque l'instant où le personnage accède enfin à la conscience de son existence. La mort de George dans *L'Évangile selon Van Horn* en est un exemple puisqu'il disparaît en accomplissant un acte de générosité, dont il était jusqu'alors insensible.

Sous la plume de Schreiber, le brouillage temporel s'inscrit dans un collage des temps, c'est-à-dire dans un découpage et une reconstruction. L'écrivain crée une temporalité à la fois fragmentée et fragmentaire : il insère des épisodes provenant de différentes périodes dans le déroulement présent de l'intrigue ou dans le fil narratif principal. Ce faisant, il juxtapose des temporalités hétérogènes et questionne les mécanismes de la mémoire. Chez Schreiber, ce procédé de fragmentation se matérialise souvent à travers des dispositifs textuels tels que lettres et journaux intimes, comme dans *Le Cratère*, *Les Heures qui restent* et *L'Évangile selon Van Horn*. Leur enchâssement dans ses récits lui permet d'introduire des temporalités parallèles ou divergentes. Les extraits de journal intime insérés dans *Le Cratère* construisent des intrigues croisées entre son jeune ex-mari et la vieille dame. Schreiber crée d'abord un lien entre eux : la vieille dame observe son ancien mari sans que celui-ci s'en aperçoive. La décision qu'elle prend de lui écrire des lettres leur permet d'avoir un lien, mais ces lettres restent dans un tiroir. La dame accède par la suite au journal intime de son ancien mari. L'œuvre travaille ainsi simultanément sur plusieurs plans temporels : celui du journal, celui du jeune mari dans cet hôtel, celui de la vieille dame,

[855] Boris Schreiber, *Les Premiers jours de Pompeï*, *op. cit.*, p. 46.

dans son auto-confinement spatio-temporel. Dans *Les Heures qui restent*, Schreiber met en parallèle la vie de deux personnages, le personnage-écrivain et la « Grande Dame », en insérant des lettres de cette dernière dans la narration. Ce dispositif crée une narration en miroir où deux histoires distinctes, se déroulant dans des lieux et des temporalités différentes, sont mises en relation par leur simultanéité narrative. La juxtaposition de récits éclatés rend visible la fragmentation du temps, sous la forme de sauts temporels incessants et désordonnés. La fragmentation temporelle fait ainsi éclater la linéarité de l'intrigue et de la narration. Cette alternance de plans narratifs contribue à la production d'une impression de brouillage et de chaos : accélérations dues au paroxysme des émotions ou ellipses liées à des moments d'atonie affective.

La perturbation des temps se manifeste aussi par des repères temporels ambigus, vraisemblables et douteux, comme dans *L'Excavatrice* qui se construit sous forme de journal intime, où le temps, au lieu de structurer, se dissout. Le roman commence par des dates relativement précises mais dépourvues de millésime : « 7 juin », « 10 juin ». Cette structure apparente se désintègre ensuite et les repères temporels deviennent plus vagues. Le diariste se contente d'indiquer le mois, comme en témoignent des mentions répétées de « juillet » :

> Je ne dis plus le jour. Uniquement le mois. Pour de multiples raisons. D'abord, parce que le journal n'a aucune importance.
> […] Et je vais sauter les jours[856].

Le diariste fait le choix de flouter l'information temporelle. Sa volonté de ne pas fixer les événements dans une chronologie stable prive les dates de leur rôle ordinaire de repère. Le fil se perd. La dissolution des repères temporels s'accompagne d'une répétition des mêmes marques temporelles. Celles-ci oblitèrent l'écoulement du temps de manière à en suspendre le cours : « Comme c'est bon de se répéter ! De dire, des jours et des jours, " Juillet " sans mentionner le jour. Une sorte de marge de sécurité, de blanc supplémentaire[857]. » Elles créent un vide qui confère au diariste un sentiment de liberté. L'incomplétude des dates produit ainsi un espace temporel neutre et commun, dépourvu de temporalité. Les repères temporels deviennent plus insignifiants encore avec l'ajout d'une indication horaire abstraite et imprécise, comme « Août, X heure » :

> Enfin, un changement ! Tout d'abord, le mois a changé. Cela ne change peut-être pas grand-chose, mais puisque je suis fait pour n'écrire que le presque rien… Donc,

[856] Boris Schreiber, *L'Excavatrice*, *op. cit.*, p. 59.
[857] *Ibid.*, p. 61.

> pour moi, les changements qui ne changent pas grand-chose sont des changements qui comptent pour quelque chose.
>
> Ensuite, vient l'heure. Moi, je sais de quelle heure il s'agit : une heure qui me rassure[858].

En introduisant dans son journal une temporalité qui n'appartient qu'à lui, le diariste perturbe la dimension spatio-temporelle de son journal. Cependant, si « X » représente une heure inconnue, le changement de « X heure » en « sans heure » est la marque d'un effacement progressif du temps dans la conscience du diariste :

> Elle n'est même plus X, l'heure. Elle n'est plus une inconnue, elle est une disparue. Car il y avait vaguement des attentes, auparavant ; donc des heures un peu nimbées d'inconnu. À présent, c'est fini. L'heure qui a éclaté, qui a disparu, me laisse nu, grelottant malgré ce soleil d'un septembre chaud. Car c'est le moment contenu dans l'heure où j'ai répondu à cette dame assise à côté de moi sur la banquette : « Non[859]. »

Le fait que le diariste n'efface pas la marque « sans date » montre l'existence d'un moment disparu dans l'éclatement et la disparition du temps. Le brouillage temporel culmine à la fin du journal, où la mention de « septembre, même heure » laisse entrevoir un temps immuable et fixé, qui finit par figer le diariste :

> Je me trompais. Je croyais que les heures me soutiendraient, vu mon courage soudain. Pas du tout, elles me fixent sur trois points fixes, dans l'espoir de me figer[860].

Tout au long du journal, le diariste lutte contre ce qu'il appelle « l'Indifférence » en jouant avec les mots aux frontières entre « révéler » et « cacher », entre le « dire » et le « non-dit ». La temporalité de son journal reflète cette lutte : il écrit, sans rien [à] dire ; il indique des dates sans les rendre signifiantes. Il privatise progressivement le temps afin de brouiller le contenu de son journal. Le journal intime devient ici un instrument de dissimulation et de résistance à la linéarité du temps : le diariste crée une temporalité qui lui est propre, non partageable.

La confusion temporelle est particulièrement perceptible dans *Les Premiers jours de Pompeï*, roman construit sous la forme de journaux intimes successifs dont aucun n'est précisément daté. Le diariste adopte des marques simples de successivité : « premier jour », « deuxième jour », « troisième jour », etc. Chaque journal débute par un nouveau « premier jour », ce qui perturbe les repères temporels et rend insaisissable toute éventuelle continuité.

---

[858] *Ibid.*, p. 88. 188
[859] *Ibid.*, p. 188.
[860] *Ibid.*, p. 200.

Le premier journal, qui s'étend sur quatre-vingt-dix pages, couvre dix jours. Excepté le journal du « dixième jour » qui n'occupe que quelques lignes, les autres entrées varient entre quatre et dix-sept pages. La succession des jours se poursuit dans le deuxième journal qui s'étend sur cinquante-trois pages et en couvre cinq. Le dernier journal, en revanche, ne couvre que deux jours : le premier occupe à lui seul quarante pages tandis que le second s'étend sur quatre lignes. La disparité dans la longueur des entrées construit une temporalité subjective qui donne l'impression que certains jours sont très courts et d'autres très longs. Cette impression est également liée à la perception même du diariste : « Parfois, entre ces journées différentes, des semaines, des mois peuvent passer. Cette fois-ci, il ne s'écoule que quelques minutes[861]. » Sa remarque met en lumière sa perception instable du temps, comme si ses journées ne correspondaient à aucune unité de temps. Le temps ici est une temporalité interne, liée à l'état émotionnel du diariste et aux événements de son quotidien. La structure fragmentée du journal devient ainsi un miroir de l'état d'âme du diariste. La notion de temps y perd sa stabilité et y gagne de l'élasticité. En l'absence de dates précises, le journal intime se dérobe à tout ancrage temporel fiable. La saisie de l'écoulement du temps en devient encore plus incertaine. Dans ce roman, l'ordre des jours est remis en question avec une série d'interrogations : « Est-ce vraiment le premier jour [862]? » ; « Deuxième jour de quoi [863]? » ; « Déjà ? Et le deuxième est tellement loin, tandis que le premier n'a pas encore bouclé sa boucle[864]. », etc. La question que le diariste se pose au début de chaque journal « quotidien » augmente la confusion ou la méfiance à l'égard de la véracité des indications temporelles qu'il donne. L'apparition de certaines expressions comme « ce prétendu premier jour[865] », « peut-être » accentue cette absence de certitude. Le roman s'enfonce plus encore dans le trouble temporel avec des changements brutaux de scènes et de récits. Le diariste mêle à son univers quotidien des événements passés, par exemple le suicide de sa jeune maitresse dans la première partie. Il en est tellement obsédé qu'il se projette à maintes reprises dans des bribes de souvenirs : des fragments de temps se superposent. La discontinuité du temps conduit à l'impossibilité de reconstituer la successivité des événements. Ces journaux relatant des mensonges, certains souvenirs sont constamment corrigés ou

[861] Boris Schreiber, *Les Premiers jours de Pompeï*, *op. cit.*, p. 51.
[862] *Ibid.*, p. 9.
[863] *Ibid.*, p. 13.
[864] *Ibid.*, p. 17.
[865] *Ibid.*, p. 13.

modifiés. Aussi les récits sont-ils emplis de digressions, de répétitions et de contradictions. L'usage d'analepses et de prolepses trouble en outre le déroulé temporel. Cette temporalité floue et éclatée radicalise la marginalité du personnage, qui vit dans temps détaché de son environnement. Comme le montre cet exemple, particulièrement complexe, les frontières entre passé, présent et futur ainsi qu'entre espaces réels et imaginaires se dissolvent dans les œuvres romanesques de Schreiber. Cette dissolution temporelle et spatiale est souvent associée à la confusion des perceptions, la suspension des repères, l'intrusion de l'irréel ainsi qu'à l'incapacité des personnages à se saisir d'informations : « Où puis-je les noter [866]? » ; « Le jour[867] ? » La dissolution des cadres objectifs de temps et d'espace ainsi que l'éclatement des récits et des intrigues sont liés à la marginalité, au trauma et au vide qui habitent les personnages. L'instabilité de la temporalité subjective peut également être marquée par des images liées au déroulé temporel, comme la nuit, le jour, la lumière, etc. Dans *L'Évangile selon Van Horn*, le petit port de la Baltique est décrit comme un lieu en marge du monde. Son isolement semble créer une distorsion temporelle, qui plonge cet endroit dans une temporalité figée et suspendue. L'atmosphère du port, évoquée à travers des images d'abandon et de désertification, renforce la déconnection de temporalité : « L'odeur de la capitale remonte, de l'absence enneigée, des rues, des foules. […] Le jour ni la nuit ne veulent de ces immenses haillons de terre et la clarté qui les baigne, depuis des heures, est celle de l'abandon, de la désertion[868]. » De même, dans *Les Heures qui restent*, la nuit semble étirer sa présence : « La nuit noie tout et le jour sans doute ne va pas tarder[869]. »

[866] *Ibid.*, p. 134.
[867] *Ibid.*, p. 145.
[868] Boris Schreiber, *L'Évangile selon Van Horn*, *op. cit.*, p.195.
[869] Boris Schreiber, *Les Heures qui restent*, *op. cit.*, p. 134.

c) Errance et oubli

La marginalité des personnages de Schreiber réside essentiellement dans une crise existentielle traduite par une instabilité où se mêlent immobilité et mobilité. Cette instabilité consiste en un corps-à-corps avec l'existence, Dieu, le temps et l'espace.

La fragmentation temporelle du récit entre en résonance avec la construction spatiale du roman, ce qui permet de créer une symbiose entre le vécu des personnages et le cadre dans lequel ils évoluent. Dans une situation où le temps s'étire ou se fige, les personnages de Schreiber sont confrontés à un sentiment de vide existentiel, qu'amplifie l'absence de repères stables. La marginalité des lieux représentés s'accorde aussi avec une expérience du temps marquée par la discontinuité et la rupture. Dans ce cadre, le brouillage spatio-temporel devient le vecteur d'expression des dilemmes internes et des désorientations émotionnelles des personnages qui les conduisent à l'isolement ou à l'errance, qui leur interdisent d'établir un lien solide du monde et les situent ainsi dans une situation marginale. Si l'errance peut être définie comme « une forme nouvelle de relation à l'espace, que détermine non plus l'appartenance ou la propriété, mais bien la mouvance elle-même comme relation provisoire, éphémère »[870], elle est le signe d'une marginalité sociale. La manière dont Schreiber construit et déconstruit les cadres spatio-temporels de ses récits fait ainsi écho aux crises personnelles des personnages.

Dans ses œuvres, l'anonymat renforce l'effacement de l'identité des personnages : certains d'entre eux, notamment ses personnages de survivants, sont initialement présentés à travers un « je » non identifié par un patronyme ou sous un prénom d'emprunt. Qu'ils n'aient plus de noms dit leur déshumanisation qui résulte de l'expérience de la Shoah. Après qu'elle a été niée par l'expérience traumatique, l'identité du survivant, ne repose plus sur la stabilité symbolique d'un nom propre. Cette absence nominale marque la difficulté pour le survivant ou le « revenant » à se réapproprier une identité personnelle après l'horreur. Elle exprime sa perte de tout ancrage personnel autant que l'impossibilité dans laquelle il se trouve de ressembler à celui qu'il fut. Dans *Le Droit d'asile*, le lecteur ne connaît jamais le vrai nom du héros. Celui-ci choisit de se fondre dans l'anonymat, d'effacer son identité et d'adopter un

[870] Gustave-Nicolas Fischer, *Psychologie de l'environnement social*, Paris, éd. Dunod, 1997, p. 169.

surnom, Pierre « pierraille grise des collines[871] », surnom chargé de symbolique qui biblique renvoie à l'apôtre du reniement. Ce choix figure la crise identitaire du personnage, qui renie son passé et, avec lui, son identité originelle. De manière similaire, dans *La Descente au berceau*, le héros rejette son nom d'origine qu'il associe à son passé douloureux et préfère le laisser « enterré avec ses parents »[872]. Il est rebaptisé Joël, un prénom porteur de joie :

> - Je veux pour vous un prénom qui fasse gai, et je n'en connais qu'un : Joël.
> - Il est gai ?
> - Oui, Joël commence par joie et finit par Noël. Dans mon village, les autres fêtaient Noël, la neige, les légendes. Nous, nous n'avions pas le droit de fêter Noël. Alors pour moi, la plus belle des expressions, c'est : « Joyeux Noël ! »
> - Mara, vous parlez comme …
> - Comme une mère. Je vous ai baptisé à mon choix ou à mon caprice, et maintenant vous êtes Joël[873].

Pour les héros de Schreiber qui sont contraints, dans un premier temps, de se rendre invisibles, de dissimuler et de renier leur identité pour survivre, l'attribution d'une nouvelle identité constitue un premier pas vers la réappropriation de soi. Premier pas timide dans la mesure où pour le faire connaître sous ce nom dans sa Nouvelle Bible, Boruch lui fixe une épreuve et le lance dans une nouvelle errance.

Dans les écrits de Schreiber, l'errance mentale est indissociable d'un lieu, réel ou imaginaire. En figurant une errance déliée de tout aboutissement, l'auteur révèle une forme d'errance intérieure plus profonde. Dans *La Rencontre des absents*, bien que le voyage de Jojo pour retrouver son frère n'ait jamais lieu, ce projet de départ donne sens à sa vie. De manière similaire, dans *La Traversée du dimanche*, Béator quitte un lieu d'enfermement, son studio, pour se rendre vers un autre lieu d'enfermement, l'asile où est placée sa mère. Ce mouvement est vu comme un cheminement mental au cours duquel il est engagé dans une série de réflexions sur lui-même. Voyages et déplacements deviennent ainsi occasions d'explorations intérieures. Les personnages de Schreiber se trouvent souvent dans un espace marginal, dans une sorte d'entre-deux. Ils oscillent entre deux états opposés, à l'exemple de Béator :

> N'étant plus assez fermé pour sentir le danger de la fermeture, mais pas assez ouvert pour profiter pleinement de l'ouverture, nous risquons de rater la preuve par neuf tapie dans un recoin trop ouvert de l'ouverture, sans nous être pour autant débarrassé de la grosse mouche bleue tapie dans un recoin trop fermé de notre fermeture. Mieux vaut pas d'ouverture du tout. Trop tard. L'extérieur nous a pénétré

[871] *Ibid.*, p. 26.
[872] *Ibid.*, p. 170.
[873] *Ibid.*, p. 52-53.

> et nous ne sommes plus en paix avec nous-mêmes. Etions-nous en paix avec nous-mêmes auparavant ? Si oui, c'est qu'il y avait en nous de la force. Si nous avions cette force, pourquoi n'osions-nous pas nous présenter devant notre maman ? Peut-être parce que l'absence renforçait notre force. Pourquoi craignons-nous qu'aujourd'hui notre absence signifie faiblesse ? Pourquoi avons-nous peur que notre maman n'attribue notre absence à la peur [874]?

Dans ces conditions, les héros de Schreiber ne cessent de s'analyser eux-mêmes et de chercher un sens à donner à leur existence, ce dont témoigne l'utilisation du courant de conscience et du monologue intérieur. Aussi les récits qui suivent leurs itinéraires prennent-ils les aspects de confessions intimes. La dimension introspective des romans de Schreiber est également portée par l'indifférence de leurs personnages face aux événements extérieurs. Il en est ainsi du diariste des *Premiers jours de Pompéï* face à des grèves ou du désintérêt d'Hilaire au sujet du projet de « grève des vieux » conçu par son voisin dans *L'Organeau*. Leur absence d'engagement politique ou social montre que leur préoccupation principale est moins la transformation du monde extérieur que la purification de leur âme, que leur objectif tend à la fondation d'une communauté de « survivants » marginalisés qui, tous, se concentrent sur leur survie spirituelle.

Les personnages de Schreiber sont souvent prisonniers d'un cycle répétitif, toute tentative de modification d'une situation donnée aboutissant à un échec. Tel est le cas pour le héros des *Premiers jours de Pompéï.* Après qu'il a quitté les deux femmes âgées qui ont le plus compté dans son existence, il entreprend un voyage avec une troisième, Siane, dans l'espoir de changer de vie. Son aventure s'achève toutefois par son retour vers sa femme et sa mère ainsi que par la mort tragique de Siane. Cette résolution marque l'échec de sa quête de renouveau, mais aussi la persistance en lui d'un passé qui le hante. Schreiber s'engage ainsi dans une exploration de l'intériorité de personnages marginaux, perdus dans des mouvements qui semblent vains et dépourvus de finalité, de sorte qu'il réduit leurs parcours à des formes d'errances. Chez Schreiber, l'errance devient le principe organisateur de narration. La juxtaposition des fragments de souvenirs, l'alternance des temps verbaux, les analepses, les interruptions narratives, ainsi que le brouillage spatio-temporel en sont les signes. Dans *L'Organeau*, *L'Évangile selon Van Horn* et *La Descente au berceau*, l'action des héros est déclenchée par une déambulation sans finalité. La première scène de *La Descente au berceau* se déroule dans une pâtisserie où le protagoniste

[874] Boris Schreiber, *La Traversée du Dimanche*, *op. cit.*, p. 130.

cherche un gâteau qu'il a goûté dans son enfance, un souvenir sensoriel qui agit comme une - proustienne. Ce désir subit de retrouver un goût d'antan éveille chez lui la nostalgie d'une époque révolue de bonheur et de sécurité :

> Sur le point de désigner une pâtisserie à la vendeuse, je me ravisai. Un goût d'enfance, un gâteau rouge-jaune, dur-mou, dominait soudain ma mémoire. Je le dégustais les dimanches, entre papa et maman. Malgré toutes mes recherches, depuis longtemps abandonnées, je ne l'ai jamais retrouvé […]
>
> - Je voudrais un gâteau dur-mou, jaune et rouge, comme… autrefois.
>
> - Là, il faut demander à la patronne.
>
> - Permettez, mademoiselle (et le vieux monsieur se tournait vers moi), ce genre de gâteau, vous ne pourrez le trouver qu'à Vienne.
>
> - À Vienne ?
>
> Il hochait la tête d'un air gourmand. Je sortis. Si le goût quasi inaccessible revenait, qu'importerait la ride ! Et je marche.
>
> Mes longues déambulations dans Vienne, où je suis arrivé par un caprice dont ma survie dépend. Tout fut dur[875].

Le gâteau, décrit sous une forme fragmentaire et contradictoire (« dur-mou, jaune et rouge »), devient l'objet d'une quête obsessionnelle, qui est moins celle d'un goût perdu que d'une identité disparue, d'un moi originel et innocent. C'est aussi le cas de Pierre dans *Le Droit d'asile :* la disparition de ses parents et la nécessité de survivre le rendent indifférent au monde jusqu'au moment, précédant de peu sa mort volontaire, où il voit une photographie de lui prise durant son adolescence. La destination des héros de Schreiber est toujours « ailleurs ». Comme le souligne le vieil homme dans la pâtisserie : le gâteau recherché n'existe plus ici, mais « à Vienne ». L'errance physique sert de métaphore à une forme d'errance intérieure :

> Tous les chemins mènent à moi. Et j'erre sur tous les chemins. Ceux des jours qui passent ; suites brusques de soleil, ou cisaillé ou plein. Et quand je crois avoir trouver la paix, on évoque un lieu où la paix est meilleure ; ne dois-je pas m'y rendre ? Comme si je ne méritais la paix qu'à condition de chercher sa source, jusqu'à l'os. Je n'ai droit à la chair qu'après avoir rongé l'os[876].

L'obsession de moments perdus ou de leur « moi » perdu pousse les héros de Schreiber à se mettre en quête de paix, à faire la paix avec eux-mêmes. Celle-ci, constamment différée, se situe « ailleurs », dans les marges de la société où ils ne parviennent pas à être eux-mêmes. La recherche que Schreiber prête à ses personnages est toujours orientée vers le début, vers l'enfance, vers le « cordon ombilical », terme fréquent dans ses écrits :

---

[875] Boris Schreiber, *La Descente au Berceau*, *op. cit.*, p. 9-10.
[876] *Ibid*., p. 183.

> Moi, dédaigné par l'Histoire, épave sur la mer verticale du temps. Le cordon ombilical qui me relie à ce que je fus n'est toujours pas coupé. Les remords sont des ciseaux doudou… doudouloulou… douloureusement mal affûtés[877].

Ses personnages sont enchaînés à une origine qui les prive de tout ancrage dans le monde tel qu'il est. Ils désirent rompre avec d'anciens souvenirs et, paradoxalement, demeurent incapables de s'en affranchir. Cette lutte intérieure, entre le besoin de se détacher de et l'incapacité de rompre avec ce qui les définit, structure l'ensemble de leur quête existentielle : « Je passe mon temps à trancher mon cordon ombilical[878]. » Les remords, loin de s'effacer, ne cessent d'alimenter leur souffrance :

> - J'ai peur du remords : toute ma vie je l'ai combattu. Je hais ceux qui ne le voient pas et méprise ceux qu'il aveugle.
> - Rien ! Le remords sera mon allié, vous entendez ?
> - Il y a des remords injustes…
> […]
> - Vous la voyez ? Il ne faut pas s'accrocher au passé, si on pèse plus que lui.
> - Mais ce n'est pas son passé à elle, ce n'est pas le sien ! Compris ?
> - Il l'est devenu par la terreur.
> - Alors tant mieux ! Si la terreur a pu dissoudre un passé différent, elle saura recoudra deux passés semblables. C'est décidé. Je me ferai reconnaître.
> - Il ne vous reconnaîtra pas !
> - Il me reconnaîtra [879]!

Les personnages cherchent une paix intérieure qu'ils ne peuvent s'empêcher de fuir comme si l'atteindre signifiait la fin de leur quête, autrement dit, celle de leur existence. Aussi, que ce soit dans l'espace, dans le temps ou dans leurs pensées, les héros de Schreiber reviennent-ils toujours à leur point de départ.

La série d'introspections dans lesquelles les héros de Schreiber sont plongés, relève à bien des égards d'une quête de soi. Elle renvoie à un processus intime, nourri par le besoin de retrouver l'origine, de se connaître et de se faire reconnaître. Dans ce contexte, le sentiment qui les habite de ne pas avoir de place fixe dans le monde façonne leur marginalité et produit la hantise qui caractérise les personnages de Schreiber : ils ont besoin d'être reconnus de leur famille, de la société, du milieu littéraire afin de se confirmer leur propre valeur à leurs propres yeux. Il s'agit pour eux d'une réaffirmation de leur existence, d'une sorte de validation de soi, qui leur permettrait de se situer dans un monde où leur présence semble effacée :

> - Moi ! À côté de votre stature que j'envie ! J'envie tout de vous : vos yeux fendus, votre chevelure cendrée ; vos ancêtres : qui galopent à travers la steppe

[877] *Ibid.*, p. 17.
[878] *Ibid.*, p. 211.
[879] Boris Schreiber, *Le Cratère*, *op. cit.*, p. 247.

> jusqu'à l'océan, en se repérant sur les étoiles. Ils formaient l'aristocratie des peuples dont l'ébranlement a poussé les grandes invasions !
>
> — Et vos ancêtres à vous ?
>
> — Les miens ? Ils ont rasé les murs, courbés, apeurés, contraints d'arborer l'étoile jaune. Le rebut !
>
> — Ils renaissent, Joël.
>
> — Leurs morts massacrés appellent toujours. Même moi, ils m'appellent !
>
> […] Et je commence à décrire Vienne, les musées, le rebord oriental des oscillements européens ; s'y retrouvent les rescapés, les fuyards, les illuminés aussi. L'un d'eux prolonge l'Ancien Testament. Jusqu'à nos jours. Il a promis de me citer, sous certaines conditions. Ce serait pour moi l'immortalité. De survie en survie, j'atteindrais enfin la vie. Alors, que Nelly passe sur sa haine pour Fabio, car il est l'une des étapes sur ma route [880] !

Cette conversation entre Joël et Nelly dans *La Descente au berceau* met l'accent sur l'opposition entre deux types d'identité et d'héritage. L'admiration de Joël envers Nelly se manifeste par le désir d'une identité stable et valorisée. En opposition, l'héritage de Joël, fait de soumission, d'humiliation et de souffrance, le place en position de victime. L'accumulation « courbés, apeurés, contraints d'arborer l'étoile jaune » contraste avec une image d'héroïsme : « vos ancêtres […] qui galopent à travers la steppe jusqu'à l'océan, en se repérant sur les étoiles ». L'opposition s'intensifie avec les deux images d'étoiles : les étoiles sont signes d'orientation et de contrôle sur le destin, ainsi que de marqueur de supériorité, de liberté et de grandeur chez les ancêtres de Nelly tandis que l'étoile jaune imposée aux ancêtres de Joël, est associée à des idées de persécution, de discrimination et de mort. Pour Joël, l'histoire est source de douleur, un héritage dont il ne peut se libérer, car il évoque constamment les « morts massacrés ».

Aussi, la quête de l'identité et de la reconnaissance chez les personnages de Schreiber se réduit-elle à une lutte contre l'oubli. Loin de se limiter à une lutte contre l'oubli individuel, elle s'étend à une forme de combat pour la préservation de la mémoire collective. L'oubli est perçu comme une forme d'effacement de soi, mais aussi comme une menace existentielle, où la véritable mort n'est pas représentée par la fin de la vie, mais par la disparition de la mémoire. De ce fait, l'oubli est effacement de l'identité personnelle, mais aussi effacement des événements qui l'ont façonnée. Pour cette raison, plusieurs personnages de Schreiber, afin de réaffirmer leur existence personnelle, s'obligent à réveiller une mémoire collective marquée par la souffrance et la marginalisation. Cette mémoire est paradoxalement le seul moyen pour eux de se réapproprier leur histoire et de se réaffirmer dans un monde qui semble les effacer.

[880] Boris Schreiber, *La Descente au Berceau*, *op. cit.*, p. 737.

Dans *La Traversée du dimanche*, le trajet de Béator lui rappelle son oubli personnel, un oubli choisi. En revisitant des souvenirs qu'il a délibérément mis de côté, il se confronte à l'échec et à l'apathie qui marquent sa vie. Le personnage est constamment ramené vers des blessures qu'il a cherché à effacer, mais qui continuent de le définir malgré lui. Dans son cas, des moments de réflexion et de contemplation, souvent marqués par des évocations de souvenirs, forment des pauses dans sa quête. Ce sont des moments où il s'interroge et retrouve des souvenirs perdus. En revanche, ces pauses révèlent son incapacité à se libérer du passé. Le retour sur soi accentue son errance cyclique. Dans *L'Évangile selon Van Horn*, la lutte contre l'oubli prend une forme plus violente à travers la vengeance de George qui consiste à profaner des tombes de soldats. Ce geste ravive le souvenir d'événements atroces dans un monde qui les oublie. Sa vengeance devient alors un acte de résistance devant l'effacement des souvenirs. La tombe est perçue comme un lieu de mémoire, un ancrage de réalité physique pour la mémoire. Elle est aussi un point de rencontre entre mémoire individuelle et mémoire collective. Immobiles et silencieuses, les tombes témoignent du passage du temps où la mémoire s'érode peu à peu. Les inscriptions s'effacent et la mémoire individuelle se dissout dans le flux de l'histoire. L'attaque des tombes manifeste l'intention de rompre le silence et de faire resurgir des souvenirs oubliés.

L'oubli auquel font face les personnages revient souvent à travers des symboles visuels et sensoriels. À la fin du *Droit d'asile*, une ancienne photographie de Pierre lui permet de se remémorer sa jeunesse. Cette image, qui sert de lien tangible avec le passé, renvoie à une époque d'innocence effacée par les horreurs de la guerre. Le retour à l'enfance est une thématique récurrente chez Schreiber : souvent perçue comme une époque d'innocence et de prospérité, elle représente aussi une forme de vulnérabilité. La figure de l'écrivain dans *L'Organeau* met également en lumière la quête de reconnaissance et de lutte contre l'anonymat. Alors que, ignorés, ses livres ne laissent aucune trace, la demande qu'Hilaire adresse à Cora d'inscrire son nom sur une liste d'auteurs indique son besoin désespéré d'échapper à l'oubli. Il cherche donc une reconnaissance et une validation de son existence, non seulement en tant qu'individu, mais aussi en tant que témoin de sa propre existence. Aux yeux de Schreiber, le fait d'être lu est plus important que celui d'avoir écrit.

Les héros de Schreiber portent ainsi les stigmates de traumas passés, autant personnels que collectifs. Ils témoignent des marques laissées par une vie personnelle de marginalisation et d'échec, ou par une mémoire collective caractérisée par la

souffrance et la persécution. Ils se consacrent donc à chercher à sortir de l'oubli : « […] Je passe mon temps à penser ou à me panser. […] À qui la faute si rien de moi n'est visible sauf les stigmates de l'anonymat [881]? » La reconnaissance d'autrui, dans ce contexte, devient un moyen de survie dans un univers où règne l'oubli. Elle prend sa source dans un désir de conquérir de plus haute légitimité, au-delà de leurs histoires personnelles.

Mémorielle ou physique, spatiale ou temporelle, l'errance chez Schreiber est une métaphore de la condition humaine. Les personnages, négligés ou oubliés, désireux de réaffirmer leur existence, se heurtent constamment à l'échec. La dissidence comportementale qu'ils manifestent à travers l'errance, représente moins une fuite, qu'une forme de résistance à l'oubli, dans l'espoir de se réapproprier leur existence dans un monde qui les ignore.

[881] *Ibid.*, p. 202.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Du fait de son parcours de vie, du fait également de ses œuvres, Boris Schreiber peut être tenu pour un écrivain en marge et pour un écrivain des marges.

L'écrivain évolue fréquemment dans des sphères intermédiaires. Son état d'entre-deux s'exprime dès son nom, une association entre un prénom russe et un nom allemand. Issu d'une parentèle victime de l'Histoire, nourri par le sentiment d'injustice et de marginalité de sa mère, il porte sur lui la tragédie de sa famille et de sa communauté. À cela, s'ajoute une enfance marquée par la pauvreté croissante, l'anxiété liée aux pièces d'identité à obtenir et une errance à travers plusieurs pays d'Europe. À l'âge de six ans, il a déjà connu une succession d'exils qui le conduisent d'Allemagne en France, puis en Belgique et en Lettonie avant une installation définitive (mais non pensée comme telle sur le moment) à Paris en 1930. Ce parcours migratoire façonne une partie substantielle de son être. La douleur de l'exil et les défis liés à son statut d'apatride, de Juif sans papiers ni patrie font naître en lui une volonté de sortir de l'obscurité par l'intermédiaire de l'écriture. Le lien intime de Schreiber avec le français trouve ses racines dans son enfance, dans son apprentissage sous la direction de sa tante à Riga. Dans ce contexte, l'apprentissage du français revêt pour lui une dimension émotionnelle et identitaire. Le français l'arrache à sa solitude et lui sert de moyen d'expression intime durant ce moment d'exil. En même temps, l'habitude qu'il prend d'écrire un journal en français dès l'âge de quatorze ans approfondit son lien d'intimité avec la langue et l'écriture. Son journal est un espace privé où il explore ses pensées, ses émotions et son rapport au monde. Il est le lieu où le français devient sa langue d'expression et se transforme en espace d'introspection et d'auto-analyse. Il le fait lire à sa mère et le partage avec des écrivains reconnus comme André Gide et Jean Schlumberger. Ce geste montre que pour lui, l'écriture personnelle, bien qu'intime, n'est pas confidentielle. Au contraire, elle lui sert de prétexte à des échanges et à la création de liens intellectuels. Loin d'être une forme de repli sur soi, l'écriture personnelle est pour lui un moyen d'ouvrir le dialogue avec des individus ou des esprits dont il se sent proche. L'écriture intime devient ainsi une passerelle entre lui et les autres, entre son univers intérieur et le monde. Les rencontres de Schreiber avec de grands écrivains français renforcent son désir d'entrer en littérature. Sa marginalité tient alors à l'impossibilité dans laquelle il s'est trouvé de

réaliser un désir qui a été nourri par les promesses de sa mère et par les prédictions de sa grand-mère. Ce désir, conforté par des mots élogieux de Gide, s'est heurté aux refus des éditeurs, au modeste succès de ses œuvres ainsi qu'à son anonymat relatif. De cet écart, émergera par la suite en lui le sentiment d'avoir été maudit.

De par sa vie et son écriture, Schreiber est proche d'autres écrivains français d'origine russe, notamment de Jean Malaquais, d'Alain Bosquet et de Romain Gary, qui inscrivent les tourments de leur existence dans des écrits de nature personnelle. Chez eux, la mise en récit des données autobiographiques se fait de manière fragmentaire et obsessionnelle. Son ressassement préside à la reconstruction de l'image autobiographique. Bosquet et Schreiber mettent en scène un « je » pluriel, insaisissable, qui renvoie à un état de non-fixité lié à l'absence d'appartenance stable. Cette absence de point d'ancrage est au cœur de leur état de migrance :

> Comme beaucoup de vocables de dérivation similaire et à postfixe en « ance », le terme « migrance » implique un état ou mieux une condition, une situation existentielle, un mode d'être. La migrance relèverait ainsi de ce que l'anthropologue américain, James Clifford, désigne par le mot-valise « dwellingin-displacement » (l'habitation du déplacement), une expression qui évoque bien l'état quelque peu paradoxal de celui qui s'est installé dans la mobilité. […] la migrance participe d'un ethos qui est sinon aporétique, du moins tendu ou instable, car il s'agit de demeurer dans la mobilité ou dans le passage, cet entre-deux qui tient plus d'un balancement que d'un vrai lieu ou d'une véritable assise […] Autant le substantif « migration » est dérivé du verbe « migrer », autant le substantif « migrance » est dérivé d'un autre substantif « migrant » […] le terme « migrance » se réfère à la condition ou à l'état existentiel du migrant[882].

Par rapport à l'écriture migrante qui insiste sur le mouvement, la migrance désigne un état existentiel ou un mode d'être, où l'individu vit dans une mobilité permanente. Elle renvoie donc à un état d'entre-deux.

Schreiber, en tant qu'écrivain émigré, adopte une posture existentielle de déséquilibre. Le premier pied-à-terre de la famille Schreiber à Paris est dans la rue du Cardinal-Lemoine, dans le 5e arrondissement de Paris. Avec ses parents, il habite pourtant un hôtel occupé par des étrangers et des marginaux. Y sont parlées différentes langues étrangères qui s'y entremêlent au français, de sorte qu'il se situe géographiquement et socialement à la périphérie du centre. Il a reçu une éducation française et maîtrise bien le français, mais il s'est formé pour une part en autodidacte : il ne se limite pas aux ouvrages dont la lecture est proposée par l'école, mais acquiert

[882] Gallagher, Mary, « De la condition du migrant à la migrance à l'œuvre », *La Migrance à l'œuvre : repérages esthétiques, éthiques, politiques*, Michael Brophy et Mary Gallagher (éds.), 2011, Peter Lang AG, Coll. Littératures de langue française, vol.16, p. 11.

en outre une grande culture littéraire par intérêt personnel. En témoigne une conversation avec son ancien professeur de français pendant son voyage à Paris en 1944 : « Quand je lui ai parlé de Kafka, il m'a demandé si c'était le nom du livre ou le nom de l'auteur [883]! » Signe de la culture littéraire qui est désormais la sienne, Schreiber devient professeur de littérature de son professeur ! Cette conversation est également décrite dans *Un silence d'environ une demi-heure* où le professeur, à qui le régime de Vichy n'est pas antipathique, se montre fermé, à travers Kafka, aux littératures étrangères :

> Comme nous lui citions Kafka :
> - Qu'est-ce que c'est ?
> - C'est-à-dire ?
> - Mais oui, qu'est-ce que c'est Kafka : un lieu-dit, un titre ?
> Éberlués, nous lui dîmes Kafka, songeâmes à Henri Thomas qui nous l'avait révélé. Lupin alors :
> - Je l'avoue, les auteurs récents ne m'intéressent pas.
> -Il est mort en 24 !
> Sans doute, mais c'est un étranger[884].

Schreiber s'instruit par le biais de lectures et accède à la connaissance d'écrivains étrangers, contemporains et inconnus des manuels. Son journal retrace également son intérêt pour le roman alors peu valorisé dans le système éducatif français : « *Les Indifférents* de Moravia. *Salka Valka*. *Bahia de tous les saints*, *La Voragine*. Livres – paraît-il – remarquables, et méconnus [885]». Ces connaissances, variées, témoignent de son grand intérêt pour la littérature, pour une littérature contemporaine plutôt que classique, mondiale plutôt que nationale.

Sa vie est aussi marquée par des contradictions : la fortune de son père lui permet de se concentrer sur l'écriture mais elle le prive en même temps du droit d'exprimer son sentiment de ratage. Il a obtenu des signes de reconnaissance littéraire : le Prix Combat pour *La Rencontre des absents*, le Prix Sainte-Beuve attribué à *La Traversée du dimanche*, le Prix Renaudot en 1996. Malgré ces distinctions, son nom est rarement mentionné dans les histoires littéraires. S'il y a de nombreux traits communs entre Schreiber et Le Clézio ou Modiano, ces derniers, récipiendaires du Nobel, ont connu un destin littéraire bien différent du sien. Leurs noms sont mentionnés à maintes reprises dans son journal. Il éprouve une forme de haine envers ces deux écrivains plus jeunes que lui et qui ont mieux réussi que lui. Il donne ainsi de lui-même une

[883] Boris Schreiber, *Journal inédit*, 2 février 1944.
[884] Boris Schreiber, *Un silence d'environ une demi-heure*, *op. cit*., tome II, p. 475.
[885] Boris Schreiber, *Journal inédit*, 2 février 1944.

image d'écrivain marginalisé et adopte une posture d'écrivain raté et maudit, qui le fait, en quelque sorte, éloigner davantage de la reconnaissance dont il rêve.

Il se représente à la fois comme un « écrivain des marges » et un « écrivain en marge » : la figure de l'« écrivain des marges » est liée à son écriture où la thématique des marges est centrale tant dans ses romans que dans ses œuvres autobiographiques ; son statut d'« écrivain en marge » est dû à son impuissance de se trouver lui-même face à la fragilité de ses repères identitaires, à l'affaiblissement de la mémoire collective et à l'écart entre les promesses qui lui ont été faites et les refus qu'il a subis. Non seulement sa vie, sa place au sein du champ littéraire, mais aussi son sujet, sa manière d'écrire et ses personnages sont marginaux. Il décrit dans ses romans de nombreux personnages marginaux. Les héros y sont figurés comme des êtres étrangers qui ne cadrent pas avec leur entourage. La marginalité s'y manifeste de diverses manières : tantôt sous forme d'exils, tantôt à travers des situations de confinement. Elle touche en outre des personnages divers par le genre, l'âge et la condition. Dans *Les Souterrains du soleil* et *La Descente au berceau*, il peint des personnages d'adolescents qui portent déjà des marques de marginalisation. L'écrivain fait souvent du vieillard son personnage principal. Sans travail et solitaire, victime de l'âge ou du temps qui passe, il a des difficultés à trouver une place dans la société. Schreiber met également en scène des persécutés qui sont marginalisés à cause de leur appartenance, intelligence ou de leur identité, qui les condamne à l'exclusion. À tous ceux-ci, viennent encore s'ajouter des marginaux d'en bas (pauvres, prostituées, clochards, personnages qui habitent à un étage élevé ou en périphérie, etc.) et d'en haut, des personnages riches. Parmi toutes ces figures, celle de l'écrivain oublié occupe une place centrale. À travers elle, Schreiber dénonce l'incompréhension et la méconnaissance dont il est victime. Or, quelle que soit leur situation, ces protagonistes partagent une autre forme de marginalité, invisible et intérieure, parfois choisie, qui est faite de souffrance, de sentiments de culpabilité liés à leurs origines. Schreiber attache de l'importance à l'onomastique, le prénom servant de signe de marginalité, comme celui de Pierre dans *Le Droit d'asile* et celui de Joël dans *La Descente au berceau*. La marginalité de ses héros est également liée à leur filiation qui est souvent associée à la figure d'un père envahissant et d'une mère possessive. Les héros se sentent marginaux dans leur propre famille. La marginalité de ses personnages se réduit à une non-intégration à leur sphère familiale ou à des réseaux de sociabilité. Leur malaise les conduit donc à l'errance. Celle-ci prend la forme de déplacements

géographiques ou d'évocations de souvenirs ou s'exprime à travers des pérégrinations psychologiques et spirituelles. L'errance réside ainsi dans un ailleurs à la fois spatial et temporel. Quand ses personnages ne sont pas marginalisés par un défaut physique ou moral, ils se définissent par un statut particulier, celui d'écrivain oublié ou de survivant. Aussi le lecteur a-t-il de la difficulté à s'identifier à eux. Certaines intrigues marquées par un caractère excessif et fantastique mettent en outre en péril la crédibilité de l'histoire.

Notre travail s'est fondé sur les œuvres autobiographiques et romanesques de Schreiber, ainsi que sur l'ensemble des pages accessibles de son journal inédit (1937-1978). Sa production littéraire peut être considérée comme un univers où se développe sa conscience de soi. Comme il l'affirme, le roman équivaut pour lui à la vie :

> - Écrire, pour moi, c'est aller au bout de soi. Alors que vivre, c'est surtout ne pas aller jusqu'au bout de soi.
> - Pourtant, vous dites que le roman, c'est la vie.
> - Le roman, oui. Mais l'Écriture, non : elle la dépasse. L'Écriture, c'est atteindre l'oreille interne de la vie, pour entendre une révélation[886].

Sa conception de la création comme processus d'autorévélation place sa subjectivité au centre de l'acte littéraire. Le français représente pour lui un espace de conscience grâce auquel il peut explorer et révéler les vérités de son existence. Ce faisant, écrire consiste pour lui à se découvrir au moyen de la langue française. Schreiber veut se transformer et transformer sa vie par l'écriture de romans qui le feraient accéder à un statut stable et prouveraient sa valeur. De multiples personnages d'écrivains, souvent romanciers, ou de personnages ambitieux, comme Van Horn dans *Les Souterrains du soleil*, le mettant en abyme. Il remue la vie pour « changer ce qu'il est » plus que pour « changer ce qui est » : il s'accommode des circonstances historiques et s'adapte à l'Histoire, avec pour visée principale de s'en accommoder, au lieu d'inverser le cours de l'Histoire, ou d'anéantir les forces du mal, comme le fait Van Horn, ou quand lui-même a travaillé pour les Allemands. En un sens, Schreiber se voit comme un personnage de roman. Sa vie possède un caractère romanesque et le roman pour lui a une fonction essentiellement sociale, lui permettre de se rendre visible. Son écriture marquée par la perturbation, la rupture, l'étrangeté et l'instabilité reflète les bouleversements de son expérience personnelle et de son monde intérieur. Sur ces fondements, il intègre une étrangeté et une discontinuité dans son usage de français et dans ses œuvres :

[886] Boris Schreiber, *Hors-les-murs*, *op. cit*., p. 175.

> Partant du principe que le style peut être compris comme une combinaison individuelle de choix linguistiques, l'hypothèse forte est que l'écrivain translingue tend à actualiser comme par défaut un schéma distinct de choix linguistiques dans sa langue d'adoption, même quand il en a une maîtrise irréprochable[887].

L'instabilité stylistique et narrative qui caractérise son écriture est liée à sa crise identitaire. Il met en œuvre une incohérence volontaire : absence d'intrigue, structure narrative éclatée et brouillage spatio-temporel. Ses choix contribuent à la création d'un malaise chez le lecteur, tout en dévoilant l'angoisse et l'instabilité intérieures de ses personnages. Dans *Les Premiers jours de Pompéï*, des images récurrentes de séisme, de rupture et d'enfouissement symbolisent cet état de conscience en mouvement dirigé vers une destruction. L'écriture fragmentée devient ainsi le reflet d'une psyché éclatée, d'une incapacité du héros à se situer dans le présent et exprime l'impossibilité de stabiliser un « moi ». Sous sa plume, le « je » devient multiple et incertain. L'utilisation de formes narratives instables illustre l'angoisse intérieure des héros, qui ne parviennent pas à se stabiliser dans un cadre linguistique ou social. L'écrivain exprime ainsi, à travers son écriture, une forme d'errance intérieure. Dès son adolescence, il conçoit l'homme de lettres comme un créateur de perceptions : « comprendre ce n'est pas tout, ce n'est même rien. Il faut sentir, et ensuite on peut comprendre, comme l'on veut. […]. Me sentir c'est se sentir, me comprendre, c'est se comprendre. Ceux qui ne me sentent pas, ce sont les malheureux – presque tous – qui ne se voient pas eux-mêmes. Ce sont les malheureux dont on tire les ficelles. Ils bougent et ne voient rien[888]. » En opposant « comprendre » et « sentir », il met en lumière une distinction entre deux niveaux de perception : celui de l'intellect et celui de l'affect. « Comprendre » implique une approche rationnelle et analytique du texte pour en saisir le sens, tandis que « sentir » fait référence à une perception intuitive et parfois instinctive, où les émotions du lecteur entrent en résonance avec l'œuvre. Cette distinction souligne que, selon lui, la littérature ne doit pas être appréhendée uniquement par une analyse cognitive, mais avant tout par une liaison émotionnelle directe. Schreiber approfondit sa réflexion en suggérant que la capacité de ressentir une œuvre est une qualité innée et que l'appréciation esthétique et littéraire ne se limite pas à une élite intellectuelle, mais repose sur une expérience partagée et fondée sur l'empathie. La connaissance d'une œuvre passe avant tout par une résonance intime, où l'émotion l'emporte sur la rationalité dans l'acte de réception littéraire. En

[887] Alain Ausoni, « Singulariser l'écriture translingue, : une catégorie littéraire et ses usages », *op. cit*.
[888] Boris Schreiber, *Journal inédit,* 7 novembre 1941.

outre, son affirmation selon laquelle « me sentir c'est se sentir, me comprendre, c'est se comprendre », prend la littérature pour un miroir, dans lequel le lecteur peut se reconnaître. Son idée repose donc sur un sentiment d'empathie entre l'auteur et le lecteur : en entrant en contact avec le monde intérieur de l'auteur à travers le texte, le lecteur découvre également ses propres émotions et pensées refoulées. Par conséquent, la lecture devient un acte de découverte de soi et d'introspection provoqué par l'auteur. La création littéraire est avant tout un espace de révélation de soi. Le texte littéraire sert d'espace de réflexion et de zone de convergence des expériences intimes. L'écrivain, à travers son écriture, dévoile une partie de lui-même et offre au lecteur la possibilité de se retrouver dans cette démarche. Le texte littéraire devient alors un lieu de rencontre intime entre deux subjectivités : celle de l'écrivain et celle du lecteur. De ce fait, son écriture se conçoit comme un processus d'autoréflexion et d'autorévélation où il espère entraîner son lecteur dans une exploration commune des profondeurs de la conscience et de la subjectivité. Ce processus se rapproche d'une quête partagée d'existence et d'identité.

Pour Schreiber, écrire, c'est se révéler et se confier. Il conçoit la création comme un prolongement de personnalité, ce qui expose son œuvre à la remise en question, au dénigrement critique, voire à l'absence de reconnaissance. Schreiber est souvent tenu pour un écrivain narcissique du fait de l'omniprésence sous sa plume d'éléments autobiographiques et de discours sur de lui-même. Sa marginalité réside surtout dans sa volonté de ne pas inscrire ses écrits dans un courant littéraire établi. Non seulement ses personnages, mais aussi son style, se trouvent en grande partie dans une position intermédiaire. Ni traditionnelle ni révolutionnaire, sa création se situe à la périphérie des mouvements dominants. L'hybridité de son écriture, caractérisée par une combinaison d'éléments empruntés à des formes littéraires traditionnelles et à des innovations modernes, ne répond pas aux attentes des milieux littéraires de son époque. Son originalité relative le prive, en quelque sorte, de reconnaissance :

> On parle des autres ; on leur consacre des livres (Robbe-Grillet), *Le Monde* présente le « Nouveau Roman » comme une innovation sensationnelle ! Et moi, tout ce que j'ai dit, tout ce que je dis, équivaut à zéro ! Qui en parle ? Mes vérités, révélations métaphysiques qui fusent, qui imprègnent-elles ? Ces petits « jardins » du N. R. peut-on le comparer au torrent, au volcan que je suis ? Surtout qu'en dépit des apparences, mon langage, ma vision, sont nouveaux. Ce n'est pas le cas du N. R. où seule la « technique » joue.
>
> Pourquoi insister ? Et mon heure qui ne vient toujours pas[889] !

[889] *Ibid*., 8 mars 1973.

Malgré l'originalité de son style, Schreiber se perçoit souvent marginalisé et exclu de la reconnaissance critique et littéraire de son temps. Ces rejets, qu'il juge injustes, ainsi que la reconnaissance littéraire, ou plutôt son absence, deviennent un thème central de ses romans. Par le biais de l'écriture de soi, il s'interroge sur le rôle de l'écrivain et sur la réception des œuvres. Dans *Le Cratère*, *Les Heures qui reste* et *Hors-les-murs*, il met en scène des figures des écrivains inconnus ou méconnus. Usant du journal intime, de la correspondance et de l'interview fictive, il exprime son découragement, sa colère et son sentiment de marginalisation. Schreiber, qui joue à la fois le rôle du personnage-écrivain et le rôle du locuteur, une sorte de lecteur, expose les doutes autour de l'œuvre littéraire et les défis de la création. L'écriture de soi, de par sa nature personnelle et introspective, devient un espace de réflexion. Elle offre un accès direct aux pensées et émotions de l'écrivain ou du narrateur. L'utilisation de la métafiction permet à l'écrivain de prendre de la distance critique vis-à-vis de son travail, de s'expliquer ou de se justifier devant ses pairs et ses lecteurs.

Chez Schreiber, le journal intime qui « est le confident, le miroir, le secret [890] » perd ses caractéristiques d'intimité et d'authenticité, ce qui est associé à son propre vécu sous l'Occupation. Courant le risque d'être arrêté du fait de sa judaïté, il s'est rendu compte de l'utilité de voiler son identité. Dans *Les Premiers jours de Pompéï* et *Le Cratère*, le journal ne porte rien d'intime. Le diariste des *Premiers jours de Pompéï* ne cesse de construire les mensonges en écrivant et réécrivant son journal. Il y construit une version de lui-même, aussi fictive que les événements qu'il raconte. En même temps, son journal est lu par sa vieille femme Loulie : « Tu as fouillé dans mes papiers, dans mon journal[891]. » C'est aussi le destin du journal du jeune écrivain dans *Le Cratère*. L'intrigue y est construite autour du vol de ce journal et de la lecture secrète de la vieille dame, puis d'un troisième personnage. L'écrit personnel devient ainsi un écrit semi-ouvert qui circule. Au journal intime, s'associe l'utilisation de dispositifs comme la correspondance et l'interview, notamment dans *Les Heures qui restent* et *Hors-les-murs*. L'écrivain joue alors avec la structure narrative afin de créer une mise en abyme où le texte se construit tout en interrogeant son propre processus de création. Il questionne sa propre création littéraire à travers des récits, dans lesquels des personnages, jouant le rôle de lecteurs, font part de leur incompréhension à l'égard de ses écrits. Schreiber cherche à se confier à son lecteur. L'usage de la première

[890] Sur ce point, voir la lettre du 21 janvier 2001 de Boris Schreiber adressée à Romain Marchais.
[891] Boris Schreiber, *Les Premiers jours de Pompéï*, *op.cit*., p. 94.

personne est massif dans ses romans, qu'il s'agisse du « je » diariste, du « je » épistolier, du « je » fictif ou du « je » autobiographique. À travers la métafiction, le récit tend à se décentrer : au « je » canonique succède le « tu » autoadressé. Cette prédilection témoigne de la nature personnelle de son œuvre qui hésite toujours entre autobiographie romancée, autofiction et roman autobiographique.

Schreiber remet en question les normes traditionnelles du roman. Cela se manifeste par des rejets explicites, notamment de l'action des héros et de repères spatio-temporels clairs : ses héros, marqués par leur incapacité à agir, se mettent en quête de traces de leur existence. Leur recherche identitaire s'achève toujours sur une impasse. Leur existence se déroule donc dans un désœuvrement constant. La labilité de l'intrigue naît ainsi de l'épuisement précoce de l'action. Leur passivité, marquée par une oisiveté sociale et une errance intérieure, dit la vacuité de leur existence. De ce fait, les romans de Schreiber se caractérisent par une absence de dynamisme narratif. Ils déçoivent le lecteur qui attend une action dramatique et sa résolution. Le rejet de repères spatio-temporels désoriente par ailleurs le lecteur, parfois même le décourage dans ses efforts. Son écriture se libère de l'exigence de la forme, du style et de la langue. Ainsi se définit l'une de ses grandes originalités qui l'expose à l'incompréhension et le voue à la méconnaissance. *Les Heures qui restent* se déroule autour d'un écrivain qui se justifie et une lectrice qui évoque son déplaisir ou son incompréhension face au manuscrit qu'il lui a soumis. Les remarques critiques de cette dernière se réfèrent aux principes du « véritable » roman conventionnel : des personnages dotés d'attributs précis, une anecdote bien structurée, un fond social, une action menée, un ou plusieurs « problèmes » exposés clairement :

> Schreiber : […] Il y a deux suspens dans mon roman. Premièrement, mon romancier-monologueur attend de la Grande Dame l'appui qui fera exister le personnage de son roman : ce « bon à vivre, si vous voulez, comme on dit le « bon à tirer » en imprimerie. Secondement, dans le roman dont il rêve, le héros n'a pas de tête. C'est le lecteur, c'est l'assurance qu'il y aura des lecteurs qui devrait la lui donner.
>
> […]
>
> Moi : Somme toute, vous êtes un mystique, mais qui a besoin de communication avec ses semblables. C'est même ce qui me paraît le plus original dans votre œuvre : ne pas vous en être tenu à un dialogue du créateur avec lui-même, mais avoir compris que le livre ne peut vivre que d'un dialogue avec le lecteur. Quant aux modalités de ce dialogue, je dois dire[892]…

[892] Georges Piroué, « Le romancier et son lecteur vus par Boris Schreiber », art. cit.

Schreiber considère le romancier comme un médiateur ou un interprète plutôt que comme un simple créateur. À ses yeux, l'œuvre littéraire se situe dans un espace frontalier entre la création et la réception. Elle attend la contribution du lecteur pour être pleinement réalisée et ne peut vivre qu'avec le lecteur. L'acte d'écrire est, dans ce contexte, une façon de survie : « Mes premiers livres quasiment introuvables. Mon nom à peine reconnu. Vous voyez : la dure vie d'artiste mais je ne me plains pas, le soutien de certains […]– me donne l'impression d'être comme une source découverte par la pendule d'un sourcier doué[893]. » L'œuvre de Schreiber ne tente pas de plaire à un grand public, mais de trouver écho auprès d'un petit nombre de lecteurs susceptibles d'entrer en « connivence » avec lui :

> Pourquoi tous mes voyages ? Une soif de voir le monde entier. […] Ce n'est pas pour compenser ce que je ne vous trouve pas en moi, mais au contraire pour prouver que ce que je trouve en moi est à l'image du monde, une sorte de connivence. Et comme un écho de ma vie intérieure.
>
> Ne prenez pas ces lignes pour de la prétention. Mais c'est comme si je me sentais à la fois incompris par les foules, mais compris par tout ce qui les dépasse [894]!

Le parallèle se prolonge dans son écriture : Schreiber écrit pour trouver ceux qui lui ressemblent. Son choix, sa marginalité choisie, voire revendiquée, inscrit son travail dans une posture d'exception : celle d'un auteur qui refuse de se plier aux impératifs commerciaux ou aux attentes d'un large public.

Écrire son journal sous l'Occupation, dans un contexte marqué par « l'interdit de l'appareil » et « la censure intérieure[895] », a constitué pour Schreiber une forme de résistance. L'écriture est devenue pour lui à la fois un moyen de se révéler et de se dissimuler. Il transforme sa propre existence en texte, passant « de l'intime à l'extime, du journal au tract, de la vie privée au collectif [896] ». À travers son écriture, il expose son refus du destin qui lui est imposé : un destin de double marginalisation d'abord par l'Histoire et la société, puis par les milieux littéraires. Schreiber est aussi hanté par un sentiment de culpabilité, né de son expérience pendant les années de guerre. Sa marginalité est le prix à payer relativement à sa conduite pendant la guerre : « Vous connaissez la Bible : les pères ont mangé du raisin vert et les enfants grincent des

[893] Sur ce point, voir la lettre du 13 août 2001 de Boris Schreiber à son lecteur Romain Marchais reproduite en annexe, infra, p. 347.
[894] Sur ce point, voir la lettre du 5 novembre 2001 de Boris Schreiber adressée à son lecteur Romain Marchais.
[895] Bruno Curatolo et François Marcot (dir.), *Écrire sous l'Occupation. De non-consentement à la Résistance, France-Belgique-Pologne 1940-1945*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Histoire », 2011, p. 11.
[896] *Ibid*.

dents. Vos enfants, c'est-à-dire vos écrits[897]… » Pour lui, survivre à la guerre est en soi une faute qui ne peut pas être pardonnée, comme un péché collectif commis par tous ceux qui ont échappé à l'anéantissement. En créant du malaise, en accentuant la trahison et la souffrance dans son œuvre, Schreiber pratique une littérature empreinte d'un romanesque lazaréen, une littérature qui porte la marque des grandes tragédies du XX^{e} siècle.

Schreiber est un auteur marginal, marginalisé mais il est lui-même responsable de sa propre marginalisation. Il se fait naître sous le signe du « déchirement », qu'il associe au tournesol recherchant la lumière du soleil. Il s'enivre ensuite du lait maternel et de ses promesses. S'il s'est d'abord trouvé dans des situations de vie (exil de ses parents, misère, etc.) qui l'ont marginalisé, il a par la suite choisi de passer pour ou de se faire passer pour un marginal, ce dont témoignent son écriture et sa vie littéraire telle qu'il l'a conçue et menée. Il indique ainsi dans *L'Excavatrice* : « plus la marge est large, plus j'émerge[898] ».

[897] Boris Schreiber, *Hors-les-murs*, *op. cit*., p. 19.
[898] Boris Schreiber, *L'Excavatrice*, *op. cit*., p. 61.

ANNEXE

Il paraît important d'inclure, sous forme d'annexe, la correspondance entre Boris Schreiber et son lecteur Romain Marchais, un jeune admirateur lui-même engagé dans l'écriture. Cette correspondance s'étend sur la période 2001-2003. Ces échanges, où Schreiber donne des conseils à son interlocuteur, permettent de percevoir la personnalité de l'écrivain et de nourrir certaines réflexions sur sa conception d'écriture et de littérature.

Correspondance de Boris Schreiber avec son lecteur Romain Marchais (2001-2003)

Paris le 21 janvier 2001

Cher Monsieur,

Votre lettre me rappelle un peu, l'époque de mes vingt ans. Je me sentais paralysé à l'idée d'écrire un roman. Le construire, montrer le temps qui passe, faire vivre des êtres, il y a là de quoi paralyser un jeune de vingt ans.

Ce qui m'étonne, c'est que cette force que vous sentez en vous ne cherche pas à s'exprimer sous une autre forme d'écriture qui n'exige pas la discipline de fer du roman.

Je pense par exemple à la poésie. Certes, elle exige un fort travail de relecture mais elle se prête à l'inspiration immédiate même sous forme de prose rythmée et d'image un peu comme celle de Blaise Cendrars dans son « Transsibérien » ou « Pâques à New York ».

Je vous avoue qu'à vingt ans je libérais cette force que je sentais en moi par des poèmes qui seront peut-être publiés un jour.

Mais il est une autre forme encore d'écriture : le journal intime, qu'il ne faut pas confondre avec l'autobiographie. Le journal intime c'est le confident, le miroir, le secret. Le secret. Je tiens […], à l'âge de treize ans, soi-même, sur une page blanche implique une discipline, un creusement, une interrogation qui annoncent lorsqu'il y a une force en plus une écriture future.

Tant de « confessions » sont devenues de grands livres !

Une dernière chose : la force qui vous pousse, vous domine, il faut qu'à votre tour vous la dominiez, une sorte d'entente, indispensable pour le jaillissement.

Voilà cher Monsieur ces quelques conseils dictés par la sympathie pour un feu qui mérite de s'enflammer.

À vous

Boris Schreiber.

Paris le 11 mars 2001

Cher Romain Marchais,

Votre lettre m'a touchée. Allez, comme ça, sur les livres de mes jadis, le plus étrange, c'est que je fais comme vous : je passe et je repasse dans ces mêmes quartiers d'autrefois.

Pourtant le fait de me cogner sans cesse à mon image ne me fait pas de bien, car je trouve que tant de promesses ne se sont pas réalisées, autant vous l'avouez, je traverse une période de déprime. Et suis incapable de vous conseiller utilement journal de bord ou journal pas de bord, quelle importance ? À mon avis, ce qui compte, c'est de sortir le « soi » de soi, sous n'importe quelle forme. C'est lui qui mettra cette forme en valeur, et non pas la forme qui mettra en valeur le soi.

L'essentiel, vous le sentez bien, c'est d'avoir une vocation forcenée. Je ne crois pas aux aspirations tièdes. Donc poèmes, carnet, roman, tout est bon pour régler ses comptes avec soi-même. Et on en a jamais fini.

Quoi d'autre ? La plongée est dans le feu.

À vous

Boris Schreiber

Paris le 8 avril 2001

Cher Romain Marchais,

Votre lettre me plaît, les rencontres de certaines parties de nos deux destins que vous évoquez sont un signe, peut-être, de ralliement.

Dans un de mes romans - pardon de me citer - quasiment introuvable « *La Descente au berceau* », j'écris à un moment donné : « Je rêve qu'un plus faible que moi me défend, qu'un plus pauvre que moi me nourrit, qu'un plus jeune que moi m'engendre ».

Vous êtes, cher Romain, ce jeune, à la fois désemparé et enthousiaste, en qui je reconnais certaines de mes pulsions.

Vos poèmes traduisent ces états d'âme avec des trouvailles rythmiques et métaphysiques. Par exemple :

« Je ne crains pas de tomber

En dessous je serai toujours plus grand… »

Consumé dans la lave de ma vie !

Ou bien lorsque vous parlez de vos « cendres nostalgiques » ou « le sel sèche ses yeux absents ».

Donc, courage ! Travail et courage ! On n'en finit jamais de creuser ses abîmes. Voilà pour l'essentiel.

Je serai moi aussi « absent » quelques temps. D'où mon silence, peut-être. N'y voyez pas un manque d'intérêt. C'est même le contraire.

Cher Romain Marchais, à bientôt.

Et à vous

Boris Schreiber

Paris le 10 juin 2001

Cher Romain Marchais,

Je traverse une période assez difficile. Des problèmes familiaux un peu compliqués. C'est pourquoi je ne pourrai pas vous écrire pendant un certain temps.

J'espère que vous ne m'en voudrez pas et vous prie de croire à toute mon amitié.

Boris Schreiber

East Hampton le 13 août 2001

Cher Romain Marchais,

Votre lettre est arrivée, si j'ose dire, au milieu d'un tas de problèmes compliqués. Mais vous devinez sans doute qu'elle m'a fait plaisir.

Votre attention, et même plus, vis-à-vis de mes livres, me touche en profondeur, car vous voyez à quel point je suis méconnu. Mes premiers livres quasiment introuvables. Mon nom à peine reconnu. Vous voyez : la dure vie d'artiste mais je ne me plains pas, le soutien de certains – vous par exemple – me donne l'impression d'être comme une source découverte par la pendule d'un sourcier doué.

Un peu triste ce soir que vous ne prenez pas de vacances cette année. J'espère que l'an prochain…

Quant à moi, je passe quelques semaines à Long Island. Tout y est superbe mais les accès de déprime ne me quittent pas pour autant.

Cher Romain Marchais, j'admire votre courage, votre ténacité. De même que vos contées d'inspiration, le monde est dur et vous savez lutter.

Peut-être pourrons-nous nous rencontrer cet hiver ? Je reste ici jusqu'à la fin du mois.

Croyez à toute la force de ma sympathie pour vous, pour tout ce que vous faites.

Boris Schreiber

N. B : le mieux est de m'écrire à mon adresse de Paris.

Paris le 23 septembre 2001

Cher Romain Marchais,

Votre lettre m'a beaucoup touché, la dernière phrase où vous me prouvez en quelque sorte le nom fondé de ma détresse est superbe. Et combien attachante cette description de votre attente dans mon quartier et le hall de l'immeuble.

Bien sûr que nous nous verrons. Mais pas avant le mois d'octobre car je vais faire un tour en Italie. Je pense à vous souvent. Vous avez peur de me décevoir ? Et moi, donc ? En effet, croyez-moi : je crains de vous décevoir. Ce côté inconnu des rencontres…

Je vous écris en ce dimanche si lourd encore de catastrophes récentes, de menaces futures. Alors, j'essaye de me replier sur moi-même. Un disque tzigane rythme de sa nostalgie, le silence de mon bureau. Et je pense comme vous que nos lettres sont plus que des simples échanges de pensées. Elles sont des échanges de dons.

N'est-ce pas ? À bientôt donc, et tout à vous

Boris Schreiber

Paris le 5 novembre 2001

Cher Romain Marchais,

Cela fait quelques jours à peine que je suis revenu d'Italie. Et j'aime bien votre lettre. Pourquoi tous mes voyages ? Une soif de voir le monde entier. D'être frappé par des paysages, des glaciers qui craquent encore dans le détroit de Magellan. De séquoias géants et des routes passent au travers de leurs troncs. Des lumières. Des horizons.

Ce n'est pas pour compenser ce que je ne trouve pas en moi, mais au contraire pour prouver que ce que je trouve en moi est à l'image du monde, une sorte de connivence. Et comme un écho de ma vie intérieure.

Ne prenez pas ces lignes pour de la prétention. Mais c'est comme si je me sentais à la fois incompris par les foules, mais compris par tout ce qui les dépasse ! À vous de juger.

Nous rencontrer ? Avec plaisir. Où ? Quand ? Proposez-moi je vous répondrai.

Cher Romain Marchais, à bientôt donc.

Mon amitié

Boris Schreiber

Paris le 28 novembre 2001

Cher Romain Marchais,

D'accord pour le dimanche 16. Voici mon téléphone en cas d'empêchement de votre part : 01 43 22 01 48.

Mais s'il y avait empêchement de ma part à moi, où puis-je vous joindre ?

Bien à vous

Boris Schreiber

Paris le 20 décembre 2001

Cher Romain,

Peut-être ai-je été surpris, presque vexé, d'être là, tout seul, devant le kiosque. Et quand vous êtes arrivés, je ne savais pas très bien comment m'y prendre car vous avez un physique…

Comment dire ? Au premier abord un peu froid et ironique. Et je sentais une distance entre nous. Fausse, sans doute. Mais je me sentais gêné. Cela s'est vu, peut-être ? Mais il me semble que très vite nous avons pu vraiment communiquer. Et votre lettre me touche beaucoup car vous avez un de ces dons d'observation…

Je crois que le genre littéraire qui vous conviendrait le mieux pour le moment, c'est la nouvelle, la saisie rapide des choses, la nouvelle serait un peu la photo de l'écriture.

J'ai aimé votre rencontre. Donc nous restons en contact.

Bonne fête

Et à bientôt

Boris Schreiber

Paris le 25 janvier 2002

Cher Romain,

Comment se fait-il ? Je vous ai écrit après notre rencontre et n'obtenant pas de réponse, je me suis dit que ma lettre vous avez déplu.

J'ai voulu analyser quelque peu notre face à face. Il m'a semblé voir en vous un curieux mélange d'attention et d'absence. Une confiance et une réserve. Comme si vous ne saviez pas s'il vous est possible de faire confiance à la vie.

Le fait d'être pris par l'écriture ne doit pas vous inciter à abandonner votre travail. Il faudrait juste « l'aménager » pour vous laisser le temps d'écrire. Je sais que ce n'est pas facile.

Cher Romain, de toute façon, je vous dis à bientôt et vous souhaite une bonne année fertile.

Boris Schreiber

Paris le 24 octobre 2002

Cher Romain Marchais,

Votre lettre m'étonne, car je vous ai écrit avant mon départ pour les U.S.A. au mois de juin.

N'ayant pas eu de réponse, je suppose que cette lettre s'est perdue.

Pour le moment je ne peux pas vous rencontrer car je suis plongé dans les dures convections du prochain livre.

Mais quand elles seront terminées je serai tout prêt à vous rencontrer. Je vous écrirai ou vous téléphonerai.

Croyez à mes meilleurs sentiments.

Boris Schreiber

Paris le 9 janvier 2003

Cher Romain Marchais,

Votre lettre m'a fait plaisir. Moi aussi, je vous souhaite une année 2003 qui vous comble.

Quant à une rencontre… Je ne sais quoi vous proposer. Peut-être au café qui fait le coin de Quinet et de Raspail ? Par exemple le mardi 14 ? À 17h30 ou 18h ? Vous pouvez me téléphoner pour la réponse :

01 43 22 01 48

Avec tout mon amitié

Boris Schreiber

Paris le 4 novembre 2003

Cher Romain,

Revenant des États-Unis, je trouve votre lettre. Elle me touche beaucoup. Votre courage, votre ténacité. Vous avez raison de ne pas lâcher prise. Et je reconnais que c'est dur.

Voulez-vous que nous nous retrouvions le jeudi 13 novembre à 18h au même café du coin que l'autre fois ?

Bien à vous

Boris Schreiber

Nous insérons également ici les entrées du journal intime de Romain Marchais relatant ses rencontres avec Boris Schreiber. Ces témoignages offrent un regard sur l'écrivain, vu à travers les yeux de son lecteur. Leurs échanges, qui portent sur la publication et la réception des œuvres de Schreiber ainsi que sur son anonymat et les refus auxquels il a été confronté, permettent d'approfondir la compréhension de son parcours littéraire et de sa perception du monde éditorial.

Extraits du journal intime de Romain Marchais

16/12/2001

Et moi, j'ai retrouvé Boris Schreiber, à Paris, au Jardin du Luxembourg. J'ai pris de nombreuses photos.

Homme gentil, intéressant, attentif...

Nous avons marché jusqu'à l'hôtel Lutétia, luxueux. J'y ai vu Bertrand Blier et un homme politique. Jus d'ananas à 35 francs !

Grande discussion sur la littérature, l'écriture...

« L'écrivain est un être qui déstabilise le mental, c'est un parasite »

« Il n'y a que l'écriture qui m'intéresse, tout le reste, je m'en fous »

14/01/2003

Je descends le boulevard Edgar Quinet en direction du boulevard Raspail. Je tourne à gauche, jette un œil dans le café : Boris Schreiber n'est pas là. Je vois un homme traverser la rue, il a les cheveux gris. Je l'observe encore un peu, non, ce n'est pas lui. Je contourne le café et là, venant de son immeuble, j'aperçois l'écrivain. Il est petit, assez fort, sa démarche est lente. Sa tête penche un peu à gauche, il semble ne pas avoir de cou. Je m'approche. Il sourit. Je lui serre la main. Ses doigts et ses poignets ont l'air tordu. On ne parle pas trop, comme gênés. On entre dans le café. Je lui laisse choisir sa place.

- Vous savez... On ne s'est pas vu depuis plus d'un an.

- Ah bon !

- Oui, c'était au mois de décembre 2001...

- Si longtemps !

- Oui et pourtant j'ai l'impression que c'était hier.

Le serveur arrive. Je commande un diabolo citron et Boris un « décaf ». Le serveur tique un peu et reprend en disant un « déca ».

- Comme je vous l'ai dit, j'ai été pris par mon roman... Des difficultés... Ça a été dur, très dur...

- Plus que vous ne l'imaginiez ?

- Oh oui... Et puis les corrections n'étaient pas à la hauteur, une fois, deux fois... Être écrivain, c'est chouette mais c'est dur !

- Et vous êtes revenu dans la veine autobiographique ?

- Il y a du vrai et il y a du faux. Mais je dis que dans le roman il y a du vrai et du faux mais je ne dis pas ce qui est vrai et ce qui est faux. La vie, c'est ça, il y a les deux : le vrai et le faux. Et moi je veux écrire la vie, l'Absolu avant un grand A, alors j'écris les deux, le vrai et le faux.

- Justement, dans vos romans autobiographiques, est-ce que tout est vrai ?

- Oui tout !

- Vous n'avez rien imaginé ?

- J'ai raconté ce dont je me souvenais.

- Et vous n'avez pas utilisé votre journal intime ?

- Non ! Pour quoi faire ?

- Pour réutiliser certains passages.

- Non. Le roman est un art, doit être un art, alors que le journal intime ne l'est pas. C'est un problème de style. Et puis j'avais mon journal intime tellement en moi que je n'ai jamais eu besoin de l'ouvrir.

Silence. Deux tables plus loin, un homme âgé d'une soixantaine d'années, chauve, les lunettes sur le front, parle à un jeune homme, habillé en noir. Le vieux est écrivain, plutôt des œuvres philosophiques si je perçois bien les mots qu'ils prononcent.

Boris Schreiber poursuit.

- Vous me posez, dans votre lettre, une question qui m'a tourmenté, une question difficile. Vous me demandez où vous pouvez vous procurer mes anciens livres non autobiographiques.

- Ah oui...

- Eh bien... Les deux premiers ont atterri au pilon (il se marre en fermant les yeux et découvrant ses dents), ensuite (il cherche l'ordre chronologique et le titre de ses

livres) j'ai réussi à récupérer deux exemplaires des deux suivants puis Belfond a plus ou moins fait faillite et j'ai racheté les exemplaires de mon livre, ma cave en est remplie à ras bord (il se marre encore).

- Vous avez une véritable bibliothèque de vos livres ?

- Oui, à la cave. Mais, vous savez, Dostoïevski vendait ses livres chez lui à la fin de sa vie. Sans vouloir le dire, les grands esprits se retrouvent.

- Oui sûrement. J'ai lu *La Traversée du dimanche* en Série noire.

- Oui, Folio avait raté le coche, je préfère Folio moi !

- J'ai lu aussi *Les Souterrains du soleil*.

- Ah oui et qu'en avez-vous pensé ?

- Le premier m'a beaucoup plu, surtout parce que je l'ai lu en dernier et que je pouvais l'éclairer par tout ce que j'avais lu sur vos rapports avec votre mère.

- Oui, c'est intéressant.

- Et pour le second, ce n'était pas le meilleur. J'ai eu l'impression de lire un livre écrit par une autre personne. C'est un livre qui m'a mis mal à l'aise. Cette jungle, cette moiteur, cette haine.

- Je comprends. Donc, pour mes anciens livres, c'est un peu compliqué. C'est le destin des écrivains maudits comme moi. Vous vous rendez compte ? En onze ans, Pivot ne m'a invité qu'une fois dans son émission, pour *Le Lait de la nuit*.

- Même pas après votre Prix Renaudot ?

- Non ! J'ai été très vexé !

- J'imagine.

- Je suis un auteur dans l'ombre, on ne me connaît pas. Ou plutôt, disons que je suis dans la pénombre... Tiens, ça me fait penser à quelque chose, un jeu de mots qui me vient comme ça : la pénombre, c'est une ombre qui vous peine

- Ah oui, c'est vrai...

- Peu de gens me connaissent ! Je suis peut-être comme Stendhal, j'écris pour une gloire posthume.

- Je crois qu'il faut beaucoup de courage pour accepter de son vivant uniquement une gloire posthume.

- En effet !

- J'espère que vous pourrez assister à la publication de votre œuvre en Pléiade.

- Vous croyez ?

- Pourquoi pas.

- Je ne suis même pas traduit. Dans aucune langue.

- Ah bon ? Même pas en anglais, même pas *Un silence d'environ une demi-heure* ?

- Non, les éditeurs ne veulent pas prendre de risques, le texte est trop long.

- C'est sûr que si vous n'êtes pas traduit, ça n'aide pas.

- Je suis un auteur maudit. Et vous, vous en êtes où ?

- J'écris mais je ne suis pas prêt, je n'ai pas encore matière à envoyer quelque chose aux éditeurs.

- Vous avez quel âge déjà ?

- 22 ans.

- Vous êtes jeune ! À votre âge, je n'avais écrit que des poèmes. Après, ce fut plus simple.

- Mais je fais lire mes textes, à mes amis, à mon père surtout. Lui, il est sévère.

- À votre père, c'est intéressant. Il lit beaucoup ?

- Oui, c'est lui qui m'a fait découvrir la littérature, c'est ce qui nous lie le plus aujourd'hui. Je me suis intéressé à la littérature, après avoir lu *Lettre d'une inconnue* de Zweig par-dessus son épaule.

- Ah !

- Nous étions au Portugal. Il lisait plus vite et tournait la page avant que j'aie fini.

- Et il lit vos textes ?

- Il les corrige, fait des propositions. Et le vôtre sort quand ?

- En avril.

- Très bien. Votre écriture me manque. Je vous ai lu trop vite.

- Ça me fait plaisir ce que vous dîtes !

- Et vous avez déjà le titre ?

- Oui, je peux le dire maintenant : *La Douceur du sang*.

- Ah encore un titre bien choisi. Vos titres ont toujours quelque chose de fort. *Le Lait de la nuit* par exemple. C'est vous qui les choisissez à chaque fois ?

- Oui, bien sûr. Non, sauf pour *La Traversée du dimanche*, c'est l'éditeur qui avait trouvé.

Je le regarde. Ses yeux bleus, sa peau tombante sur le visage, ses cheveux blancs un peu fous, sa chemise ouverte sur son torse et ses mains ridées. Je lui trouve du charme, il me fascine.

- Et votre travail chez Albin Michel ?

- C'est intéressant, j'espère y rester après mon stage. Je ne suis payé que 1900 francs par mois. Je vais m'accrocher et envoyer des lettres de motivation un peu partout.

- Je vous admire. C'est plus dur maintenant. Moi, je me plaignais à votre âge et vous avez ce courage, cette solidité. Pendant toute mon enfance, ma mère m'a dit que tout me serait dû, que je n'aurais qu'à apparaître et que les portes s'ouvriront, elle me mettait au pinacle. Alors, quand les choses ne se passaient pas, je n'étais pas content. Tous les éditeurs m'ont refusé, même Albin Michel. Une femme m'a dit pour *Le Lait de la nuit* que l'autobiographie d'un inconnu n'intéressait personne. Que voulez-vous répondre à ça ? Et même chez Gallimard alors que je connaissais Henri Thomas, c'est Gide qui nous avait présenté, et qui avait un poste de décideur, mon texte a été refusé.

- Je serai patient. Pour l'instant, je ne suis pas prêt.

- Vous gardez le moral, c'est bien. Je suis content de cette rencontre, et triste aussi.

- Triste ?

- Oui derrière votre courage, votre force, je sens une faiblesse, comme une ombre qui passe parfois sur votre visage.

- Ah ? Je m'inquiète pour mon avenir qui me paraît flou. Et en même temps j'ai l'impression que vous voyez clair dans ce flou, vous avez une vision nette de ce flou qui vous entoure.

- Je suis inquiet mais j'ai au fond de moi la conviction que ça va marcher.

- C'est bien !

- Un jour, une femme a regardé mes mains et m'a dit : « toi, tout va te réussir »

- Et c'est vrai ?

- Depuis cinq ans, tout ce que j'entreprends réussit.

- C'est bien.

- Donc, là, ça va être la même chose. Alors je me tiens au courant de la sortie de votre livre et je vous écris pour vous donner des nouvelles de mon avenir.

- Très bien.

Il paye. Je ne proteste pas. On marche un peu vers son immeuble puis on se quitte, heureux d'avoir passé un moment ensemble.

07/04/2003

Je sors d'Albin Michel, à l'heure. Je descends le boulevard Edgar Quinet. Il fait beau mais froid. Au coin de la rue, près du café, Boris Schreiber me regarde arriver. Ses cheveux blancs flottent au vent. Il porte des lunettes de soleil aux verres carrés et tient deux livres dans sa main. Il a un blouson en cuir noir sur une chemise beige ouverte sur ses poils blancs. Son ventre déborde un peu de son pantalon. Il me serre la main.

- On va rentrer. Il ne fait pas si chaud que ça pour être en terrasse.

Il pousse la porte du café, la tient pour moi. On dit bonjour au buraliste et on s'assoit à la même table que la dernière fois sauf que je m'installe sur la banquette et lui sur la chaise, à l'inverse de notre précédente rencontre.

Les deux livres à la couverture beige sont sur la table. Son nom est écrit en gros sur la couverture. Il prend *L'Évangile selon Van Horn*, sort un stylo et dédicace la première page. Il fait de même avec *Les Derniers jours de Pompeï* [*sic*].

- Voilà pour vous ces deux livres. Pour les autres, ça va être plus difficile parce qu'il ne me reste que peu d'exemplaires.

Je jette un œil sur les couvertures.

- Quand même, votre nom est écrit en très gros.

Il sourit.

- Oui, l'éditeur avait pensé cela pour faire décoller les ventes mais il s'est trompé.

Boris Schreiber se met à rire, en plissant les yeux et en découvrant ses dents.

- Merci beaucoup. C'est toujours un plaisir de vous lire.

- Pourtant, vous savez, je n'ai pas publié beaucoup de livres. J'ai commencé à publier en 1958 et je n'ai écrit que 16 romans.

- Oui, à côté de ceux qui publient un roman par an, c'est sûr... Mais encore une fois, peut-être qu'on parlera de vous dans 50 ou 100 ans, et qu'on aura oublié les autres.

- J'en suis sûr !

Sa voix est ferme, son regard dur.

- Il y a tellement d'auteurs !

- Tout le monde écrit !

- Oui mais quand on regarde l'histoire littéraire, on s'aperçoit que ce ne sont pas les titres aux plus grands succès d'époque qui sont encore lus aujourd'hui.

- C'est vrai. Vous savez, chez moi, dans ma maison de campagne, j'ai des revues d'époque que je feuillète parfois. C'est drôle. Vous connaissez un Michel Bataille ?

- Non, pas du tout.

Il se marre.

- Vous voyez. On en parle tellement, dans ces revues. Son oncle, George, était connu mais Michel... Moi, je suis écrivain qu'on ne lit pas.

Silence. Le serveur nous demande ce qu'on veut.

- Un diabolo citron s'il vous plait.

Comme la dernière fois.

- Un coca sans sucre.

- Un coca light, propose le serveur.

- Oui, c'est ça, répond Boris Schreiber.

- Je voulais vous demander, j'ai regardé un peu la page de vos autres ouvrages et j'ai remarqué un creux dans votre écriture : dix ans je crois... Vous avez une explication ? Pourquoi n'avez-vous rien écrit ?

Il sourit jaune. Je crois que j'ai touché un point sensible. Il reste silencieux, cherche quelque chose au fond de lui-même.

- C'était entre quels livres ? Vous vous souvenez ?

- Non... Je crois que c'était dans les années 60... Entre 62 et...

- Oui. Mais quels livres ? Je pense que c'était entre *La Rencontre des absents* et *L'Évangile selon Van Horn*. Pour le premier, j'ai eu un prix décerné par un bon journal de l'époque aujourd'hui disparu : *Combat*. J'étais publié chez Calmann-Lévy. Après, ce n'était pas un creux, je n'ai jamais cessé d'écrire. C'est juste qu'il m'a fallu tout ce temps pour que le manuscrit de *L'Évangile selon Van Horn* trouve une maison d'édition.

- Mais après plusieurs refus, vous n'avez pas essayé de présenter un autre manuscrit.

- Non. C'était celui-là qui devait être publié. Je ne pouvais rien écrire d'autre de toute façon. Alors, au bout de dix ans, Belfond l'a accepté, mais à compte d'auteur. Comme l'autre, que vous avez entre les mains. Et à cette époque, je n'avais pas d'argent. C'est mon père qui a payé. Bon, il n'aimait pas trop l'idée que je sois un écrivain. Il voulait que je reprenne ses affaires, que je sois son bras droit, mais moi, les affaires... Un jour, il m'a dit : « Boris, il faut que tu appelles untel ». J'ai dit oui et il m'a demandé : « Tu ne veux pas le numéro ? »

Boris Schreiber se marre comme un enfant, penchant sa tête à droite, contre sa main.

- Bref, il a accepté en fin de compte mais il voulait que je sois un écrivain connu, dont on parle.

- Oui, quitte à être écrivain, autant être le meilleur.

- En quelque sorte... Ma mère par contre croyait en moi, dès le début. Et je n'ai eu le Prix Renaudot qu'en 1996 ! Mon père est décédé en 1975 et ma mère en 1982 !

Il m'a parlé ensuite de ses deux tentatives pour passer l'agrégation puis du CAPES réussi, de son boulot de prof suppléant en banlieue. Des choses que je savais déjà, que j'avais déjà lues dans ses livres. C'est le problème. Toute sa vie est dans ses livres. Comme j'en ai beaucoup lu, j'en sais beaucoup. C'est pour ça que j'en apprends plus lorsqu'il me parle du présent.

- J'ai lu votre livre. Chaque phrase est ciselée, travaillée, parfois à l'extrême et on en oublie l'histoire. Je veux dire certains écrivains racontent des histoires simples, vous, vous travaillez l'écriture, les mots...

- Oui, c'est vrai. Vous savez que je me crois unique.

- Mais vous l'êtes ! Votre écriture parle de vous, de votre vie, vous êtes unique. Votre écriture est unique parce que vous êtes le seul à avoir entrepris une telle expérience.

- Vous connaissez le terme « 0 absolu » ? C'est le maximum que peut atteindre le froid, - 167°C ou quelque chose comme ça, on ne peut pas aller en dessous. Eh bien moi, j'ai une écriture absolue, on ne peut pas aller en dessous. J'ai une conférence vendredi, en Avignon. Je suis invité par Jacqueline Levaillant, vous la connaissez ?

- Oui, je l'ai eue comme prof la première année de DEUG.

- Eh bien, elle m'invite. Je dois parler de moi. Tant mieux parce que c'est tout ce que je sais faire. Ma femme a souhaité qu'il y ait un plan, elle a peur que je m'égare. Elle connaît un peu, elle est agrégée de lettres classiques. Et dans la troisième ou quatrième partie, je parle de ça, de l'écriture absolue. Écrire, pour moi, c'est me dépecer.

- C'est drôle mais j'ai pensé à cette image en vous lisant : chaque page est un morceau de votre peau avec votre histoire, vos blessures, vos cicatrices, vos souffrances...

Boris Schreiber se lance alors et m'explique ce qu'il va dire aux étudiants tout en se citant à plusieurs reprises. Il aime ça : parler de lui, se citer, s'expliquer...

Je l'écoute avec attention.

- Et puis dimanche, à 14h, je suis sur *France Inter* jusqu'à 16h. Je suis interviewé tout seul pendant 45 minutes et après, il y a des intervenants. Bon, alors, et vous ? Toujours chez Albin MIchel ?

- Oui. Il me reste encore moins d'un mois.

- Et ils ne vous ont rien proposé ?

- Non, pour l'instant, rien. Mais je vais en reparler aux personnes intéressées et puis, s'il ne se passe rien, je vais peut-être retourner à la FNAC, où je travaillais avant.

- Et vous pensez qu'ils vont vous reprendre à la FNAC ?

- J'espère parce qu'il faut vraiment que je travaille, que je gagne de l'argent, devienne indépendant et vive avec ma copine.

- Elle travaille elle ?

- Oui, avec ma mère, dans la même entreprise. Et elle met de l'argent de côté pour nous. Pas moi. Alors j'aimerai bien que les choses changent.

- Et votre écriture ?

- Je crois que tout découle de ce que je viens de vous dire. Quand j'aurais tout ça, je pourrais écrire plus librement. J'ai tellement d'idées. J'ai écrit quelques nouvelles dont une que j'avais depuis longtemps en tête. Ça m'a soulagé de l'écrire. J'ai réglé un compte. Avec mon passé. Une vieille histoire. Ça se passe sur la plage. Je discute avec une femme sur la plage. Je vous l'enverrais pour que vous y jetiez un coup d'œil.

- Très bien. Elle fait combien de pages ?

- Douze. C'est court. Mais en fait j'écris surtout beaucoup mon journal. Depuis que je suis chez Albin Michel, j'écris ce que je vois, ce que j'entends, je créé des micro-nouvelles, avec des dialogues.

- Et vous ne les avez fait lire à personne chez Albin Michel ?

- Non. Ça parle des gens d'Albin, c'est parfois un peu critique.

- Oui, je comprends. Moi, j'écris mon journal depuis mes 13 ans. Et ça fait 20 ans que je l'écris de la main gauche.

- Pourquoi donc ?

- Parce qu'en écrivant de la main droite, je fais travailler l'hémisphère gauche, alors avec la gauche, je fais travailler l'autre. Vous connaissez une Florence Masson ?

- Non mais il y a une Brigitte Massot, la responsable des manuscrits.

- C'est elle ! J'ai une dent contre elle. Elle a refusé le « Silence... » en m'adressant une lettre où était inscrits ces mots : « L'autobiographie d'un inconnu n'intéresse personne ». Elle s'est bien plantée. Par contre, lors d'une soirée, après la remise du Prix Renaudot, Francis Esménard, le directeur d'Albin Michel, est venu me parler. Il a été très gentil, il m'a parlé de mon livre... Mais la Massot ! Vous savez ce que vous pourriez faire ? (Ses yeux brillent d'une lueur de vengeance) Vous allez la voir demain et vous lui dîtes que vous connaissez Boris Schreiber, on va voir comment elle va réagir.

- D'accord, j'essaye de faire ça.

- Et vous m'appelez. Je pars mercredi. Sinon, à mon retour. J'aimerai savoir ce qu'elle va vous dire.

Il est tout excité à l'idée de cette revanche.

- Moi aussi, quand je lis un manuscrit, j'ai peur de passer à côté de quelqu'un. Je garde tous mes rapports de lecture et je fais attention aux sorties en librairie.

- J'ai été lecteur moi aussi, j'étais souvent très féroce.

- Ça m'arrive également.

Silence. Il regarde derrière lui, puis ses pieds. Sa bouteille de coca est encore à moitié pleine, son verre n'est pas fini.

- Bon, j'ai des choses à faire, plein de choses... Ça m'a fait plaisir de vous voir.

Je fais mine de vouloir sortir de l'argent de mon sac. Il sort un billet de 20 €. Jusqu'à maintenant, il a toujours payé.

- Moi aussi, très. Et puis je vous remercie pour vos livres.

- Ce n'est rien.

Il paye, récupère sa monnaie. Nous nous levons et sortons. Il remet ses lunettes de soleil et tente sans succès de fermer son blouson en cuir. Boris Schreiber me serre la main.

- À bientôt Romain.

- Oui, à bientôt. Je vous appelle dimanche pour savoir comment s'est déroulée votre conférence et l'émission, et puis pour vous raconter ce que Brigitte Massot a répondu.

- Oh oui, surtout ça !

Il me serre la main à nouveau, plus chaleureusement, plus longtemps.

- Au-revoir Romain, merci, bon courage et bonne écriture.

- Merci, au-revoir.

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages de Boris Schreiber

SCHREIBER, Boris, *Le Droit d'asile*, Paris, Denoël, 1957.

SCHREIBER, Boris, *Les Heures qui restent*, Paris, Denoël, 1958.

SCHREIBER, Boris, *La Rencontre des absents*, Paris, Calmann-Lévy, 1963.

SCHREIBER, Boris, *L'Évangile selon Van Horn*, Paris, Belfond, 1971.

SCHREIBER, Boris, *Les Premiers Jours de Pompéi*, Paris, Belfond, 1972.

SCHREIBER, Boris, *Le Cratère*, Paris, Grasset, 1975.

SCHREIBER, Boris, *Les Souterrains du soleil*, Paris, Grasset, 1977.

SCHREIBER, Boris, *L'Organeau*, Paris, Jean-Jacques Pauvert et Garnier frères, 1982.

SCHREIBER, Boris, *La Descente au berceau*, Paris, Luneau Ascot, 1984.

SCHREIBER, Boris, *La Traversée du dimanche*, Paris, Luneau Ascot, 1987.

SCHREIBER, Boris, *Le Lait de la nuit*, Paris, François Bourin, 1989.

SCHREIBER, Boris, *Le Tournesol déchiré*, François Bourin, 1991.

SCHREIBER, Boris, *Un silence d'environ une demi-heure,* Cherche Midi, 1996.

SCHREIBER, Boris, *Hors-les-murs*, Paris, Cherche Midi, 1998.

SCHREIBER, Boris, *L'Excavatrice*, Paris, Cherche Midi, 2000.

SCHREIBER, Boris, *La Douceur du sang*, Paris, Cherche Midi, 2003.

SCHREIBER, Boris, *La Mille et unième nuit*, Sables éditions, Pin-Balma, 2005.

SCHREIBER, Boris, *Faux titre*, Paris, Cherche Midi, 2008.

II. Extraits du Journal inédit de Boris Schreiber

Présentation (1938-1945) par Denis Pernot :

[https://www.borisschreiber.fr/oeuvreBS.php?covalence=1&id=288]

Présentation (1945-1958) par Denis Pernot:

[https://www.borisschreiber.fr/oeuvreBS.php?covalence=1&id=378]

Présentation (1959-1968) par Denis Pernot :

[https://www.borisschreiber.fr/oeuvreBS.php?covalence=1&id=404]

Présentation (1969-1978) par Denis Pernot :

[https://www.borisschreiber.fr/oeuvreBS.php?covalence=1&id=430]

Extraits du Journal inédit (1938-1978) :

[https://www.borisschreiber.fr/oeuvreBS.php]

III. Textes critiques consacrés à Boris Schreiber

BRINCOURT, André, « Boris Schreiber. Ma vie pour un livre », *La Langue française terre d'accueil*, Monaco, Éditions du Rocher, 1997, p. 204-209.

CAZENOBE, Colette, « La Passion juive selon Boris Schreiber », *Travaux de Littérature*, n° XIII, 2000, p. 337-360.

CLANCIER, Anne et CHIANTARETTO, Jean-François (dir.) « Les Blessures du narcissisme : les œuvres autobiographiques de Boris Schreiber », *Écriture de soi et narcissisme*, Toulouse, Éditions Érès, 2002, p. 59-65.

PERNOT, Denis (dir.), *Boris Schreiber : une œuvre dans les tourments du siècle*, Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », 2013.

PERNOT, Denis, « *Les Heures qui restent* de Boris Schreiber : ratage et oubli », *Romans exhumés (1910-1960). Contribution à l'histoire littéraire du XX^e siècle*, études réunies et présentées par Bruno Curatolo, François Ouellet et Paul Renard, Éditions universitaires de Dijon, 2014, p. 167-77.

PERNOT, Denis, « Boris Schreiber, écriture et identités », conférence prononcée à Université d'État de la région de Moscou le 14 juin 2019 :

[http://www.borisschreiber.fr/etudes/Boris_Schreiber_ecriture_et_identites.pdf]

PERNOT, Denis, « "Ce que lui doivent les jeunes" : une nécrologie de Romain Rolland par Boris Schreiber », *Études Romain Rolland*. Cahiers de Brèves, n° 47, 2021, p. 3-5.

PERNOT, Denis, « Boris Schreiber : (s') écrire en migrant des lettres et devenir écrivain français », *Al-Mukhatabat*, n° 41, janvier-mars 2022, p. 41-57.

PERNOT, Denis, « Boris à Paris : une lecture des chapitres 78 et 79 d'*Un silence d'environ une demi-heure* (1996) de Boris Schreiber », *Al-Mukhatabat*, n° 45, janvier-mars 2023, p. 25-40.

PERNOT, Denis, « Boris Schreiber : écrire et s'écrire en étranger de l'intérieur (*Le Lait de la nuit* et *Le Tournesol déchiré*) », in Juillet-Garzon, Sabrina et Molin, Michel

(dir.), *Deux figures aux marges de la société : l'esclave et l'étranger de l'intérieur*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2024, p. 263-276.

WU, Fang, « Boris Schreiber, écrivain à la périphérie du centre », colloque et Festival littéraire : *Littératures en marge*, co-organisés par l'Université de Bath et l'Université d'Oxford, Kellogg College (Angleterre), en collaboration avec l'association Alternatives Européennes, l'Université Sorbonne Paris Nord et CY Cergy Paris Université (France), 29 juin-2 juillet 2023.

WU, Fang, « La norme impossible », colloque : *Circulation des normes et altération des identités : ouverture à la modernité ou repli sur soi ?*, co-organisé par l'Université d'Al-Azhar et l'Université de Lyon 2 au Caire, 8-11 janvier 2024.

WU, Fang, « Boris Schreiber : Une écriture migrante sans port d'attache », congrès de la SELF XX-XXI : *la Littérature française au grand large (XX^e^ et XXI^e^ siècles)* à l'Université de Bourgogne (Dijon), 10-12 juin 2024.

IV. Recensions des œuvres de Boris Schreiber[899] :

Le Droit d'asile **:**

BOSQUET, Alain, « La Rentrée : François Nourissier – Boris Schreiber », *Combat*, n° 4107, septembre 1957, p. 7.

KANTERS, Robert, « Le jeune homme et la mort », *Actualité littéraire*, n° 40, novembre 1957.

[ANONYME], « Boris Schreiber, Le Droit d'asile », *Sélection des libraires de France*, n° 11, décembre 1957.

CHAPSAL, Madeleine, « Haineusement vôtre », *L'Express*, n° 326, septembre 1957, p. 25.

BREITMAN, Michel, « Boris Schreiber : *Le Droit d'asile* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 61, janvier 1958, p. 152-153.

Les Heures qui restent **:**

BOSQUET, Alain, « Vingt romans pour la rentrée », *Combat*, n° 4435, octobre 1958, p. 7.

MANDEL, Arnold, « Au cœur de la désintégration », *L'Arche*, n° 22, octobre 1958, p. 35.

[899] Les recensions indexées ci-dessous ont été rassemblées par l'Association Boris Schreiber, à partir de coupures de presse conservées par l'écrivain (1957-2008). Ces documents permettent d'appréhender la réception critique de l'œuvre de Schreiber au fil des décennies. Ils éclairent l'évolution du regard porté sur ses œuvres et son écriture, tant par la presse que par divers interlocuteurs du monde littéraire. Nous n'en avons retenu qu'un ensemble qui nous a paru significatif. L'ensemble de ces recensions est accessible sur le site de l'association : https://www.borisschreiber.fr/etudactuBS.php.

MOGIN, Jean, « *Les Heures qui restent* », in rubrique « La Vie littéraire », *Le Soir*, novembre 1958, p. 8.
OLLIER, Claude, « Boris Schreiber. *Les Heures qui restent* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 71, novembre 1958, p. 903-905.
CHAPSAL, Madeleine, « *Les Heures qui restent* », in rubrique « Paru en librairie cette semaine », *L'Express*, n° 388, 20 novembre 1958, p. 27.
PIROUÉ, Georges, « Le romancier et son lecteur, vus par Boris Schreiber », in cahier « La Gazette littéraire », *La Gazette de Lausanne*, n° 300, 20-21 décembre 1958, p. 10.

***La Rencontre des absents* :**

TREMBLAY, Laurent, « *La Rencontre des absents* par Boris Schreiber », in rubrique « Méfiez-vous des préfaciers », *France Observateur*, n° 700, octobre 1963, p. 15.
LACOMBE, Lia, « *La Rencontre des absents* », *Les Lettres françaises*, n° 997, octobre 1963, p. 3.
R. W., « La fin du temps et des illusions », *Témoignage chrétien*, n° 1005, octobre 1963, p. 19.
PIATIER, Jacqueline, « Un innocent pas comme les autres. La rencontre de Boris Schreiber », *Le Monde*, n° 5828, octobre 1963, p. 13.
BRENNER, Jacques, « Le procès-verbal ─ *La Rencontre des absents* », *Paris-Normandie*, n° 6532, octobre 1963.
ROLLAND, Pierre, « Boris Schreiber. *La Rencontre des absents* », in rubrique « Des livres sur ma table », *L'Humanité Dimanche*, n° 795, novembre 1963, p. 14.
ESTANG, Luc, « Boris Schreiber. *La Rencontre des absents* », in « Figaro littéraire », *Le Figaro*, n° 916, novembre 1963, p. 5.
CASTELNAU, Marie-Pierre, « *La Rencontre des absents* par Boris Schreiber », *Revue des lettres et des arts*, novembre 1963.
BOSQUET, Alain, « Un prêtre du malentendu », *Combat*, n° 6130, mars 1964.
A. F., « Le poids d'une réputation », *Combat*, 5 mars 1964.

***L'Évangile selon Van Horn* :**

BOSQUET, Alain, « La rentrée de Boris Schreiber. *L'Évangile selon Van Horn* », *Combat*, n° 8461, septembre 1971, p. 9.
BOSQUET, Alain, « Là-bas, très loin, dans un paysage balte » (sous-titre : « La mystique vagabonde de Boris Schreiber »), *Le Soir*, Bruxelles, n° 254, octobre 1971.

M. A., « Entre Abellio et Daumal », *Le Figaro littéraire*, n° 1332, novembre 1971, p. 23.
WOLFROMM, Jean-Didier, « Les aveux les plus noirs », *France-Soir*, décembre 1971, p. 30.
WOLFROMM, Jean-Didier, « *L'Évangile selon Van Horn* de Boris Schreiber », *Le Magazine littéraire*, n° 59, décembre 1971, p. 41.
OSTER, Daniel, « Le yogi et l'histoire » (sous-titre : « *L'Évangile selon Van Horn* par Boris Schreiber »), in rubrique : « Les nouveaux venus », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2312, janvier 1972.

***Les Premiers jours de Pompéi* :**

BOSQUET, Alain, « Romanesque - Le "moi" pulvérisé de Boris Schreiber », *Le Monde*, n° 8636, 20 octobre 1972, p. 17.
BOSQUET, Alain, « Des livres pour les fêtes. Mes sept romans de la saison », *Combat*, n° 8829, décembre 1972, p. 8.
BELFOND, Pierre, « *Les premiers jours de Pompéi* par Boris Schreiber », *Le Point*, n° 16, janvier 1973.
WOLFROMM, Jean-Didier, « *Les Premiers jours de Pompéi* par Boris Schreiber », *Le Magazine littéraire*, n° 72, janvier 1973, p. 37.
THOMAS, Henri, « Boris Schreiber. *Les Premiers jours de Pompéi* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 246, juin 1973, p. 110-111.
PACHE, Jean, « Entre la fiction et la confession » (sous-titre : « *Les Boulevards de ceinture*. *Les premiers jours de Pompéi*. *L'outrage* », in rubrique : « Carnet de lecture », *Feuille d'avis de Lausanne*.

***Le Cratère* :**

DAUBENTON, Annie, « Le cahier immobile », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2501, octobre 1975, p. 6.
BRUA, Dominique, « *Le Cratère* », *Le Magazine littéraire*, n° 108, janvier 1976, p. 49.
DUFOURRIER, Paul, « Boris Schreiber *Le Cratère* », *L'Avenir du Luxembourg*, mars 1976.

***Les Souterrains du soleil* :**

BOSQUET, Alain, « Les grands partants. L'appétit d'absolu chez Boris Schreiber », *Le Quotidien de Paris*, n° 1088, octobre 1977, p. 17.

BOSQUET, Alain, « Mes prix littéraires », *Le Quotidien de Paris*, n° 1102, novembre 1977, p. 17.

DURANTEAU, Josane, « Boris Schreiber : une œuvre à découvrir », *Le Monde*, n° 10203, 18 novembre 1977, p. 19.

OSTER, Daniel, « La littérature n'en veut plus, mais… », in rubrique « Le pouvoir » dans le dossier « Le roman des temps qui courent », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2609, novembre 1977, p. 18.

BONNEFOY, Claude, « L'ailleurs : tout le monde descend… », in rubrique « Le rêve », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2609, novembre 1977, p. 22.

LE CLEC'H, Guy, « Boris Schreiber à contre-courant », *Le Figaro*, n° 10334, décembre 1977, p. 22.

LE GARS, Yves, « Le rêve de l'autofécondation », *La Quinzaine littéraire*, n° 273, février 1978, p. 6.

JUIN, Hubert, « Boris Schreiber. *Les Souterrains du soleil* », *Le Magazine littéraire*, n° 134, mars 1978, p. 25-126.

BELMANS, Jacques, « Boris Schreiber. *Les Souterrains du soleil* », *Marginales*, Bruxelles, n° 181-182, avril-mai-juin 1978, p. 18.

Mc KENNA, Andrew J., « Boris Schreiber. *Les Souterrains du soleil* », *The French Review* [Université d'Illinois, États-Unis], vol. LII, mars 1979, p. 675-676.

***L'Organeau* :**

GARCIN, Jérôme, « La charge automnale de la cavalerie lourde », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2856, octobre 1982, p. 37.

WURMSER, André, « D'un réalisme poétique entre d'autres. Ombres et lumières de *L'Organeau* et de Boris Schreiber », *L'Humanité*, n° 11865, octobre 1982, p. 11.

BOSQUET, Alain, « Les obsédés de Boris Schreiber », *Le Monde*, n° 11748, 5 novembre 1982, p. 16.

LE BIHAN, Odile, « Boris Schreiber. *L'Organeau* (J.-J. Pauvert-Alésia) », *Le Républicain lorrain*, novembre 1982.

FRANCK, Bernard, « Nous, les critiques, embrouillons tout », in cahier « Le Matin des livres », *Le Matin de Paris*, n° 1776, novembre 1982, p. 21.

PELLUS, Daniel, « *L'Organeau*, par Boris Schreiber », *L'Union*, Reims, novembre 1982.

G. C., « Murmures », *Le Matin de Paris*, n° 1782, novembre 1982, p. 22.

PIERRE, Michel, « Les ravages d'un couple écarlate », *Le Magazine littéraire*, n° 189, novembre 1982, p. 47.

[ANONYME], « *L'Organeau* de Boris Schreiber », *La Revue du Liban*, Beyrouth, n° 1209, janvier 1983.

MOREAU-SHIRBON, Claire, « *L'Organeau* par Boris Schreiber », *La Vie*, n° 1952, janvier 1983, p. 8.

THOMAS, Henri, « Boris Schreiber. *L'Organeau* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 363, avril 1983, p. 125-126.

BROWN, John L., « Boris Schreiber. *L'Organeau* », *World Literature Today* [Université d'Oklahoma, États-Unis], vol. 58, n° 2, printemps 1984, p. 234-235.

GREENE, Tatiana, « Boris Schreiber. *L'Organeau* », *The French Review* [Université d'Illinois, États-Unis], vol. 59, n° 1, octobre 1985, p. 155-156.

FESTA-MC CORMICK, Diana, « Schreiber, Boris. *L'Organeau* », *The French Review* [Brooklyn College and the Graduate Center, CUNY], vol. LIX, n° 1, octobre 1985, p. 155.

***La Descente au berceau* :**

[ANONYME], « Boris Schreiber legt surrealistischen Roman über den Holocaust vor », *Buchreport* [Dortmund, Allemagne], n° 34, Août 1984.

BARONIAN, Jean-Baptiste, « La grande course contre les prix », *Le Vif*, septembre 1984.

BOSQUET, Alain, « Les culpabilités de Boris Schreiber », *Le Figaro*, n° 12446, septembre 1984, p. 24.

LUCOT, Yves-Marie, « La descente au berceau de Boris Schreiber », *L'Aisne Nouvelle*, n° 6208, septembre 1984.

C. F., «Boris Schreiber. *La Descente au berceau* », in rubrique « Romans », *Le Républicain lorrain*, n° 231, septembre 1984.

CHAVARDES, Maurice, « Les temps des bourreaux », *Témoignage Chrétien*, octobre 1984, p. 31.

[ANONYME], « Psychoanalyse van een tijdperk », *Knack*, Bruxelles, octobre 1984.

« *La Descente au berceau* de Boris Schreiber », in rubrique « Ces romans que nous aimons », *Bonne soirée*, n° 3270, octobre 1984, p. 8.

XENAKIS, Françoise « *La Descente au berceau*. Boris Schreiber », in rubrique « La Chronique de Françoise Xenakis / FX ─ Presse-Livres », *Le Matin de Paris*, n° 2370, octobre 1984, p. 23.

THOMAS, Henri, « Boris Schreiber : le cri des origines », *Le Quotidien de Paris*, n° 1523, octobre 1984, p. 22.

PAULHAN, Claire, « Donner un sens au chaos », *Le Magazine littéraire*, n° 211, octobre 1984, p. 55.

[ANONYME], « *La Descente au berceau*. Boris Schreiber », in rubrique : « Lu signale… les romans », *Lu*, octobre 1984.

OLLIVIER, Éric, « Boris Schreiber. *La Descente au berceau* », *Nice-Matin*, novembre 1984.

ROSSET, Pierrette, « Le roman d'un vieil homme riche », *Elle*, n° 2027, novembre 1984, p. 68.

DURANTEAU, Josane, « La cicatrice d'un visage et d'une mémoire », *Le Monde*, n° 12392, 30 novembre 1984, p. 24.

DURANTEAU, Josane, « Boris Schreiber. *La Descente au berceau* », *Vertiges des Lettres*, novembre 1984.

[ANONYME], « Le temps perdu », in rubrique « Orphée », *L'Arche*, n° 332, novembre 1984, p. 24.

DESMOULAINS, Pascal, « Le décor de l'âme », *ContreCiel, le magazine de lecture*, n° 5, 1984, p. 84-85.

R. M. L., « Boris Schreiber. *La Descente au berceau* », *La Dernière Heure*, Bruxelles, 1984.

AURY, Dominique, « *La Descente au berceau* de B. Schreiber », *La Nouvelle Revue Française*, n° 386, mars 1985, p. 92-93.

GEGERIAS, Mary, « Schreiber, Boris. *La Descente au berceau* », *The French Review* [Université d'Illinois, États-Unis], vol. LX, n° 5, avril 1986, p. 730.

***La Traversée du dimanche* :**

BOSQUET, Alain, « Le refus de soi », *Le Quotidien de Paris*, n° 2425, septembre 1987, p. 17.

A. C., « *La Traversée du dimanche* de Boris Schreiber », in rubrique : « Lettres », *L'Événement du jeudi*, octobre 1987, p. 108.

BRINCOURT, André, « Boris Schreiber, une odyssée du dimanche », in « Figaro littéraire », *Le Figaro*, n° 13404, octobre 1987, p. 6.

BARON, Jacqueline, « Boris Schreiber. *La Traversée du dimanche* », *24 heures*, Montréal, octobre 1987.

FRENEUIL, Martine, « La Difficulté d'être », *Le Quotidien du médecin*, n° 3941, octobre 1987, p. 34.
DAVERDIN-LIAROUTZOS, Chantal, « Boris Schreiber. *La Traversée du désert* », *Le Magazine littéraire*, n° 246, octobre 1987, p. 70-72.
DRACHLINE, Pierre, « Les dimanches amers de Boris Schreiber », *Le Monde*, n° 13303, 6 novembre 1987, p. 17.
[ANONYME], « Le Prix Sainte-Beuve du roman », in rubrique « En bref », *Le Monde*, n° 13279, 9 octobre 1987, p. 17.
BERNSTEIN, Michèle, « Boris Schreiber. Les bas-fonds du cœur », *Libération*, n° 2027, novembre 1987, p. 35.
THEVENON, Patrick, « La peur du jour », *Le Nouvel Observateur*, n° 1205, décembre 1987, p. 2.
KHOURY-GHATA, Vénus, « Boris Schreiber. *La Traversée du dimanche* », *Europe*, n° 710-711, juin-juillet 1988, p. 214-215.
OLLIVIER, Éric, « Boris Schreiber : les tribulations d'un vieux garçon », *Le Figaro*, n° 16412, mai 1997, p. 7.
TROCHUT-SILÈS, Brigitte, « Les coulisses du dimanche », *Sud-Ouest*, n° 18292, août 2003, p. 7.
RASPAIL, Maxime, « *La Traversée du dimanche* », *Sud-Ouest*, n° 18309, août 2003, p. 7.

***Le Lait de la nuit* :**

BRINCOURT, André, « Boris Schreiber : une blessure ouverte », *Le Figaro*, n° 13913, mai 1989, p. 18.
HARANG, Jean-Baptiste, « Overdose de mémoire », *Libération*, n° 2491, mai 1989.
ROLLIN, André, « *Le Lait de la nui*t par Boris Schreiber », in rubrique : « La joie aux chapitres », *Le Canard enchaîné*, n° 3579, mai 1989.
DRACHLINE, Pierre, « Les exils de Boris Schreiber : les souvenirs d'un écrivain qui semble venir d'un film de Charlie Chaplin », *Le Monde*, n° 13799, 9 juin 1989.
BREHAL, Nicolas, « *Le lait de la nuit* de Boris Schreiber », *Le Figaro Magazine*, n° 13936, juin 1989.
[ANONYME], « Soixante-deux livres pour l'été », *Le Monde*, n° 13811, 23 juin 1989.
LE BIHAN, Odile, « La mémoire à nu de Boris Schreiber », in rubrique : « Un auteur, un livre », *Le Républicain lorrain*, n° 149, juin 1989, p. 13.

DELBOURG, Patrice, « Un orfèvre de la mémoire. Boris Schreiber, prétorien du souvenir », in rubrique : « Lettres », *L'Événement du jeudi*, juillet-août 1989, p. 88.
DAVERDIN-LIAROUTZOS, Chantal, « Une cosmologie des émotions », *Le Magazine littéraire*, n° 267-268, juillet-août 1989, p. 70-71.
CORENTIN, Paul, « Apostrophes d'été : "Livrets de famille" », *Télérama*, n° 2064, août 1989.
M. C., « *Le Lait de la nuit* de Boris Schreiber », *Le Point*, n° 881, août 1989, p. 16.
ROUSSET, Catherine, « L'enfant de la vieille Russie », *Le Nouvel Observateur*, n° 1293, août 1989, p. 63.
GIUDICELLI, Christian, « *Le Lait de la nuit* par Boris Schreiber », *Lire*, n° 166-167, 1989.
OLLIVIER, Éric, « *Le Lait de la nuit* de Boris Schreiber. Un homme à part », *Nice-Matin*, octobre 1989.
GEGERIAS, Mary, « Boris Schreiber. *Le Lait de la nuit* », *The French Review* [Université d'Illinois, États-Unis], vol. 64, n° 1, octobre 1990, p. 208-209.
OLLIVIER, Éric, « Boris Schreiber : le désespoir gourmand », in rubrique « Dans les poche », *Le Figaro*, n° 14560, juin 1991.
DRACHLINE, Pierre, « Ce diable de Boris Schreiber », *Le Monde*, n° 14430, 21 juin 1991.
QUIBLIER, Jean-Michel, « Entretien avec Boris Schreiber », in rubrique : « Roman français », *Quoi lire*, n° 11, p. 20-21.

***Le Tournesol déchiré* :**

SAVIGNEAU, Josyane, « Il y aura toujours des écrivains français », *Le Monde*, n° 14450, 30 août 1991.
LE BIHAN, Odile, « Une personnalité en miettes », *Le Républicain lorrain*, septembre 1991, p. 13.
DRACHLINE, Pierre, « Les vies de Boris Schreiber », *Le Monde*, n° 14502, 13 septembre 1991.
BOSQUET, Alain, « Les exils de Boris Schreiber », *Le Quotidien de Paris*, n° 3681, septembre 1991.
CARCASSONNE, Manuel, « Stylé », *Le Point*, n° 992, septembre 1991.
BRINCOURT, André, « Boris Schreiber, cette vie comme une promesse », *Le Figaro*, septembre 1991.
GOURY, Gérard-Humbert, « Boris Schreiber. *Le Tournesol déchiré* », *Le Magazine littéraire*, n° 291, septembre 1991, p. 80.

ROLLIN, André, « Boje moï ! », *Le Canard enchaîné*, n° 3701, octobre 1991.
[ANONYME], « Prix : les sélections continuent… », *Le Monde*, n° 14526, 11 octobre 1991.
COLIN-SIMARD, Annette, « Tragico-héroï-comique, ce roman ! », *Le Journal du dimanche*, n° 2342, novembre 1991, p. 9.
COPPERMANN, Annie, « Chronique de lauriers annoncés », *Les Échos*, n° 16008, novembre 1991, p. 46.
BERNSTEIN, Michèle, « Boris Schreiber. La lettre à la mère », *Libération*, n° 3254, novembre 1991, p. 27.
F. D., « Un amour fou », *Elle*, n° 2392, novembre 1991.
MORIN, Lisette, « Destins fêlés », in rubrique : « Le plaisir des livres », *Le Devoir*, décembre 1991.
D. H., « Boris Schreiber : sur les chemins de l'exil », *Presse Océan*, avril 1992.
BROWN, John L., « Boris Schreiber. *Le Tournesol déchiré* », *World Literature Today* [Université d'Oklahoma, États-Unis], vol. 66, n° 3, été 1992, p. 480.
[ANONYME], « En poche », *Le Monde*, n° 15128, 17 septembre 1993, p. 29.
OLLIVIER, Éric, « Boris Schreiber, voyageur avec bagages », in « Le Figaro Littéraire », *Le Figaro*, septembre 1993, p. 7.

***Un silence d'environ une demi-heure* :**

DEVARRIEUX, Claire, « Boris et moi », *Libération*, n° 4763, septembre 1996, p. I-III de « Libération Livres ».
ROLLIN, André, « Le paria magnifique », in rubrique « Lettres ou pas Lettres », *Le Canard enchaîné*, n° 3960, septembre 1996.
MEURY, André, « Boris et son double », *La Vie*, n° 2665, septembre-octobre 1996.
BOTT, François, « Boris Schreiber. Les tragédies de l'Histoire et les abîmes du "moi" », *Le Monde*, n° 16077, 4 octobre 1996, p. III du cahier « Le Monde des Livres ».
EIBEL, Alfred, « La vie est un roman à rebondissements. Post-scriptum à suivre… », in rubrique « Livres », *Valeurs actuelles*, octobre 1996.
DELBOURG, Patrice, « Boris Schreiber : un somptueux tout-à-l'ego », *L'Événement du jeudi*, n° 624, octobre 1996, p. 90.
J. MO., « Le livre monumental de Boris Schreiber », *Le Méridional*, octobre 1996.

LEMIRE, Laurent, « Boris Schreiber et une vie devant soi. Le livre le plus lourd de la rentrée littéraire. Plus de 1000 pages. *Un silence d'environ une demi-heure* de Boris Schreiber », *La Croix*, n° 34550, octobre 1996, p. 10.

BOSQUET, Alain, « Boris et moi », *Le Magazine littéraire*, n° 347, octobre 1996, p. 86-87.

[ANONYME], « Renaudot dernière », in rubrique « En bref », *Libération*, n° 4811, novembre 1996.

LIBAN, Laurence, « Un silence éblouissant », *L'Express*, n° 2366, novembre 1996, p. 152.

DELORME, Marie-Laure, « C'est un roman qui vous étrangle », in rubrique « Lire », *Le Journal du dimanche*, n° 2602, novembre 1996.

LEBRUN, Jean-Claude, « L'écriture à double tranchant de Boris Schreiber », *L'Humanité*, n° 16252, 13 novembre 1996.

[ANONYME], « Le Renaudot à Boris Schreiber », in rubrique « Aujourd'hui loisirs », *La Tribune*, n° 46233, novembre 1996.

MAURY, Pierre, « Prix Renaudot : Boris Schreiber », *Le Soir*, Bruxelles, n° 265, novembre 1996, p. 9.

COPPERMANN, Annie, « Double surprise : une débutante obtient le Goncourt, un petit éditeur le Renaudot », *Les Échos*, n° 17271, 13 novembre 1996, p. 47

COPPERMANN, Annie, « L'adolescence d'un génie », *Les Échos*, n° 17271, novembre 1996, p. 47.

DEVARRIEUX, Claire, GAUDEMAR, Antoine de, « Le Goncourt à une débutante, le Renaudot à un vétéran : Pascale Roze crée la surprise, Boris Schreiber prend sa revanche », *Libération*, n° 4816, 13 novembre 1996.

MERTENAT, Thierry, « Le choix courageux du jury Renaudot », *Journal de Genève* et *Gazette de Lausanne*, novembre 1996, p. 27.

L., N., « Une brique somptueuse pour le Renaudot », *Le Nouveau Quotidien*, novembre 1996.

[ANONYME], « Boris Schreiber, prix Renaudot pour *Un silence d'environ une demi-heure* », *Midi Libre*, novembre 1996.

BAUDET, Claudette, « Le Renaudot de l'exilé », *L'Est républicain*, novembre 1996.

[ANONYME], « Boris Schreiber, romancier de l'exil », *Le Progrès*, novembre 1996.

LE FOL, Sébastien, « La revanche de Boris Schreiber », *Le Figaro*, n° 16249, novembre 1996.

C., F., « Le prix Renaudot à Boris Schreiber », *Le Républicain lorrain*, novembre 1996.

[ANONYME], « Boris Schreiber prix Renaudot », *Le Journal du Centre*, novembre 1996.

O., P., « Un Renaudot de poids », *Le Dauphiné libéré*, novembre 1996.

[ANONYME], « Le Renaudot à Boris Schreiber », *France-Soir*, novembre 1996.

VAVASSEUR, Pierre, « Prix littéraires : la révolution » suivi de « Renaudot : *Un silence d'environ une demi-heure* de Boris Schreiber », *Le Parisien*, n° 16233, novembre 1996, p. 32.

[ANONYME], « Prix Renaudot : Boris Schreiber romancier de l'exil », *Le Bien public*, novembre 1996.

[ANONYME], « À 73 ans, Boris Schreiber obtient le prix Renaudot », *La Nouvelle République du Centre-Ouest*, novembre 1996.

KUFFER, Jean-Louis, « Le Renaudot à un franc-tireur », *Tribune de Genève*, novembre 1996.

[ANONYME], « L'année des prix littéraires surprise », *Liberté de l'Est*, novembre 1996.

VALLET, Jacques, « Le septième sceau », *Les Inrockuptibles*, n° 79, novembre 1996, p. 48-49.

[ANONYME], « La huitième femme des Goncourt. Prix littéraires », *Sud-Ouest*, n° 16203, novembre 1996, p. 24.

[ANONYME], « Le prix Goncourt est attribué à Pascale Roze, le Renaudot à Boris Schreiber », *Le Monde*, n° 16112, novembre 1996.

CARCASSONNE, Manuel, « Les malheurs du moi », *Le Point*, n° 1261, novembre 1996, p. 114.

OLLIVIER, Éric, « Un monument de 1028 pages », *Nice-Matin*, novembre 1996.

[ANONYME], « Mille miroirs de soi », *Le Quotidien du Médecin*, novembre 1996.

COMBET, Claire, « La course contre la montre du Renaudot 96 », *Livres Hebdo*, novembre 1996.

KANTCHEFF, Christophe, « Cette année, c'est le Renaudot qui s'est distingué. Les prix baissent encore ! », *Le nouveau Politis*, novembre 1996.

LECLÈRE, Marie-Françoise, « Majuscules », *Le Point*, n° 1263, novembre 1996, p. 126.

L. L. (LIBAN, Laurence), « Boris Schreiber. *Un silence d'environ une demi-heure* », *Lire*, n° 251, décembre 1996, p. 86-94 (article précédé d'un extrait du livre).

BARON, Jacqueline, « Boris Schreiber », in rubrique : « La semaine télé de… », *Tribune de Genève*, décembre 1996.

RIDET, Philippe, « Tels qu'en eux-mêmes. Boris Schreiber et son double », *Le Français dans le monde*, n° 286, janvier 1997, p. 17-18.

[ANONYME], « *Un silence d'environ une demi-heure* », *Questions de femmes*, n° 11, janvier 1997.

[ANONYME], « Boris Schreiber à Perpignan : un écrivain de génie », *L'Indépendant*, avril 1997.

COPPERMANN, Annie, « Romans français (suite) », *Les Échos*, n° 17432, juillet 1997.
BROWN, John L., « Boris Schreiber. *Un silence d'environ une demi-heure* », *World Literature Today* [Université d'Oklahoma, États-Unis], vol. 71, n° 3, été 1997, p. 558-559.
OLLIVIER, Éric, « Cure amaigrissante », in rubrique « La vie littéraire », *Le Figaro*, n° 16634, février 1998, p. 2 du « Figaro littéraire ».
OLLIVIER, Éric, « Complainte d'un jeune désespéré », in rubrique « Dans les Poches. Le choix d'Éric Ollivier », *Le Figaro*, n° 16753, juin 1998, p. 7 du « Figaro littéraire ».
MARCEL, Jean, « La vie et rien d'autre », *Le Devoir*, Montréal, novembre 1998, p. 8.
GARAPON, Paul, « *Un Silence d'environ une demi-heure* », *Esprit*, n° 249, janvier 1999, p. 218-219.
WEBER, Gerhard, « Die Jury tafelt und verleiht ─ und was steht in den Büchern drin ? », *Der Literat*, I/97.
J. MO., « Boris Schreiber, un Renaudot "monumental" », *Le Méridional*.
BARON, Jacqueline, « Écrivain maudit », in rubrique « Personnalité », p. 24.
DAVET, Stéphane, « Le Monde de l'été. Le tube de l'été 34 », *Le Monde*, n° 18839, août 2005, p. 12.

***Hors-les-murs* :**

CARCASSONNE, Manuel, « La musique de l'ego », *Le Point*, n° 1355, septembre 1998, p. 86.
DEVARRIEUX, Claire, « Maudit Schreiber. Dernier volet de la saga schreibérienne. L'enfer du génie méconnu », *Libération*, n° 5390, septembre 1998, p. 5.
RABAUDY, Martine de, « Boris Schreiber, dos au mur », *L'Express*, n° 2464, septembre 1998, p. 145.
[ANONYME], « Plaidoyer pro domo », *Le Temps*, n° 172, septembre 1998.
MAURY, Pierre, « Les différentes vitesses du temps. Après son *Silence d'environ une demi-heure*, Boris Schreiber s'aventure *Hors-les-murs* », *Le Soir*, Bruxelles, n° 227, septembre 1998, p. 40 du cahier « MAD. Magazine des arts et du divertissement ».
LECLERCQ, Pierre-Robert, « Boris Schreiber. *Hors-les-murs* », *Le Magazine littéraire*, n° 368, septembre 1998, p. 86.
JACOB, Didier, « Souvenirs d'égotisme. Deux hommes en colère », *Le Nouvel Observateur*, octobre 1998.
LEBRUN, Jean-Claude, « La traversée hautaine de Boris Schreiber », *L'Humanité*, n° 16849, 16 octobre 1998.

BRINCOURT, André, « Boris Schreiber, un cas particulier », in « Figaro littéraire », *Le Figaro*, n° 16879, novembre 1998, p. 4.
RUBERCY, Eryck de, « Boris Schreiber ou l'écueil de la gloire », *Revue des deux mondes*, 1998 / 12, p. 136-140.
MAURY, Pierre, « Boris Schreiber. *Hors-les-murs* », in rubrique « C'est dans les poches », *Le Soir*, Bruxelles, n° 177, août 2000, p. 35 du cahier « MAD. Magazine des arts et du divertissement ».

***L'Excavatrice* :**

COPPERMANN, Annie, « Drôle de jeu littéraire », *Les Échos*, n° 18061, janvier 2000, p. 41.
BRINCOURT, André, « Boris Schreiber : mine de rien », in « Figaro littéraire », *Le Figaro*, n° 17232, janvier 2000, p. 4.
KAPRIÈLAN, Nelly, « Les mots pour (ne pas) le dire », *Les Inrockuptibles*, février 2000.
MARSAN, Hugo, « *L'Excavatrice* de Boris Schreiber », *Le Monde*, n° 17127, 18 février 2000, p. IV du « Monde des Livres ».
DELORME, Marie-Laure, « Boris Schreiber réinventé », *Le Magazine littéraire*, n° 384, février 2000, p. 68.
CARCASSONNE, Manuel, BILLARD, Pierre, MERCIER, Christophe, ARNAUD, Claude, « Laser-livres », *Le Point*, n° 1432, février 2000, p. 103.
MAURY, Pierre, « Surtout ne rien dire ! Boris Schreiber et son curieux journal intime : *L'Excavatrice* », *Le Soir*, Bruxelles, n° 56, mars 2000, p. 43 du cahier « MAD. Magazine des arts et du divertissement ».
MARSAN, Hugo, « Boris Schreiber écrivain-Narcisse », *Le Monde*, n° 17222, juin 2000, p. VI du « Monde des Livres ».
GODBOUT, Jacques, « Bas les masques ! », *L'Actualité*, vol. 25 n° 18, novembre 2000, p. 145.
MAURY, Pierre, VANTROYEN, Jean-Claude et CAUWE, Lucie, « Boris Schreiber. *L'Excavatrice* », *Le Soir*, Bruxelles, novembre 2001, p. 6 du cahier « MAD. Magazine des arts et du divertissement ».

***La Douceur du sang* :**

LECLERCQ, Pierre-Robert, « *La Douceur du sang* de Boris Schreiber », *Le Monde*, n° 18123, mai 2003, p. □ du « Monde des Livres ».

BRINCOURT, André, « Boris Schreiber. Une blessure invisible », in « Figaro littéraire », *Le Figaro*, n° 18272, 8 mai 2003, p. 4.
MAURY, Pierre, « Dans le miroir du temps, Boris Schreiber manipule l'autofiction : *La Douceur du sang* », *Le Soir*, Bruxelles, n° 119, mai 2003, p. 51.
MARTIN, Daniel, « *La Douceur du sang*. Boris Schreiber : Boris Schreiber exorcise son angoisse et ses illusions brisées dans une nouvelle autofiction », *Le Magazine littéraire*, n° 420, mai 2003, p. 74-75.
[ANONYME], « Boris Schreiber. *La Douceur du sang* », in rubrique « Vient de paraître », *Libération*, n° 6873, juin 2003.

***Faux titre* :**
PERRIER, Jean-Claude, « Une écriture panique », in « Figaro littéraire », *Le Figaro*, n° 19733, janvier 2008, p. 4.
DANDRIE, Laurent, HORTS, Stéphanie des, EIBEL, Alfred et GMELINE, Vladimir de, « Rageur. *Faux-titre* de Boris Schreiber », in rubrique « Guide Culture Livres », *Valeurs actuelles*, n° 3715, février 2008, p. 70.
HOFFMANN, Stéphane, « *Faux titre* », *Le Figaro Magazine*, n° 19771, février 2008, p. 67.

V. Traductions d'œuvres de Boris Schreiber

La Descente au berceau :
Ṭiv'on, Miryam, ha-Yeridah la-'arisah, Yerushalayi, Keter, 1988.

Un silence d'environ une demi-heure [extraits] :
« Boris in his room » [Traduction en anglais (américain), (chap. 1)], *Absinthe 9 New European Writing*, 2008, p. 11-20.

Le Tournesol déchiré [extraits] :
López Morales, Laura (dir.), *Ausencias y espejimos. Francofonia literaria*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Econòmica, 2017, p. 46-54. Le compte rendu en ligne de Thomas Barège (*RHLF*, 2019, n° 4, https://srhlf.hypotheses.org/8761).

VI. Ouvrages sur la marginalité

BOULOUMIÉ, Arlette (dir.), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, « Recherches sur l'imaginaire », 29, 2003.

BOULOUMIÉ, Arlette (dir.), *Errance et marginalité dans la littérature*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, « Recherches sur l'imaginaire », 32, 2007.

GARNIER, Xavier et WARREN, Jean-Philippe (dir.), *Écrivains francophones en exil à Paris, entre cosmopolitisme et marginalité*, Paris, Karthala, 2012.

LE VAGUERESSE, Emmanuel, *Juan Goytisolo, écriture et marginalité*, Paris, L'Harmattan, 2000.

MILNER, Max (dir.), *Exil, errance et marginalité dans l'œuvre de Georges Bernanos*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004.

OUELLET, François, *En marge, Relire vingt-cinq romanciers méconnus du XX^{e} siècle*, Éditions Alias, 2010.

VII. Autres œuvres littéraires

BOSQUET, Alain, *Une mère russe*, Paris, Le Livre de Poche, 1998.

BOSQUET, Alain, *Les Trente premières années*, Paris, Grasset, 1993.

CAYROL, Jean, *Œuvre lazaréenne*, Paris, Le Seuil, 2007.

GARY, Romain, *La Promesse de l'aube*, Paris, Éditions Gallimard, 1960.

LANGFUS, Anna, *Saute, Barbara*, Paris, Éditions Gallimard, 1965.

MALAQUAIS, Jean, *Les Javanais*, Paris, Denoël, 1939.

MALAQUAIS, Jean, *Planète sans visa*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1947.

MODIANO, Patrick, *La Place de l'étoile*, Paris, Éditions Gallimard, 1968.

MODIANO, Patrick, *De plus loin de l'oubli*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.

MODIANO, Patrick, *Un pedigree*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

MODIANO, Patrick, *Rue des boutiques obscures*, Paris, Éditions Gallimard, 2012.

NÉMIROVSKY, Irène, *Le Vin de solitude*, Paris, Albin Michel, 1935.

NÉMIROVSKY, Irène, *Suite française*, Paris, Denoël, 2004.

PEREC, Georges, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

PETIT, Marc, *La Grande Cabale des Juifs de Plotzk*, Paris, C. Bourgeois, 1978.

SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio », 1987.

THOMAS, Henri, *Carnets inédits 1947 1950 1951*, Paris, Gallimard, 2006.
THOMAS, Henri, *Choix de lettres*, Paris, Gallimard, 2003.
TRIOLET, Elsa, *Le Rendez-vous des étrangers*, Paris, Éditions Gallimard, 1956.
TRIOLET, Elsa, *Fraise-des-Bois*, Léon Robel (trad.), Paris, Éditions Gallimard, 1974.

VIII. Autres études

ANISSIMOV, Myriam, *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Denoël, 2004.
BASUYAUX, Marie-Laure, *Écrire après : les romans lazaréens de Jean Cayrol*, thèse présentée pour le doctorat en littérature française à l'Université Paris-Sorbonne, 2005.
BORDAZ, Robert, « Jean Cayrol nous parle », *La Revue des Deux Mondes*, n° 6, 1970.
CIMA, Denis, *Études sur Patrick Modiano, Dora Bruder, jeux de miroir biographique*, Paris, Ellipses - Édition Marketing S.A., 2003.
COSNARD, Denis, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Éditions Fayard, 2011.
CREMADES CANO, Isaac David et PAGÁN LÓPEZ, Antonia (dir.), *Voix francophones de la migration : univers migrant, fictions et réalités*, Toulouse, Presses Universitaires Institut Catholique de Toulouse, 2020.
DECOUT, Maxime, WOLF, Nelly, JAKUBCZUK, Renata et KUNCHARUK, Sylwia (dir.), *Anna Langfus, la Shoah, le silence et la voix*, Leiden, Brill, 2023.
DEMEYÈRE, Annie, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 2002.
ELBAZ, Robert, AMAR, Ruth et VAKNIN, Avital (dir.), *Le Monde d'Alain Bosquet*, Paris, Éditions Publisud, 2009.
KUON, Peter (dir.), *« Les mots sont aussi des demeures », poétique de Jean Cayrol*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.
ROUXEL, Christian, *Wladimir Schreiber : un Napoléon du pétrole*, Rueil-Malmaison, Urbaine des pétroles, 2004.
WOLF, Nelly, *Le Juif imaginé – d'Elsa Triolet à Romain Gary*, Paris, CNRS éditions, 2023.

IX. Ouvrages critiques généraux

AÏSSA, Yoser Bellamine-Ben, *Altérité et marginalité dans les œuvres de Jean-Marie Le Clézio et Amin Maalouf*, thèse présentée pour le doctorat de littérature à l'Université d'Angers, 2013.

ALLUIN, Berbard et CURATOLO, Bruno (dir.), *La Revue littéraire. Du succès oublié à la reconnaissance posthume*, Dijon, Le texte et l'édition, 2000.

ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse, Freud et la création littéraire*, Paris, Ellipses - Edition Marketing S.A., 1996.

AUSONI, Alain, *En d'autres mots, l'écriture translingue de soi*, thèse présentée pour le doctorat de philosophie à l'université d'Oxford, 2015.

AUSONI, Alain, *Mémoires d'outre-langue : l'écriture translingue de soi*, Genève, Éditions Slatkine, 2018.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

BESSARD-BANQUY, Olivier, *L'Industrie des lettres*, *études sur l'édition littéraire contemporaine*, préface inédite de Pierre Jourde, Bordeaux, Presse universitaires de Bordeaux, 2009.

BLANCHOT, Maurice, *Après Coup*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

BLANCHOT, Maurice, *Écrits politiques. 1953-1993*, Pairs, Éditions Gallimard, collection « Les Cahiers de la NRF », 2008.

BLANCHOT, Maurice, *L'Amitié*, Paris, Éditions Gallimard, 1971.

BUTOR, Michel, *Répertoire II*, Paris, Éditions de La Différence, « œuvres complètes », 2006.

CHIANTARETTO, Jean-François, *Écriture de soi et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1996.

COMPAGNON, Antoine, *La Littérature pour quoi faire ?*, Librairie Anthème Fayard / Collège de France, 2007.

COQUET, Jean-Claude, *Le Discours et son sujet*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

CURATOLO, Bruno et MARCOT, François (dir.), *Écrire sous l'Occupation. Du non-consentement à la Résistance, France-Belgique-Pologne 1940-1945,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Histoire », 2011.

DECOUT, Maxime, *Écrire la judéité, enquête sur un malaise dans la littérature française*, Champ Vallon, 2015.

DELAGE, Jean, *La Russie en exil*, Paris, Librairie Delagrave, 1930.

DIVER, Ruth, *Enfants russes, écrivains français : Nathalie Sarraute, Romain Gary*, Paris, Honoré Champion, 2013.

DOBBELS, Daniel et MONCOND'HUY, Dominique (dir.), *Les Camps et la littérature, une littérature du XX^e siècle*, Éditions de la Licorne, 2000.

DOZO, Björn-Olav, GLINOER, Anthony et LACROIX, Michel, *Imaginaires de la vie littéraire, Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

DUMONTET, Danielle et ZIPFEL, Franck (dir.), *Écriture migrante/migrant writing*, Hildesheim, Georg Olms, « Passages/passagen », 2008.

DUSSERT, Éric, *Une forêt cachée, 156 portraits d'écrivains oubliés*, Paris, La Table Ronde, 2013.

FREADMAN, Anne, *Holding On and Holding Out : Jewish Diaries from Wartime France*, London, University of Toronto Press, 2020.

HORVATH, Christina, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

KOBER, Marc, *Georges Henein : l'éclat de la ténuité*, Paris, Honoré Champion, 2014.

KRAUSS, Charlotte et VICTOROFF, Tatiana (dir.), *Figures de l'émigré russe en France au XIX^e et XX^e siècles : fiction et réalité*, New York, Rodopi, 2012.

LABOURET, Denis, *Histoire de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Armand Colin, 2018.

LAPIERRE, Nicole, *Le Silence de la mémoire. À la recherche des juifs de Plock*, Livre de Poche, « Biblio-Essais », 2001.

LARAT, Fabrice, *Romain Gary (1914-1980), œuvre et engagement : une trajectoire dans le siècle ou la recherche et l'expression d'une identité européenne*, thèse présentée pour le doctorat d'histoire à l'Institut d'Études Politiques de Paris, 1996.

LECARME, Jacques et LECARME-TABONE, Éliane, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, collection poétique, 1975.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre, l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

RABATÉ, Dominique, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972.

ROUMETTE, Julien et PLEUCHOT, Victoria (dir.), *La revue des lettres modernes - minores xix-xx n° 3 - Les Conrad français. Écrivains, étrangers, français (1918-1947)*, Pairs, Classiques Garnier, 2021.

RUSZNIEWSKI-DAHAN, Myriam, *Romanciers de la Shoah, Si l'écho de leur voix faiblit…*, Pairs, L'Harmattan, 1999.

SCHOR, Ralph, *Écrire en exil. Les écrivains étrangers en France (1919-1939)*, Paris, CNRS éditions, 2013.

SIMONET-TENANT, Françoise (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, avec la collaboration de Michel Braud, Jean-Louis Jeannelle, Philippe Lejeune et Véronique Montémont, Paris, Honoré Champion, 2017.

STEINMETZ, Jean-Luc, *Ces poètes qu'on appelle maudits*, Genève, Éditions la Baconnière, 2020.

STICKER-MÉTRAL, Charles-Olivier, *L'Autobiographie*, Paris, Flammarion, 2014.

TADIÉ, Jean-Yves et CERQUIGLINI, Blanche, *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Éditions Gallimard, 2012.

VILAIN, Philippe, *L'Autofiction en théorie*, Chatou, Éditions de la transparence, 2009.