

Université de NEUCHÂTEL – Faculté des lettres et sciences humaines

**Le témoignage:
une pratique d'écriture contemporaine
(de 1945 à aujourd'hui)**

THESE

présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines
de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de docteur ès lettres

PAR

Marie BORNAND
sous la direction du professeur
Claire Jaquier

21 novembre 2002

INTRODUCTION

Non pas que l'expérience vécue soit
indicible. Elle a été invivable, ce qui est
tout autre chose, on le comprendra
aisément.

Il faudrait une fiction, mais qui osera?

Il y aura peut-être une littérature des
camps... Je dis bien: une littérature, pas
seulement du reportage...

J. Semprun¹

Le témoignage est une pratique qui – pour le meilleur et pour le pire – connaît aujourd'hui les faveurs du public. Il suffit de passer en revue les titres exposés sur les présentoirs des librairies, aux rayons "vécu", "actualité", "histoire" ou "politique", pour s'en convaincre.

C'est une pratique particulière du témoignage qui va retenir ici toute notre attention: on assiste, depuis 1995, année de la commémoration de la fin de la Deuxième Guerre mondiale, à la parution régulière de récits de rescapés des camps nazis et, dans une moindre mesure, de rescapés des heures noires du communisme. La date symbolique de 1995 et le tournant du millénaire favorisent en effet les bilans sur le siècle qui s'est achevé, les rétrospectives. Les récits de vie, les témoignages, le vécu des *victimes* des événements sont considérés comme les pièces d'une écriture de l'Histoire et de la société. Les

¹ *L'Écriture ou la vie*, Paris: Gallimard (coll. Folio), 1996, p. 25, p. 169-70.

génocides au Rwanda et au Burundi (1994), en Bosnie (1995), les massacres ethniques perpétrés au Kosovo (1999), ont par ailleurs douloureusement ravivé la question de la *mémoire* du passé récent, de la responsabilité des individus et des sociétés dans le déroulement de l'Histoire.

Le témoignage de rescapé est l'une des manifestations d'un phénomène socio-culturel plus général: un questionnement éthique, une exigence d'"authenticité" traversent non sans paradoxes les sociétés occidentales. Les sciences humaines reflètent et analysent cette tendance. Une série d'essais récents, de type sociologique ou philosophique, portent précisément sur la question de l'humanité²: la dignité humaine a été gravement mise à l'épreuve pendant ce dernier demi-siècle, elle est encore menacée aujourd'hui; comment la redéfinir, comment la préserver? Les sciences exactes n'échappent pas à ce questionnement fondamental, preuve en est la bioéthique qui accompagne les recherches en génétique. Les débats de société – qui virent parfois au conflit idéologique – sur les questions liées au début et à la fin de la vie (euthanasie, avortement, peine de mort) relèvent du même phénomène.

Le témoignage est un acte de parole qui se trouve au confluent des actuelles exigences fondamentales de notre société: un sujet *je* parle de ce qu'il a vécu, vu ou entendu en première position (authenticité). Son expérience personnelle, douloureuse, est un bouleversement qui concerne ses semblables car la dignité humaine est en jeu, d'où une prise de parole publique. Cette pratique se rapproche dans certains cas de l'écriture biographique, également très prisée aujourd'hui³. La question éthique est cependant au premier plan dans le témoignage, la fiabilité du témoin étant une condition indispensable à la prise de parole.

Qu'en est-il en littérature? A la suite des événements de la Seconde Guerre mondiale, de nombreux textes paraissent qui rapportent l'expérience de la déportation. Ces récits ont été republiés – ou, pour certains, publiés pour la première fois – à l'occasion de la date commémorative de 1995. Actuellement, on constate qu'un corpus de témoignages de rescapés des camps de concentration nazis (Antelme, Rousset, Wiesel, Delbo, etc.) est bien étudié,

² Pour ne citer que trois titres récents: Jean-Claude GUILLEBAUD, *Le principe d'humanité*, Paris: Seuil, 2001, Michel SERRES, *Hominescence*, Paris: Le Pommier, 2001, Myriam REVAULT D'ALLONNES, *Fragile humanité*, Paris: Aubier, 2002.

³ Voir l'article-introduction de Dominique VIART, "Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique", *Revue des Sciences Humaines*, 263 (3/2001): *Paradoxes du biographique*, p. 7-33. De même que Viart ne perçoit pas le biographique comme un genre, je ne considère pas non plus le témoignage comme un genre. Il s'agit plutôt d'une pratique d'écriture qui comporte nombre de paradoxes. Toutes ces questions seront abordées dans la partie intitulée "L'invention du témoignage".

reconnu et inséré dans le domaine littéraire, dans la catégorie spécifique de la "littérature des camps".

Ce constat a déterminé la démarche de la présente recherche. Il s'agira en effet d'inscrire ces premiers textes de rescapés – qu'on limitera ici à la seule langue française afin de restreindre le champ d'étude – dans une perspective littéraire "désenclavée", dans une poétique élargie du témoignage, non plus spécifiquement limitée à la catégorie de la "littérature des camps".

Il s'agira plus précisément d'envisager une *pragmatique* du témoignage. Qu'entend par là ? Tout récit, tout roman s'inscrit dans une situation de *communication* : communication entre un auteur et un public de lecteurs, communication, dans un contexte donné, entre différents types de discours (discours littéraire, discours historique, discours journalistique, discours politique, etc.). Une *pragmatique* du témoignage se chargera d'étudier la mise en œuvre, au sein d'un corpus de textes, d'un système de communication dans lequel l'auteur - ou l'instance qui prend la parole - s'exprime en tant que *témoin* et simultanément vise à *prendre le lecteur à témoin*, à l'impliquer dans sa cause.

Pour reprendre les propos écrits par Georges Perec en 1963 à propos de *L'Espèce humaine* de Robert Antelme⁴:

A la limite, l'on dirait qu'il est indécent de mettre en rapport l'univers des camps et ce que l'on appelle, avec, au besoin, une légère pointe de mépris, la "littérature".[...] L'on ne voit, le plus souvent, dans la littérature concentrationnaire, que des témoignages utiles, ou même nécessaires, des documents précieux, certes, indispensables et bouleversants, sur ce que fut l'époque, son "ambiance" [...]. Mais il est clair que l'on distingue soigneusement ces livres de la "vraie" littérature. A tel point que l'on ne sait plus très bien si le fondement de cette attitude est que l'on a trop de respect (ou de mauvaise conscience) vis-à-vis du phénomène concentrationnaire, au point de penser que la littérature ne pourra jamais en donner qu'une expression inauthentique et impuissante, ou si l'on pense que l'expérience d'un déporté est incapable, en elle-même, de donner naissance à une œuvre d'art.

En nous fondant sur cette déclaration, certes formulée en une période de silence sur l'expérience et les récits des rescapés, nous aimerions mettre le doigt sur une *position d'énonciation* – celle du *témoin* de la violence politique et idéologique – dans laquelle les récits de rescapés prennent place.

Pour cette raison, les récits de rescapés sont constitués ici en un corpus de textes dit "de la première génération". Car la pratique du témoignage est récente, elle

⁴ Tiré de Robert ANTELME, *Textes inédits. Sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris: Gallimard, 1996, p. 173-4. Egalement publié dans Georges PEREC, *L.G. Une aventure des années 60*, Paris: Seuil, 1992.

a pris une importance majeure dès la Deuxième Guerre mondiale, précisément à travers les récits des survivants, au point d'influencer la réflexion générale sur la littérature contemporaine.

A cet ensemble de base est adjoint un corpus de textes, s'étendant de la fin de la Guerre à aujourd'hui, qui mettent en oeuvre, sous la forme affirmée de la fiction, une position de témoin des déportations et, plus largement, de témoin des violences provoquées par les idéologies de la deuxième moitié du XXe siècle. Cette perspective s'inscrit dans le cadre de la théorie littéraire actuelle qui s'intéresse aux marges de la fiction, aux points d'intersection entre récit fictif et récit historique⁵. Les textes sont écrits par des auteurs qui n'ont pas connu eux-mêmes la déportation, mais qui l'ont côtoyée (Camus, Perec, Kristof, etc.) et qui donnent à cette réalité une forme explicitement imaginaire. Ces textes "de la deuxième génération" seront étudiés comme une contribution à la création d'une *culture de la mémoire*.

Enfin, le corpus de récits des rescapés est situé dans une perspective diachronique non limitée aux cinquante dernières années. Si la position énonciative du témoin est récente, il existe cependant, tout au long des siècles, une littérature qui exprime la dignité humaine après une situation d'oppression. Le corpus de textes le plus adéquat à la comparaison avec les récits de rescapés nous a semblé être le suivant: les récits – ou autres formes de textes – d'auteurs qui ont eux-mêmes subi une situation d'oppression et de bannissement pour raisons politiques. En effet, un schéma similaire sous-tend ces textes, à travers les siècles et les formes énonciatives variables: l'écriture revendique un droit à la dignité, elle constitue une "zone-tampon" entre l'instance d'oppression et l'instance opprimée, creuset dans lequel le statut de victime est transmué en prise de parole face au pouvoir et à la société. Au cours des siècles, les positions énonciatives ont changé: Clément Marot recourt à l'auto-apologie, Rousseau se resitue, en tant qu'individu, dans un nouveau modèle de société; Mme de Staël dénonce les abus de pouvoir de Bonaparte dans un pamphlet, les auteurs du 19e siècle se font les porte-parole du droit et de la justice sociale; les contemporains prennent la parole en tant que témoins, au nom d'une mémoire collective. Ces différentes positions énonciatives se rejoignent dans leur but fondamental: restaurer la dignité bafouée de l'individu, d'un peuple, lui donner un existence textuelle, mémorielle. Le statut des textes est donc semblable: le récit fonctionne comme une échappatoire à un rapport entre opprimé et oppresseur, comme tierce voie pour l'affirmation d'un retour à la dignité.

⁵ Voir en particulier Dorrit COHN, *Le propre de la fiction*, Paris: Seuil, 2001 [1999 pour l'original américain].

Considérations d'ordre épistémologique et éthique

La démarche exposée peut prêter à discussion. En effet, les textes des rescapés sont au cur d'un débat éthique spécifique à la deuxième moitié du XXe siècle, ils constituent un objet d'étude pour diverses disciplines des sciences humaines (histoire, sociologie, anthropologie politique, littérature, théologie, etc.) et les critères d'appréciation entrent parfois en conflit. Ainsi, quelques objections majeures pourraient être adressées à la perspective adoptée ici.

(1) Selon quelle légitimité historique et éthique mettre en rapport des textes fondés sur une expérience de l'oppression politique tout à fait extrême et spécifiquement contemporaine (la déportation en camp de concentration) avec des textes représentant une forme de mise à l'écart politique très répandue en tout lieu et en toute époque (le bannissement)?

En effet, les expériences sont en elles-mêmes incomparables: Clément Marot fuit les docteurs de la Sorbonne l'inculpant de protestantisme et trouve refuge à Ferrare puis à Genève; Jules Vallés s'exile à Londres pour échapper aux poursuites de la police de la IIIe République; quel rapport avec les camps de concentration? D'un point de vue historique, il n'y en a pas, si ce n'est dans le plus petit dénominateur commun: les victimes d'un régime politique ou d'une idéologie connaissent toutes l'exil et le déracinement, que ce soit sous la forme extrême du camp ou sous la forme du refuge⁶. Cependant, dans la perspective

⁶ Les rescapés des camps parlent eux-mêmes d'exil. Ce point justifie un rapprochement entre littérature des camps et d'autres littératures d'exil. Pour Jean Cayrol, "l'exil ne finissait qu'à la nuit", la nuit et le rêve offrant un léger répit d'humanité après les journées d'oppression qui mettent l'homme en exil par rapport à sa condition (extrait de l'article de Cayrol "Les rêves concentrationnaires", *Les Temps modernes* (septembre 1948), cité par Alain PARRAU, "Puissance de l'image. Jean Cayrol et «les rêves concentrationnaires», in *Créer pour survivre. Actes du colloque international "Ecritures et pratiques artistiques dans les prisons et les camps de concentration nazis", Reims, les 20-21-22 septembre 1995*, Paris: Fédération Nationale des Déportés et Internés Résistants et Patriotes, 1996, p. 88); pour Primo Levi, en exil en Pologne après la libération d'Auschwitz, dans l'attente d'un retour en Italie: "C'est là le résultat le plus immédiat de l'exil, du déracinement: la prédominance de l'irréel sur le réel" (Primo LEVI, *La Trêve*, Paris: Grasset, 1997, p. 117). Cette remarque qualifie le temps passé avec les compagnons d'infortune à produire des récits invraisemblables et extraordinaires. Ou encore, pour Jean Améry: "J'ai tenté de sonder et d'approfondir le sens que prenait pour nous, exilés du Troisième Reich, la perte de la terre natale" (Jean AMÉRY, *Par-delà le crime et le châtiement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles: Actes Sud, 1995, p. 100). Les rescapés parlent d'exil, ce terme ouvrant une dimension spatiale, temporelle et identitaire plus représentative de la réalité de la déportation que la seule dimension de l'emprisonnement et de la détention. D'un point de vue historique, on peut en effet parler d'exil à propos des déportations par les nazis pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les déportations ont eu lieu dans des pays autres, où l'étrangeté de la langue de commandement et la multiplicité des langues qui s'y côtoyaient ont représenté une épreuve en soi pour les déportés, ajoutée à la situation d'aliénation idéologique

d'une *pragmatique* de l'énonciation, il existe une possibilité de comparaison: la prise de parole est celle d'une *victime* d'injustice politique, le texte est une plateforme exprimant la nécessité de sauvegarder la dignité humaine. Des modes narratifs sont, dans tous les textes, mis en oeuvre non seulement pour représenter l'injustice et la violence, mais pour les affronter. Le texte littéraire fonctionne comme une scène sur laquelle se joue un rapport entre trois ou quatre instances: l'opprimé qui prend la parole, la puissance d'oppression contre laquelle se définissent la prise de parole et l'écriture, le public des lecteurs à qui est adressée – explicitement ou non – la prise de parole et, dans plusieurs des textes antérieurs au XXe siècle (D'Aubigné, Rousseau, Quinet, etc.), Dieu, instance transcendante invoquée pour établir sa justice.

(2) D'un point de vue éthique, l'unicité de l'expérience concentrationnaire souffre-t-elle la comparaison? Le parallèle entre camps staliniens et camps nazis⁷ est-il justifié? L'expérience de la déportation sur la base de critères raciaux (réification du sujet, atteinte à l'être) est-elle comparable à la déportation sur la base de critères politiques (choix actif du sujet, atteinte au *faire*)? La mémoire et le sens de la prise de parole des rescapés n'en sont-ils pas trahis, du moins banalisés, par la comparaison?

Il est indispensable de ne pas contourner ces questions récurrentes et brûlantes.

et à l'épreuve physique extrêmes. Ensuite, l'idéologie au pouvoir vise précisément l'arrachement des individus et des peuples "sélectionnés" à leur lieu d'origine, à leurs références identitaires et culturelles. Le carcan idéologique qui définit les hommes selon ses propres critères, mettant au ban de l'espèce humaine une immense part de celle-ci, provoque le déracinement, l'aliénation. Jean Améry, Primo Levi, Georges Perec, qui ne se sont jamais considérés comme juifs parce que n'ayant pas grandi dans un milieu pratiquant, mais qui ont été placés dans cette catégorie par l'idéologie, subissent un déracinement identitaire qui perdure bien au-delà de la déportation (J. Améry, *Par-delà le crime et le châtiment*, p. 141, 143, 144, 162; Georges PEREC, *Ellis Island*, Paris: P.O.L, 1995, p. 58). La problématique du retour justifie également de parler d'exil. Rentré en France après la déportation, Jorge Semprun ne peut parler de rapatriement, sa patrie d'origine étant l'Espagne, et se demande s'il est simplement rentré quelque part (J. Semprun, *L'Écriture ou la vie*, p. 154). C'est également l'expérience mise en perspective par Charlotte Delbo dans sa trilogie *Auschwitz et après*. Sans parler d'Elie Wiesel pour qui l'exil, le non-retour définitif dans sa patrie, à sa civilisation et à sa langue d'origine sont réels.

⁷ Dans ce travail, force est de constater un déséquilibre entre récits de rescapés des camps nazis et récits de rescapés des camps soviétiques. La limite de la langue française a favorisé les récits de rescapés des camps nazis. Seuls les romans d'Andrei Makine et d'Antoine Volodine font allusion, ici, de façon fictive et indirecte, à l'univers soviétique. La perspective adoptée tient toutefois compte de récits de déportés des régimes soviétiques, tels ceux de Varlam CHALAMOV, *Récits de Kolyma*, Paris: Denoël, 1969 [1966 pour l'original russe] et d'Alexandre SOLJENITSYNE, *Une journée d'Ivan Denissovitch*, Paris: Julliard, 1979 [1959 pour l'original russe]. Alain PARRAU, dans *Ecrire les camps*, Paris: Belin, 1995, analyse conjointement les deux types de récits.

La question de l'unicité est d'ordre historiographique et mémoriel⁸. Historiographique d'abord. Il s'agit, dans un premier temps, d'une question de définition: quel est l'objet précis du passé auquel appliquer le critère d'unicité? Les spécialistes de la question ont défini différents objets historiographiques, mais tous se rejoignent sur un point: le critère d'unicité est unanimement appliqué au système industriel de destruction mis en place par les nazis et au nombre très élevé de victimes⁹. Pour le reste, le nombre de variantes révèle l'acuité de la question.

Ainsi, Hannah Arendt définit la première l'objet "totalitarisme":

[...] le régime totalitaire diffère des dictatures et des tyrannies; de distinguer entre celui-là et celles-ci n'est nullement un point d'érudition qu'on pourrait tranquillement abandonner aux "théoriciens", car la domination totale est la seule forme de régime avec laquelle la coexistence ne soit pas possible.

Aussi avons-nous toutes les raisons d'utiliser le mot "totalitarisme" avec parcimonie et prudence¹⁰.

Sans adopter exactement le critère d'"unicité", Arendt définit cependant une forme de pouvoir unique, le totalitarisme, avec des variantes dans ses modalités (le régime de Hitler, le régime de Staline, la Chine communiste de Mao¹¹). Le

⁸ Voir Alain BROSSAT, *L'épreuve du désastre. Le XXe siècle et les camps*, Paris: Albin Michel, 1996, 2e partie, chap. 3 "Universel singulier", p. 295 sq.

⁹ Chiffrer approximativement le nombre de victimes demeure toutefois un enjeu dans la confrontation entre une *histoire* et une *mémoire* des événements. Voir A. Brossat, *L'épreuve du désastre*, 2e partie, chap. 5 "Les enjeux du nombre", p. 335-6.

¹⁰ Hannah ARENDT, *Les origines du totalitarisme. Le système totalitaire*, Paris: Seuil (coll. Points/Essais), 1995 [1972 pour la traduction française, 1951 pour l'original américain], p. 13. Le terme "totalitaire" n'est pas l'invention d'Arendt, il est bien antérieur, mais c'est Arendt la première qui l'a abondamment analysé et qui en a popularisé la conception. Voir Ian KERSHAW, *Qu'est-ce que le nazisme? Problèmes et perspectives d'interprétation*, Paris: Gallimard (coll. Folio), 1993 [1985 pour l'original anglais], p. 60-1.

¹¹ H. Arendt, *Le système totalitaire*, p. 13: "D'autre part, nous avons toutes les raisons d'être fort inquiets. Nous assistons maintenant en Chine à la première purge de parti à l'échelle nationale et à des menaces de massacres non voilées. Si ces menaces étaient réalisées, il se pourrait bien qu'elles créent ces mêmes conditions que nous connaissons si bien par la Russie stalinienne." La prudence et la volonté de clarté d'H. Arendt dans la définition et l'emploi du mot "totalitaire" sont perceptibles. Ainsi également dans l'analyse des régimes communistes post-staliniens qui, selon elle, ne légitiment plus de qualifier l'URSS de totalitaire au sens strict du mot, p. 21-2 : "D'ailleurs, la signification de ce nouvel équilibre du pouvoir avait déjà été manifeste lors de la suppression par la force de la révolution hongroise. L'écrasement sanglant de la révolution, pour terrible et efficace qu'il fût, avait été accompli par des unités de l'armée régulière et non par des forces de police, si bien qu'il ne représenta nullement une solution typiquement stalinienne. Bien que l'opération militaire fût suivie par l'exécution des chefs et par des milliers d'emprisonnements, il n'y eut pas de déportations massives; en fait, on n'essaya pas de dépeupler le pays. Et puisqu'il s'agissait d'une opération militaire et non de police, les Soviétiques purent se permettre d'envoyer au pays vaincu une aide suffisante pour prévenir la famine et pour

totalitarisme se caractérise par l'élaboration d'une fiction¹² politique exclusive, diffusée par la propagande et visant à transformer la réalité par la méthode active du camp de concentration. Car

les camps de concentration et d'extermination des régimes totalitaires servent de laboratoires où la croyance fondamentale du totalitarisme — tout est possible — se trouve vérifiée. [...]. Le problème est de fabriquer quelque chose qui n'existe pas [...]. La domination totalitaire essaie d'atteindre cet objectif de deux manières à la fois: par l'endoctrinement idéologique des formations d'élite, et par la terreur absolue dans les camps. [...] L'effroyable spectacle des camps eux-mêmes est censé fournir la vérification "théorique" de l'idéologie¹³.

Pour Arendt, le critère de l'unicité s'applique donc au phénomène concentrationnaire en général (nazi et stalinien).

Dans les années soixante, les travaux de Hilberg¹⁴ montrent que le régime nazi, sans politique bien définie à ses débuts, devient unique de par son réseau de gestion bureaucratique tentaculaire qui permet d'atteindre un sommet dans l'industrialisation de la mort¹⁵.

Dans les années quatre-vingts, Ian Kershaw, historien du nazisme, s'interroge sur le phénomène nazi et sur les manières des historiens de l'appréhender: est-ce un fascisme, un totalitarisme, un phénomène unique en son genre? Dans sa conclusion, au chapitre "Le nazisme", Kershaw retient des éléments pertinents dans chacun des trois schémas interprétatifs¹⁶. Il ne tranche pas sur la question de l'unicité, la comparaison étant indispensable à la compréhension des mécanismes de surgissement et de développement du nazisme, mais simultanément affirme l'aspect singulier de ce phénomène et de son chef.

empêcher un effondrement complet de l'économie pendant l'année qui suivit la révolution. Rien n'aurait été plus étranger aux préoccupations de Staline dans des circonstances comparables."

¹² La question de la fiction idéologique, telle que développée par Arendt, s'avère importante pour notre thèse et sera abordée plus loin.

¹³ H. Arendt, *Le système totalitaire*, p. 173.

¹⁴ Raul HILBERG, *La destruction des Juifs d'Europe*, Paris: Gallimard (coll. Folio histoire), 1991 [1988 pour la traduction française, 1961 pour l'original américain].

¹⁵ Lire Raul HILBERG, *La politique de la mémoire*, Paris: Gallimard (coll. Arcades), 1996 [1994 pour l'original américain]. Hilberg y expose l'histoire de son étude sur la destruction des juifs d'Europe, en une période de silence sur les événements, l'absence de réception de son ouvrage à sa parution en 1961 à Chicago, la reconnaissance venue d'Europe dans les années quatre-vingts puis également en Amérique. Lire également Pierre VIDAL-NAQUET, *Les Juifs, la mémoire et le présent*, Paris: La Découverte, 1991, chap. "L'historien à l'épreuve du meurtre" et "Le défi de la Shoah à l'histoire".

¹⁶ I. Kershaw, *Qu'est-ce que le nazisme?*, p. 92-4.

Enfin – autre point de vue dès années quatre-vingts – Ricoeur, en philosophe et théoricien du récit, envisage les rôles complémentaires du récit historique et du récit fictif à propos de l'événement Auschwitz:

L'horreur isole en rendant incomparable, incomparablement unique, uniquement unique. Si je persiste à l'associer à l'admiration, c'est parce qu'elle inverse le sentiment par lequel nous allons au-devant de tout ce qui nous paraît porteur de création. L'horreur est une vénération inversée. C'est en ce sens qu'il a pu être parlé de l'Holocauste comme d'une révélation négative, comme d'un anti-Sinaï. Le conflit entre l'explication qui relie et l'horreur qui isole est ici porté à son comble, et pourtant ce conflit latent ne doit conduire à aucune dichotomie ruineuse entre une histoire, qui dissoudrait l'événement dans l'explication, et une riposte purement émotionnelle, qui dispenserait de penser l'impensable. Il importe plutôt de rehausser l'une par l'autre l'explication historique et l'individuation par l'horreur. Plus nous expliquons historiquement, plus nous sommes indignés; plus nous sommes frappés par l'horreur, plus nous cherchons à comprendre. [...]. En quoi la fiction est-elle un corollaire de cette individuation par l'horreur comme par l'admiration?

Nous retrouvons le pouvoir qu'a la fiction de susciter une illusion de présence, mais contrôlée par la distanciation critique. Ici encore, il appartient à l'imaginaire de représentance de "dépeindre" en "mettant sous les yeux". Le fait est que l'illusion contrôlée n'est pas destinée à plaire, ni à distraire. Elle est mise au service de l'individuation exercée par l'horrible comme par l'admirable¹⁷.

La position de Ricoeur reconnaît la tradition juive du *Zakhor* (souviens-toi), qui est explicitement invoquée¹⁸, c'est-à-dire une approche mémorielle selon laquelle le génocide des juifs d'Europe est un événement unique. Cependant, Ricoeur ne renonce pas à l'analyse et met en relief la complémentarité des modes de représentation historique et fictif face à l'événement extrême: l'approche historique explique et relie, crée des chaînes d'événements, favorise la compréhension. Mais l'horrible séparant, rendant unique, il s'agit également de représenter cette dimension. C'est en cela que la fiction opère, par son pouvoir d'individuation. Explication et pouvoir de suggestion ne s'opposent pas, l'un et l'autre sont complémentaires, la chaîne explicative et l'événement unique sont deux angles d'approche indispensables pour représenter Auschwitz dans la complexité de son horreur. Le concept d'"uniquement unique" élaboré

¹⁷ Paul RICOEUR, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris: Seuil (coll. Points/Essais), 1991, p. 341.

¹⁸ Voir *Temps et récit III*, p. 339.

par le théologien américain Roy Eckardt en 1974 est précisément repris par Ricoeur pour marquer une distinction face à "l'unicité ordinaire"¹⁹.

Les objets historiographiques définis varient sur le même thème, le critère d'unicité s'applique à certaines caractéristiques du phénomène des camps et non à son ensemble. En effet, pour les historiens, le problème est précisément là, ainsi que le relève Jean-Michel Chaumont:

l'unicité est [...] une propriété de n'importe quel événement historique et ils [les épistémologues et les historiens] revendiquent le droit de s'intéresser aux caractères uniques de tous les événements qu'ils étudient sans pour autant renoncer à une visée explicative²⁰.

La position de l'unicité s'avère ainsi difficile à soutenir jusqu'au bout dans une perspective historiographique. Elle est plutôt l'apanage d'un point de vue mémoriel.

La position mémorielle est en effet plus spécifiquement affective, liée à un vécu personnel et collectif qui est par définition unique, à un besoin de reconnaissance d'une identité gravement atteinte, voire condamnée à la disparition. L'historien François Bédarida caractérise ainsi la mémoire par rapport à l'histoire:

Alors que l'histoire se situe à l'extérieur de l'événement et génère une approche critique conduite du dehors, la mémoire se place dans l'événement, le remonte en quelque sorte, cheminant à l'intérieur du sujet.[...].
[...] La mémoire a pour objectif la fidélité, l'histoire la vérité. [...] La fidélité est nécessaire à chaque être pour fixer son appartenance [...]²¹.

Le nazisme a touché dans leur essence l'homme et Dieu; en cela la Shoah est le fondement de toutes les interrogations contemporaines. D'où l'unicité de l'événement. C'est la position d'Elie Wiesel, porte-parole de la civilisation juive d'Europe centrale disparue à Auschwitz, porte-parole des survivants²². Jean-

¹⁹ Ricoeur reprend à son compte, dans *Temps et récit III*, l'expression de Roy Eckart — premier théologien spécialiste des liens entre christianisme et judaïsme après la Seconde Guerre — sans citer sa source! Voir Jean-Michel CHAUMONT, *La concurrence des victimes: génocide, identité, reconnaissance*, Paris: La Découverte, 1997, p. 144-6.

Voir également à ce propos la critique d'Alain Brossat sur Ricoeur, homme "de bonne volonté" qui tente de "redresser" le concept d'unicité dans un sens universaliste, sans pour autant parvenir à effacer l'enjeu que ce concept représente dans la bataille des discours politiquement récupérés. *L'épreuve du désastre*, p. 326-7.

²⁰ J.-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, p. 142.

²¹ François BEDARIDA, "La mémoire contre l'histoire", *Esprit*, 193 (juillet 1993), p. 7.

²² Wiesel déclare l'Holocauste sacré et mystérieux. Arno J. MAYER, qui relève cette position de Wiesel dans son article "Les pièges du souvenir", *Esprit*, 193 (juillet 1993), p. 46, la conteste en

Michel Chaumont explique la naissance du concept d'unicité dans sa version mémorielle à partir de la non-reconnaissance dont ont été victimes les rescapés des déportations raciales au profit des rescapés politiques. Si la thèse de la singularité a été indispensable pour une question de reconnaissance identitaire et sociale, elle comporte des risques intellectuels. Jean-Michel Chaumont se montre critique:

S'il fallait la prendre vraiment au sérieux, la thèse de la singularité historique exclurait tout autre travail qu'une chronique plus ou moins détaillée de la Shoah [...]²³.

Alain Brossat se montre encore plus virulent dans sa critique du concept d'unicité:

La mémorialisation contemporaine d'Auschwitz manifeste tout à la fois cet échec du "sens commun" face à l'inédit insupportable du crime totalitaire et celui de la "logique" face au judéocide: l'affirmation rigidifiée et ritualisée de la "singularité d'Auschwitz" se rattache en effet directement à la conviction que tout travail de rapprochement ou de comparaison du génocide nazi avec quelque autre catastrophe exterminationniste que ce soit introduit le "ver" du révisionnisme dans le fruit de la piété, ouvrant les vannes à une "banalisation" insupportable de la Solution finale. Or, l'usage même de la "logique" indique que la proclamation de la "singularité" ne peut s'établir comme un postulat, mais seulement se fonder sur un raisonnement — une déduction ou une démonstration. Pour que l'incomparabilité ou l'incommensurabilité du judéocide puisse être dite, il faut qu'elle ait été établie, c'est-à-dire argumentée; une telle démonstration, bien sûr, ne peut s'administrer que comme l'échec de toute tentative de comparaison. En d'autres termes, pour parvenir à la conclusion de l'incomparabilité, il faut s'être essayé à comparer et avoir connu l'épreuve, dans ce labeur, de l'inanité d'une telle démarche. Pour s'exercer à une telle démarche, seule conforme aux règles de la connaissance objective et de la compréhension, il faut s'être approprié la connaissance nécessaire à l'évaluation des "objets" en présence. Or, tout se passe comme si le discours de la singularité d'Auschwitz fondait son postulat et son intuition sur la méconnaissance quasiment revendiquée — en tout cas pratiquée avec zèle — des "objets" historiques dont, éventuellement, le judéocide pourrait être rapproché dans une réflexion sur les formes totalitaires, les figures de la catastrophe ou les pratiques de

observant que "traiter de manière péremptoire le judéocide comme d'un événement sumaturel, le protéger avec obstination de la réalité et se lamenter sans cesse sur lui, ne démontre pas son caractère particulier d'anomalie, et ne le rend pas plus digne pour autant." Lire également la note 5 où Mayer déclare qu'il s'inspire pour sa remarque des "réflexions critiques d'Edgar Quinet sur la Terreur dans son ouvrage *La Révolution*". Une manière d'affirmer la fécondité d'une approche comparatiste pour la caractérisation d'un événement dans sa particularité.

²³ J.-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, p. 155.

l'Extrême au XXe siècle ou antérieurement: massacres coloniaux, exterminations staliniennes, génocide amérindien, traite des Noirs ...²⁴

Alain Brossat dénonce un discours où l'unicité devient sacrée et absolutiste, derrière lequel on discerne "non pas le domaine des "vérités stables" (Hannah Arendt), mais celui des rapports de force²⁵". L'affirmation de l'unicité sacrée de l'événement vise moins à la connaissance de celui-ci qu'à son "instrumentalisation belliqueuse", à sa "transformation en enjeu dans la bataille des récits" et des identités²⁶.

Au sein d'un tel débat – passionné et passionnel –, débat historiographique, sociologique et éthique, notre position ne vise pas à trancher sur la question de l'unicité. Cependant, en faisant le choix de considérer la dimension diachronique de l'expression de la dignité humaine, nous nous situons clairement dans un courant favorable à la comparaison.

La démarche d'analyse adoptée ici est d'abord littéraire – même si le recours à l'historiographie et à la socio-critique s'avère indispensable – ; elle vise à mettre en évidence une *position d'énonciation*, un statut de parole dans lequel la victime d'une violence politico-idéologique est au premier plan. Les textes des rescapés des camps de concentration seront mis en lumière, par la profondeur comparative, dans leur fonction-charnière au moment de la renaissance et de la reconstruction d'une littérature d'après-guerre et dans le développement de ses formes contemporaines. L'objet de la présente étude, le véritable événement constitué en objet d'étude, est la prise de parole littéraire après l'expérience de l'oppression idéologico-politique. C'est l'événement écriture²⁷ qui est ici privilégié.

(3) D'un point de vue éthique et esthétique, enfin, comment légitimer la mise en parallèle de témoignages (Antelme, Wiesel, etc.) – le témoignage étant un acte de vérité – et de textes de fiction dont la fonction ludique est affirmée (Perec, Kristof, Volodine, etc.)?

La théorie de l'acte de lecture de Wolfgang Iser et celle du lecteur affecté de Ricoeur²⁸, notamment, à travers le rôle actif conféré au lecteur, permettront tout particulièrement de mettre en évidence les rôles distincts mais complémentaires

²⁴ A. Brossat, *L'épreuve du désastre*, p. 127.

²⁵ A. Brossat, *L'épreuve du désastre*, p. 128.

²⁶ A. Brossat, *L'épreuve du désastre*, p. 63.

²⁷ Wolfgang ISER, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles: P. Mardaga, 1976, p. 9: "L'oeuvre littéraire a son origine dans le regard que l'auteur porte sur le monde et revêt par là le caractère d'un événement dans la mesure où il présente une *mise en perspective* du monde présent."

²⁸ *Temps et récit III*, partie II, chap. 4 "Monde du texte et monde du lecteur", p. 293 sq., p. 303.

des récits-témoignages et des textes de fiction. Car, selon Iser, "au lieu d'être simplement le contraire de la réalité, la fiction nous communique quelque chose au sujet de la réalité²⁹".

De façon générale, on observera que l'écriture est avant tout représentation, qu'une part de fiction entre nécessairement dans la composition d'un texte. Ricoeur explicite ainsi la complémentarité de l'écriture historique — fondée sur le "vrai" — et de l'écriture poétique — inventive: "l'histoire prend soin du passé effectif, la poésie se charge du possible³⁰".

Nous partons ainsi du postulat selon lequel la progressive disparition des témoins directs des événements, le passage des générations, le renouvellement de la mémoire exigent l'invention de formes esthétiques signifiantes pour la représentation du passé récent. L'exemple du cinéma est parlant: l'audience reçue par "La liste de Schindler" de Steven Spielberg et "La vita è bella" de Roberto Benigni est due à la qualité de la fiction.

Le présent travail, on l'aura compris, adopte une position de recherche comparatiste consciente de se situer au carrefour de diverses approches en sciences humaines parfois conflictuelles. Optant cependant clairement pour une *pragmatique* de l'énonciation, il vise à caractériser une pratique contemporaine du témoignage, au sein d'un espace littéraire où la question de la *dignité humaine* constitue un pôle de référence. Il s'efforce également d'apporter sa contribution à l'élaboration d'une *mémoire culturelle* du passé.

²⁹ W. Iser, *L'acte de lecture*, p. 99-100.

³⁰ P. Ricoeur, *Temps et récit III*, partie II, chap. 5 "L'entrecroisement de l'histoire et de la fiction", p. 345. Le fondement de la réflexion est *La Poétique* d'Aristote que Ricoeur réinterprète et actualise (p. 346-7): "L'interprétation que je propose ici du caractère "quasi historique" de la fiction recoupe évidemment celle que je propose du caractère "quasi fictif" du passé historique. S'il est vrai qu'une des fonctions de la fiction, mêlée à l'histoire, est de libérer rétrospectivement certaines possibilités non effectuées du passé historique, c'est à la faveur de son caractère quasi historique que la fiction elle-même peut exercer *après coup* sa fonction libératrice. Le *quasi-passé* de la fiction devient ainsi le détecteur des *possibles enfouis dans le passé effectif*. Ce qui "aurait pu avoir lieu" — le vraisemblable selon Aristote — recouvre à la fois les potentialités du passé "réel" et les possibles "irréels" de la pure fiction."

PREMIERE PARTIE

L'INVENTION CONTEMPORAINE DU TEMOIGNAGE

CHAPITRE 1

LA REFLEXION SUR LA LITTERATURE, DE L'APRES-GUERRE A AUJOURD'HUI

Il est question ici, dans un premier temps, de mettre en lumière la place accordée par la critique aux récits des rescapés dans la littérature d'après la Seconde Guerre jusqu'à aujourd'hui. Autour de la notion d'*engagement*, indispensable pour saisir les enjeux littéraires dans les deux décennies qui suivent la guerre, puis autour de la position énonciative du *témoin*, corollaire de la question du *devoir de mémoire*, dont l'essor caractérise les années soixante-dix à quatre-vingt-dix, il s'agira de cerner la reconnaissance progressive accordée aux textes des rescapés des camps, le statut qui leur est réservé dans la littérature, le rôle qu'on peut leur attribuer dans l'émergence, de la fin de la guerre à aujourd'hui, d'une alternative à la dualité écriture engagée – écriture formelle.

La décennie qui suit la guerre est marquée par l'ouvrage de Sartre *Qu'est-ce que la littérature?* paru en 1948. La littérature a été mise à l'épreuve par la guerre et les génocides. Un discours réflexif émerge de la nécessité de reconstruire un sens et une fonction à la littérature dès la fin de la guerre.

Le concept majeur prôné par Sartre est celui de littérature engagée. En théoricien et philosophe du roman, Sartre cherche à mettre en évidence ce qui se passe dans la conscience des auteurs, à travers celle des personnages de la fiction, mais aussi à développer celle du lecteur et du critique³¹. L'engagement

³¹ Maurice NADEAU, *Le roman français depuis la guerre*, Nantes: Le Passeur Cecofop, 1992, sous-chap. "Sartre, théoricien du roman". Nadeau publie son ouvrage en 1963, comme il le dit

de l'écriture repose sur une conception transitive du langage, qui favorise une communication directe et claire entre l'auteur, le texte, les personnages et le lecteur. L'engagement de l'oeuvre dans l'actualité historique et celui de l'auteur dans la réalité socio-politique de son temps doivent coïncider³². Sartre explicite et théorise ainsi le besoin de retrouver une conscience qui soit partagée par tous les partenaires de l'oeuvre littéraire, dans le texte et hors du texte. Ayant collaboré avec la Résistance tardivement³³, Sartre découvre la nécessité de l'action engagée et de la responsabilité après la guerre, dans le militantisme. On le sait, Sartre a été vivement critiqué pour sa conscience *a posteriori*, généralement silencieuse pendant les événements, contrairement à celle de Camus très tôt actif dans la Résistance (l'écriture de *La Peste* s'inscrit dans cette période d'engagement), et pour son moralisme jugé incompatible avec l'écriture littéraire. C'est cependant autour de ce discours réflexif nécessaire, en accord ou généralement en opposition, que se développent la création romanesque et la réflexion littéraire des décennies suivantes.

En même temps que Barthes inaugure une nouvelle critique littéraire fondée sur les apports de la linguistique — *Le degré zéro de l'écriture* paraît en 1953³⁴ —, et en opposition à ce qu'il nomme l'"écriture blanche"³⁵ de Barthes, Perec, au début des années 60, publie ses prises de position littéraires dans diverses revues³⁶. S'il reconnaît la crise des consciences de l'après-guerre et la nécessité d'une réflexion telle que Sartre s'est efforcé de l'élaborer, il se montre cependant critique envers

lui-même dans son introduction, sans avoir le recul nécessaire pour une appréciation d'ensemble. La présentation est très générale et ne comporte pas de référence à une oeuvre précise de Sartre. Je suppose qu'il s'agit de *Qu'est-ce que la littérature?* et que l'absence de référence explicite est un signe de l'hégémonie de la pensée de Sartre au moment où Nadeau écrit. L'ouvrage de Nadeau n'est pas considéré en tant que référence critique, mais en tant que témoin de la représentation de la littérature en vigueur dans l'après-guerre. Nadeau propose une présentation favorable à Sartre. On le verra, en contraste se profile la prise de position très critique de Perec.

³² Benoît DENIS, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris: Seuil, 2000, chap. III "L'écrivain engagé: une présence totale".

³³ M. Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, sous-chap. "l'engagement sartrien". Francine DE MARTINOIR, *La littérature occupée: les années de guerre 1939-45*, Paris: Hatier, 1995, p. 263-7.

³⁴ Dans *Le degré zéro de l'écriture*, l'écriture littéraire est liée à l'Histoire, non pas cependant dans un rapport de transitivité directe: l'oeuvre est d'abord une composition formelle esthétique reposant sur la conception moderne du langage qui perçoit un décalage irréductible entre les mots et le réel. L'engagement de l'écriture et de l'écrivain résident dans le choix de la forme et du style. Barthes dissocie par ailleurs la pratique de l'écrivain de celle du critique, rompant avec la totalité de l'écriture sartrienne.

³⁵ Georges PEREC, "Engagement ou crise du langage" (1962), *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris: Seuil, 1992, p. 82 sq.

³⁶ Les articles sont rassemblés dans l'ouvrage posthume (1992) déjà cité: G. Perec, *L.G. Une aventure des années soixante*.

la réponse littéraire et langagière proposée par ce dernier. Il n'est guère plus satisfait des propositions de la critique barthésienne et des expérimentations du Nouveau Roman générées elles aussi en opposition à l'engagement sartrien et au réalisme marxiste. Perec constate que la crise des consciences a été

rendue particulièrement sensible par l'échec, à peu près inévitable, de ce que l'on appela la "littérature engagée": à quelques rares exceptions près, aucune oeuvre ne parvint à dépasser les structures conventionnelles qui les régissaient toutes: l'engagement se situait au niveau des bons sentiments et, par son schématisme arbitraire, n'avait aucune prise sur le concret³⁷.

La France, peut-être trop enserrée dans la tradition du surréalisme, ainsi que le suggère Perec, peine à insérer le réel dans les formes romanesques fictives, peine à voir les démarches émergées dès les années 20 dans les autres pays. Ou encore:

N'était-ce pas une utopie de la Libération, cette communication directe, cette absence totale de médiation? Aucun chemin ne devait séparer Sartre de son lecteur. Mais cela faisait supposer un auteur idéal; un lecteur idéal; un langage si clair qu'aucune convention ne vînt l'altérer; une conscience si "partagée" qu'aucune démarche ne fût nécessaire³⁸.

A propos du Nouveau Roman, la critique de Perec s'en prend aux moyens mis en oeuvre afin d'éveiller une nouvelle sensibilité:

Ce décrassage de notre sensibilité [...] s'accompagne chez Robbe-Grillet d'un tour de passe-passe qui laisse apparaître les véritables fondements de sa tentative: je vous décris la surface des choses — dit-il en substance — car (ou donc) on ne peut connaître que la surface des choses, et elle seulement. Le monde n'est que ce qu'on en voit. Il n'a pas de profondeur. Il est impénétrable. Si je lui enlève les significations qu'on lui a surajoutées, c'est que, finalement, on ne peut lui en donner aucune. Car le monde ne signifie rien: "Il est, tout simplement"³⁹.

Perec propose de nouvelles exigences d'écriture afin de sortir de l'alternative étroite de l'existentialisme engagé de Sartre ou du roman de la "surface des choses" de Robbe-Grillet. Le modèle indiqué est *L'Espèce humaine* de Robert Antelme dont l'auteur, selon Perec, confronté aux mêmes questions de sens et de langage que ses contemporains, évite les palabres sur la crise du langage et

³⁷ Georges PEREC, "Le Nouveau Roman et le refus du réel" (1962), *L.G. Une aventure des années soixante*, p. 27-8.

³⁸ G. Perec, "Engagement ou crise du langage", p. 83.

³⁹ G. Perec, "Le Nouveau Roman et le refus du réel", p. 34.

se met au travail pour créer une oeuvre littéraire véritablement engagée. La littérature engagée prédéfinie par Perec dans son projet de revue *La Ligne Générale*⁴⁰ a une exigence de réalisme qui se veut distincte simultanément de la conception de Sartre et du réalisme marxiste:

autrement dit une littérature [...] qui, sans tomber dans les pièges du vérisme ou du naturalisme, sache dire la complexité ou les ambiguïtés de la réalité sociale⁴¹.

Un réalisme dissimulé qui affronte la complexité de la réalité et en appelle à la conscience de l'auteur et du lecteur. Perec construira sa propre oeuvre précisément à partir de la nécessité d'un ancrage dans l'actualité historique, mais un ancrage dissimulé, littéraire.

A la fin des années 70, Todorov propose une "réflexion sur la littérature dans la France contemporaine"⁴². L'analyse évalue l'état de la réflexion sur la littérature dans l'après-guerre: entre Sartre et Barthes, il y a l'héritage romantique qui occupe toujours une position dominante, à savoir la difficulté de quitter un discours réflexif sur la littérature, la prédominance d'une intransitivité de la réflexion littéraire. Todorov résume l'esthétique romantique en cinq points:

L'idéologie romantique s'établit en corrélation avec l'avènement de la bourgeoisie et elle a pour base — lointaine mais certaine — les idées d'égalité et de liberté des individus. Dans la réflexion sur l'art, la doctrine romantique pourrait être résumée par les cinq points suivants:

1) On accorde une préférence au processus de production au détriment du produit fini. 2) On refuse l'utilitarisme et les fonctions externes: l'art se définit par l'"intransitivité" de son matériau (la poésie, c'est le langage goûté en lui-même, etc.). 3) L'absence de fonctions externes est compensée par l'intensité du système interne: l'oeuvre d'art est fortement structurée, elle se caractérise par sa cohérence (la "forme organique"). 4) L'art réalise la fusion des contraires: forme et contenu, idée et matière, inspiration et intention, etc. 5) La poésie et l'art en général expriment ce qu'ils sont seuls capables d'exprimer; les idées poétiques sont intraduisibles en langage commun; leur interprétation est donc nécessairement infinie⁴³.

C'est cette conception romantique de l'art (primat de la production, de l'intransitivité, de la cohérence interne, du synthétisme, de l'expression de

⁴⁰ La revue n'a jamais vu le jour, mais les articles écrits et finalement publiés dans diverses revues tracent les lignes de force de l'écriture perecquienne en cours d'élaboration.

⁴¹ Claude BURGELIN, préface à *L.G. Une aventure des années soixante*, p. 13.

⁴² Tzvetan TODOROV, "La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine", *Poétique*, 38 (1979), p. 131-48.

⁴³ T. Todorov, "La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine", p. 131-2.

l'indicible)⁴⁴ qui, selon Todorov, conditionne encore les années d'après-guerre, malgré l'effort visible que représente la notion d'engagement pour la modifier. En effet, Sartre, tout en prônant la transativité du langage littéraire, affirme, comme la part d'ombre de la littérature, l'intransitivité de la poésie, son aspect autotélique. Par ailleurs, le propos de Sartre est exclusivement centré sur la question de la production littéraire, sur la personne de l'auteur, en d'autres termes sur le *je* écrivant, le Même et non pas l'Autre. Au sujet de Barthes, Todorov relève que le propos est focalisé sur la question de l'intransitivité de l'écriture et sur l'infinité des interprétations, deux critères de pensée romantiques⁴⁵. Analysant les années qui suivent immédiatement la guerre, Todorov constate une difficulté à quitter la conception romantique de la création selon laquelle *je* est déjà autre, selon laquelle il s'agit d'étudier *je* à l'intérieur de l'univers clos de l'oeuvre avec lequel il fait système. Le Nouveau Roman de Robbe-Grillet, en situant l'altérité dans les choses extérieures, dans les objets, en reste lui aussi, sur le fond, à un discours réflexif qui ne développe pas le rapport à l'autre⁴⁶.

Ricoeur, dans les années 80, s'appuyant sur les travaux des écoles américaine (Wayne Booth) et allemande de Constance (Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser) qui, par leurs théories de la réception, ont travaillé à rompre le dualisme entre le réalisme marxiste et le romantisme coupé de la réalité, afin de réévaluer la littérature dans sa fonction sociale, propose une analyse des rapports entre histoire et littérature qui s'efforce de tenir compte simultanément de nécessités esthétiques et éthiques. Ricoeur ouvre des pistes de réflexion qui brisent la fonction autotélique de l'art. Responsabilité de l'auteur, implication du lecteur

⁴⁴ Voir également Antoine COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris: Seuil, 1990. Compagnon relève cinq points de rupture paradoxaux — voire contradictoires — dans l'essor de la modernité de Baudelaire à aujourd'hui, dont l'aboutissement est — intentionnellement ou non — l'affirmation de l'autoréférentialité de l'oeuvre d'art. Ce sont, dans l'ordre chronologique: la superstition du nouveau, la religion du futur, la manie théoricienne, l'appel à la culture de masse et la passion du reniement (p. 11). La France des "Trente Glorieuses", selon Compagnon, appartient encore à l'idée romantique des "Temps modernes" qui s'opposent aux "temps anciens", en témoigne la vogue des sciences humaines. En revanche, le post-modernisme américain a rompu, depuis 1945, avec l'idée même d'historicité, de nouveauté, de futur et de progrès (p. 158-66). Cette analyse est compatible avec celle de Todorov.

⁴⁵ Todorov précise qu'il s'agit d'une période de la critique de Barthes, les années 1960-66.

⁴⁶ Dans *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris: Seuil, 1984, Todorov modifie son point de vue et l'élargit. Il s'intéresse à la pensée sur la littérature et la critique au XXe siècle, il en étudie les grands courants idéologiques. Le constat de la prédominance de l'idéologie romantique le conduit à analyser la manière dont les auteurs reconnaissent ce cadre de pensée et tentent de le dépasser. Lui-même, en tant que critique, se situe ainsi: "J'ai été, je suis ce "romantique" qui essaie de penser le dépassement du romantisme à travers l'analyse d'auteurs auxquels je me suis successivement identifié" (p. 15).

sont les deux termes fondamentaux de l'acte de communication qu'est la littérature, la forme esthétique assurant l'échange entre les partenaires de l'acte de lecture⁴⁷.

Enfin, dans les années quatre-vingt-dix, on constate la présence en force d'une éthique de la critique⁴⁸, du moins aux Etats-Unis: Shoshana Felman en est une représentante dont les travaux sont connus en France car ils portent sur la mémoire francophone des camps. En France, la critique éthique a été introduite par Ricoeur précisément. Kristeva et Todorov s'inscrivent, de par leurs travaux récents, dans ce courant – atténué par rapport au militantisme américain – de la critique éthique. La tendance actuelle, dans la ligne amorcée par Ricoeur, est également à l'étude des frontières entre récit fictif et récit historique: les écrits qui s'inscrivent à l'intersection des deux registres connaissent un regain d'intérêt particulier (le fait biographique – biographie, autobiographie, autofiction –, le roman historique, les récits au statut ambigu – notamment *A la recherche du temps perdu* - etc.)⁴⁹. Dans tous les cas, on assiste, aux Etats-Unis comme en Europe, à un développement des études interdisciplinaires (*cultural studies*, sociologie de la littérature, histoire et littérature, géopolitique de la littérature) qui permet de réinscrire la littérature dans la circulation des idées. Une lecture géopolitique de la littérature, telle celle proposée par Franco Moretti dans son *Atlas du roman européen*⁵⁰, en est un exemple.

Pour récapituler ce rapide parcours-points de repères, on relève que, dans l'immédiat après-guerre, les dimensions de l'engagement et de la conscience en littérature telles que théorisées après-coup par Sartre sont prédominantes au point d'étouffer l'aspect esthétique de l'écriture littéraire. En réaction se développent, de façon complémentaire: la critique de Barthes, qui opère la séparation entre création et analyse, tente une approche des liens littérature-réalité fondée sur le texte comme objet en soi, dont le choix formel indique le type de rapport que l'auteur entretient avec l'actualité historique, sociale et politique; et le courant du Nouveau Roman qui suscite une littérature toute préoccupée par la forme esthétique et peu par l'implication du sujet écrivant dans l'actualité historique. Au coeur de cet antagonisme Sartre *vs*

⁴⁷ Paul RICOEUR, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, partie II: "Poétique du récit, histoire, fiction, temps", Paris: Seuil (coll. Points/Essais), 1991.

⁴⁸ Un numéro de la revue de l'Université Laval *Etudes littéraires* est entièrement consacré au retour de l'éthique dans la critique littéraire américaine et française des deux dernières décennies. *Etudes Littéraires*, 31, 3 (été 1999): *Ethique et littérature*.

⁴⁹ L'étude de Dorrit COHN, *Le propre de la fiction*, Paris: Seuil, 2001 [1999 pour l'original américain] propose un tour d'horizon convaincant de la question.

⁵⁰ Paris: Seuil, 2000.

Barthes/Nouveau Roman, Percec s'efforce de développer une troisième voie sur laquelle nous reviendrons au chapitre suivant.

Ensuite, Ricoeur, qui se fonde sur la critique de la réception, renouvelle l'analyse du récit littéraire en le mettant en rapport avec le récit historique: l'inscription de l'événement dans une forme, les choix d'écriture de l'auteur et l'acte de réception par le lecteur à une époque donnée sont pris en compte comme un réseau de facteurs indispensables à la compréhension globale d'un texte. Enfin, les nouvelles critiques éthique et comparatiste actuelles ouvrent largement les portes du texte au contexte de production et de réception, rompant avec les limites de la forme autotélique d'un type d'écriture romantique. C'est grâce à cette nouvelle critique, en partie venue des Etats-Unis, que les textes des rescapés acquièrent aujourd'hui une reconnaissance et un statut dans la réflexion sur la littérature⁵¹.

Rôle des récits de rescapés dans la constitution d'une nouvelle littérature d'après-guerre? Ecriture et "engagement"

Il s'agit maintenant de s'interroger sur le rôle éventuel, l'influence directe ou indirecte des textes littéraires des rescapés dans le développement des formes et orientations de l'écriture littéraire de l'après-guerre jusqu'à aujourd'hui.

Les victimes des idéologies du milieu du XXe siècle européen ont un parcours social qui les conduit de l'absence de statut à celui, reconnu, de témoin. Le chemin n'est pas direct. En effet, de l'urgence de raconter, de dire ce qui a été vécu, après la Libération, à l'écriture d'un récit, à sa publication et à sa réception par le public, il peut s'écouler jusqu'à plus de deux décennies, voire trois. Les raisons de cet écart temporel entre le vécu, le dire, l'écrire et le lire sont aujourd'hui bien connues. Primo Levi raconte dans *Si c'est un homme* le rêve obsédant fait au camp par lui-même et ses camarades: de retour chez lui, il raconte la déportation, le camp, avec une "jouissance intense, physique, inexprimable⁵²". Cependant il remarque que son auditoire ne l'écoute pas, que sa soeur se lève et s'en va. Ce rêve s'est avéré vrai: c'est effectivement l'accueil qui a été réservé aux survivants à leur retour. La peur, la lassitude des gens

⁵¹ Le numéro de la revue *La Licorne*, 51 (1999): *Les camps et la littérature. Une littérature du XXe siècle*, est un exemple de la place accordée en ce tournant de siècle aux textes des rescapés dans la littérature.

⁵² Primo LEVI, *Si c'est un homme*, Paris: Julliard (coll. Pocket), 1987, chap. "Nos nuits", p. 64.

après la guerre, la surabondance de récits⁵³ ont réduit l'espace de parole des rescapés au minimum indispensable à la bonne conscience de l'entourage et de l'Etat. Rapidement le récit du rescapé a été confiné en des espaces bien délimités: le récit-souvenir aux amicales de déportés, le témoignage aux domaines spécifiques de la justice et des recherches historiques⁵⁴. Les proches, la famille et les amis ont tenté de reprendre une vie "normale", le survivant lui-même aussi. Ainsi en est-il de Jorge Semprun qui explique dans *L'écriture ou la vie* l'oubli volontaire et systématique qu'il s'est acharné à construire pour vivre⁵⁵. Charlotte Delbo, de son côté, évoque, dans *Mesure de nos jours*, la volonté des proches d'aider le survivant à oublier, pour qu'il vive mieux, ce qui attise la séparation, le statut de déraciné du survivant:

Mon mari est gentil. C'est un compagnon sûr. Il est attaché à son fils, à sa femme. Je ne me demande jamais s'il comprend parce que je sais qu'il ne comprend pas et je sais depuis que je le connais que mes explications lui échapperont. Suis-je seulement capable d'expliquer? Il dirait, tranquille, rassurant: "je sais par où tu es passée. Je sais qu'on ne revient pas de là-bas sans garder des cicatrices qui se redéchirent au moindre effleurement. C'est pour cela que je ne t'en parle jamais. Je veux t'aider à oublier. Parler fait mal. Il ne faut pas en parler si on veut oublier." Tu vois, tout est faux. Ceux qui nous aiment veulent que nous oublions⁵⁶.

La génération des enfants de déportés et de survivants, cependant, pose des questions; les grands procès de l'histoire prennent, avec le temps, une importance qui rend le débat public. Les associations de fils et de filles de déportés ont l'intention de voir clair, de comprendre, de répandre la connaissance. L'horizon de réception commence à se modifier à partir des années 70.

Dans le monde littéraire, le débat théorique entre littérature engagée et littérature formaliste laisse peu de place à la voix des rescapés. C'est au cœur de la prédominance du structuralisme qu'on perçoit cependant les signes d'un nouvel intérêt pour les récits littéraires de rescapés. En 1963, Maurice Nadeau publie son histoire du roman d'après-guerre. Cette histoire littéraire a le mérite

⁵³ Annette WIEVIORKA répertorie et analyse les nombreux témoignages publiés dans l'immédiat après-guerre et restés sans écho. *Déportation et génocide: entre la mémoire et l'oubli*, Paris: Plon, 1992, chap. II.1 "Une masse de témoignages", p. 167-90.

⁵⁴ Michael POLLAK, *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris: Métailié, 1990, p. 190-1, 205.

⁵⁵ Jorge SEMPRUN, *L'écriture ou la vie*, Paris: Gallimard (coll. Folio), 1996, notamment p. 255, 292-3.

⁵⁶ Charlotte DELBO, *Auschwitz et après III. Mesure de nos jours*, Paris: Minuit, 1971, p. 63-4.

d'inscrire les récits d'Antelme, de Rousset et de Cayrol dans la littérature de l'après-guerre, au sein d'une catégorie intitulée "nés de l'événement":

Chez les nouveaux venus, beaucoup de ces témoignages, sur la guerre, les camps de concentration, la Résistance, ne parviennent pas à l'existence littéraire. Ils n'ont qu'une valeur, souvent émouvante, de documents. L'oeuvre littéraire demande du recul, un certain "désengagement" de l'événement, un talent enfin, qui visent, non à restituer la réalité dans ses caractéristiques superficielles, confuses et hasardeuses, mais à en donner l'équivalent sensible qui la ressuscitera dans sa nature profonde⁵⁷.

La perspective adoptée par Nadeau est féconde, car elle reconnaît à certains textes le statut de littérature. En considérant les textes comme issus de l'événement, Nadeau inscrit l'histoire récente dans la littérature de l'après-guerre dominée par les débats théoriques. Le lien de la littérature au réel est affirmé, la condition étant la transposition de l'expérience vécue en expérience sensible dans le creuset de l'écriture.

La même année, Perec, on l'a dit ci-dessus, analyse le rapport au réel de la littérature à travers la démarche d'écriture d'Antelme:

Mais la littérature n'est pas une activité séparée de la vie. Nous vivons dans un monde de parole, de langage, de récit. L'écriture n'est pas l'exclusif apanage de celui qui, chaque soir, distrait au siècle une petite heure d'immortalité consciencieuse et façonne avec amour, dans le silence de son cabinet, ce que d'autres proclameront plus tard, sans rire, "l'honneur et la probité de nos lettres". La littérature est, indissolublement liée à la vie, le prolongement nécessaire de l'expérience, son aboutissement évident, son complément indispensable. Toute expérience ouvre à la littérature et toute littérature à l'expérience [...]⁵⁸.

Dans tous les cas, monotone ou spectaculaire, l'horreur anesthésiait. Les témoignages étaient inefficaces; l'hébétude, la stupeur ou la colère devenaient les modèles normaux de lecture. Mais ce n'était pas cela qu'il s'agissait d'atteindre. Nul ne désirait, en écrivant, susciter la pitié, la tendresse ou la révolte. Il s'agissait de faire comprendre ce que l'on ne pouvait pas comprendre; il s'agissait d'exprimer ce qui était inexprimable⁵⁹.

Pour nous rendre sensibles à l'univers concentrationnaire, c'est-à-dire pour faire de ce qui l'avait atteint lui, quelque chose qui pourrait nous atteindre, et pour que son expérience particulière s'épuise dans la nôtre, Robert Antelme élabore et transforme, en les intégrant dans un cadre littéraire spécifique,

⁵⁷ M. Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, p. 33.

⁵⁸ Georges PEREC, "Robert Antelme ou la vérité de la littérature", *L. G. Une aventure des années soixante*, p. 88-9.

⁵⁹ G. Perec, "Robert Antelme ou la vérité de la littérature", p. 91.

alors que les autres récits concentrationnaires utilisaient des cadres romanesques élémentaires à peine diversifiés, les faits, les thèmes, les conditions de sa déportation. Et d'abord, il choisit de refuser tout appel au spectaculaire, d'empêcher toute émotion immédiate, à laquelle il serait trop simple, pour le lecteur, de s'arrêter⁶⁰.

Perec pose les bases d'une conception de l'engagement qui consiste dans le travail d'écriture réalisé par l'auteur afin de transformer sa propre expérience vécue en expérience pour le lecteur. Cette conception du témoignage comme un acte d'écriture "engagé" parce que nécessitant de la part de l'auteur-témoin une réflexion consciente sur l'acte de réception par le lecteur et au sujet des effets de l'écriture sur le lecteur, est une rupture. En effet, Perec s'écarte de la position romantique telle que l'analyse Todorov: il décode chez Antelme non pas seulement l'acte de production mais aussi la conscience de l'acte de réception par le lecteur; il affirme la dialectique de la littérature et de l'expérience, de la recherche formelle au service de la création d'une expérience pour le lecteur.

Si le manifeste de Perec ne rencontre pour ainsi dire pas d'écho au moment de sa parution, on constate cependant, à partir de la deuxième moitié des années 70, une entrée de l'histoire récente dans la littérature, en général sous une forme autobiographique, chez des auteurs dont la renommée avait reposé jusque-là sur des essais formels d'où le sujet avait été écarté. Georges Perec le premier⁶¹ – mettant en application les principes exposés dans son manifeste – publie *W ou le souvenir d'enfance* en 1975; Barthes, la même année, amorce un étonnant retour au sujet avec *Roland Barthes par Roland Barthes*; Nathalie Sarraute – l'une des pionnières, avec Beckett, des recherches formelles en langue française dès les années 40 – fait paraître *Enfance* en 1983⁶² et Marguerite Duras *La Douleur* en 1985.

⁶⁰ G. Perec, "Robert Antelme ou la vérité de la littérature", p. 93-4.

⁶¹ Perec reconnaît avoir dû lui-même effectuer un travail de retour à la mémoire pour se laisser concerner par l'histoire des camps. C'est ce que relève Catherine DANA dans *Fictions pour mémoire. Camus, Perec et l'écriture de la shoah*, Paris: L'Harmattan, 1998, p. 152, note 1, à propos de la citation suivante de Perec, tirée de *L.G. Une aventure des années 60*, p. 93: "Nous ne connaissons pas les camps. [...] La littérature concentrationnaire [...] a entassé les faits, elle a multiplié les descriptions exhaustives d'épisodes dont elle pensait qu'ils étaient intrinsèquement significatifs. Mais ils ne l'étaient pas. Ils ne l'étaient pas pour nous. Nous n'étions pas concernés. Nous restions étrangers à ce monde; c'était un fragment d'histoire qui s'était déroulé au-delà de nous."

⁶² Voir Philippe LEJEUNE, "Peut-on innover en autobiographie?", in Michel NEYRAUT et al. (éd.), *L'autobiographie*, Paris: Les Belles-Lettres, 1998, p. 87-8: "Nathalie Sarraute, qui semblait auparavant tout à fait hostile à l'autobiographie et à l'idéologie du sujet qui la fonde, a su finalement en revenir à la tradition pour l'enrichir en introduisant dans le récit d'enfance cette écoute de la parole qu'elle pratiquait dans ses fictions." En effet, dans *Enfance*, "deux voix parlent, comme au théâtre. L'une expose le projet de raconter son enfance, contre lequel l'autre

L'influence des textes des rescapés n'a pas été directe, moins encore immédiate⁶³. Il s'agit plutôt d'une mutation générale de l'horizon de réception. Aujourd'hui, les textes d'Antelme et de Rousset en particulier sont reconnus dans l'institution littéraire⁶⁴, ce qui signifie que leur particularité littéraire a été inscrite dans le réseau des influences intertextuelles, non plus de manière unilatérale (les rescapés ont emprunté aux références littéraires pour s'exprimer), mais multilatérale (les textes des rescapés sont eux-mêmes source d'influences littéraires). On peut considérer le texte théorique de Perec et l'histoire littéraire de Nadeau comme les deux premiers jalons d'une progressive reconnaissance de l'influence des récits littéraires des rescapés dans la renaissance d'une littérature ancrée dans l'histoire récente et assumée par un sujet *je* impliqué dans cette histoire⁶⁵. Perec dessine ainsi une nouvelle forme d'engagement littéraire sur la base du texte d'Antelme⁶⁶.

Avec le recul que permet un demi-siècle, il est alors possible de préconiser — c'est ce que nous tenterons de démontrer dans la suite de ce travail — une

la met en garde. Le moi créateur, le moi critique. C'est de leur dialogue que va naître le récit [...]. Ce dialogue est bien sûr une fiction, représentant le travail de l'écrivain.”

⁶³ En effet, certains récits de rescapés sont écrits et publiés immédiatement après le retour, mais n'ont été remarqués que par un petit nombre d'initiés: c'est le cas d'Antelme, qui a publié en 1946 et a été soutenu exclusivement par son entourage littéraire. Rousset a bénéficié d'une audience plus large en obtenant le Prix Renaudot la même année, mais l'opinion publique n'étant de façon générale pas prête à la réception des témoignages, le livre est rapidement tombé dans l'oubli. Charlotte Delbo écrit en 1946 mais ne publiera qu'en 1965. Wiesel, quant à lui, écrit en 1956 un premier témoignage littéraire en yiddish et en publie une version abrégée en français en 1958 (*La Nuit*).

Voir Robert ANTELME, *Textes inédits. Sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris: Gallimard, 1996, entretien p. 254-72; Jean-Michel CHAUMONT, *La concurrence des victimes: génocide, identité, reconnaissance*, Paris: La Découverte, 1997, p. 185 sq.; M. Pollak, *L'expérience concentrationnaire*, p. 220; T. Todorov, “La mémoire et ses abus”, p. 42-4.

⁶⁴ En 1999, le texte d'Antelme a figuré au programme du concours d'entrée à l'ENS. Catherine COQUIO s'interroge de façon critique — banalisation? — sur ce nouveau statut accordé à la littérature des camps dans “La “vérité” du témoin comme schisme littéraire”, *La Licorne*, 51 (1999): *Les camps et la littérature. Une littérature du XXe siècle*, p. 55-79.

⁶⁵ Perec aurait d'ailleurs, dans un premier temps, songé à intituler son texte critique (“Robert Antelme ou la vérité de la littérature”) “Robert Antelme ou la naissance de la littérature” [nous soulignons]. Voir note p. 173 dans R. Antelme, *Textes inédits*.

⁶⁶ Sur ce point, nous étendons librement à d'autres textes (Rousset, 1946; Wiesel, 1958; Semprun, 1963; Delbo, 1970) les considérations de Perec élaborées à partir du récit d'Antelme. Perec considérerait *L'Espèce humaine* comme un exemple unique, mais cette exclusivité est marquée par son époque et par la nécessité d'ériger un modèle de référence clair et précis. L'extension actuelle de l'intérêt pour le rapport entre littérature et histoire, littérature et mémoire, littérature et éthique permet l'élargissement du corpus de textes considérés comme “fondateurs” de la nouvelle forme d'engagement littéraire. A propos de l'ensemble des textes littéraires des rescapés, Catherine Coquio parle significativement de “tradition littéraire nouvelle”. Voir son article “La “vérité” du témoin comme schisme littéraire”, *La Licorne*, 51 (1999), p. 79.

lecture complémentaire entre textes littéraires de téscapés et romans de fiction ultérieurs, ainsi que des jeux d'influence entre types de textes: le témoignage rend la fiction possible car il constitue une base qui garantit la réalité événementielle et permet le décodage de la métaphore, de l'allégorie, de l'allusivité de la fiction; et la fiction revivifie le témoignage à mesure que le temps passe et que la sensibilité des générations se modifie.

CHAPITRE 2

LE TEMOIGNAGE: UNE POSTURE ENONCIATIVE SPECIFIQUE

L'importance des récits des rescapés et le rôle qu'on peut leur attribuer dans la naissance d'une nouvelle littérature événementielle "engagée" tiennent à la position de parole particulière qui est celle de leurs auteurs: entre deux types de discours, entre deux formes d'idéologie. En effet, la littérature étant un art du langage verbal, les récits des rescapés partagent le même moyen d'expression que l'idéologie dont ils témoignent. En amont de l'écriture des rescapés, il y a l'idéologie totalitaire. En aval de l'écriture, un certain contexte de réception, une politique de la mémoire, un climat social qui infléchissent l'accueil réservé au texte; en d'autres termes, une forme d'idéologie de la commémoration. La prise de parole du *témoin* se développe entre deux forces discursives extérieures et contraignantes, entre deux *autres* discursifs. Ecrits pour relater l'expérience vécue d'un système idéologique d'oppression, les récits des rescapés et l'acte d'écriture qui en est le moteur doivent être situés au sein des enjeux idéologico-politiques que soulève la production de tout discours.

En amont de l'écriture: idéologie et fiction totalitaires

Selon Hannah Arendt, l'idéologie est un système discursif agissant, un acte performatif qui conditionne la totalité de la vie d'un Etat et de ses habitants,

d'où le terme de *totalitarisme*. Bien que soumise à critique⁶⁷, l'analyse philosophico-politique d'Arendt a le mérite de mettre en lumière le dénominateur commun des systèmes idéologiques extrêmes, indépendamment de leurs rivalités et spécificités historiques⁶⁸. Il s'agit de la volonté d'expulser l'homme hors de sa condition d'homme en l'excluant du *politique*, premier pas vers une dérive totalitaire dont l'expression culminante est le camp de concentration⁶⁹. Pour Arendt, la définition aristotélicienne selon laquelle

⁶⁷ Le schéma pionnier de Hannah Arendt, qui analyse le rapport de l'idéologie à l'action, est contemporain des témoignages des rescapés. A la lumière des études récentes portant sur les mécanismes de l'idéologie nazie, il paraît cependant monolithique et linéaire. En effet, d'une idéologie de l'exclusion à la destruction réelle, le chemin n'est pas direct ni inéluctable. C'est ce que s'attache à démontrer l'historien Arno MAYER dans *La "solution finale" dans l'histoire* (Paris: La Découverte, 1990). Une majorité d'historiens semble aujourd'hui convenir que le judéocide est le produit d'une idéologie de l'exclusion combinée à des circonstances événementielles particulières, qu'il n'est dans tous les cas pas le résultat linéaire et déterminé d'avance de l'idéologie de Hitler. Pour le dire en bref, le climat violent et institutionnalisé d'antisémitisme ne comprenait pas en soi la "solution finale" avant l'automne 1941. Si la volonté de "purifier" le territoire allemand des juifs était réalité depuis le début du nazisme et qu'elle se manifestait par des pogroms, par l'expulsion hors du *Reich* et par des actes de violence dispersés, la déportation massive et systématique est très probablement liée à la débâcle de la campagne de Russie (comme prix à payer par le bouc-émissaire pour une défaite non prévue).

Pour faire le tour de la critique à laquelle la réflexion d'Arendt est soumise, il faut relever également les points suivants: dans le cadre de débats historiographiques, la pertinence du concept central de totalitarisme — qui regroupe sous une étiquette commune divers régimes idéologiques — est remise en question (voir Ian KERSHAW, *Qu'est-ce que le nazisme? Problèmes et perspectives d'interprétation*, Paris: Gallimard (coll. Folio), 1992, p. 56-65). Nous ajouterons à cette série de critiques, un grief méthodologique: Arendt a abondamment puisé dans certaines sources sans jamais y faire référence, notamment dans les travaux fondamentaux de l'historien Raul Hilberg réunis sous le titre *La destruction des Juifs d'Europe* et publiés en 1961. Raul HILBERG rapporte lui-même, dans *La politique de la mémoire*, Paris: Gallimard, 1996, p. 141-50, l'acte de fraude intellectuelle dont Hannah Arendt se serait rendue coupable à son égard.

L'analyse d'Arendt demeure toutefois un moteur de réflexion stimulant pour la présente recherche sur les questions énonciatives, c'est pourquoi il vaut la peine de l'exposer brièvement.

⁶⁸ Le mérite d'Arendt est d'avoir rompu, en pleine guerre froide, avec le dualisme capitalisme-socialisme, et avec leurs extrêmes, fascisme-stalinisme. Au moment de l'écriture du *Système totalitaire*, Staline était vénéré en France comme un modèle, le communisme célébrait encore sa victoire sur le nazisme. On sait que Rousset, de 1949 à 1951, a été conduit en justice par ses pairs du parti communiste pour avoir pris au sérieux les premières nouvelles des camps de concentration staliniens et les avoir dénoncés, remettant ainsi en question l'infaillibilité du système communiste. Voir Alain PARRAU, *Ecrire les camps*, Paris: Belin, 1995, p. 52 *sq.* et *Lignes*, 2 (mai 2000): David Rousset.

⁶⁹ La question du camp de concentration fait elle-même partie des points invalidant la pertinence du concept de totalitarisme: les camps de concentration (nazis et communistes) ne peuvent pas être comparés aux camps d'extermination spécifiquement nazis. Nous n'entrerons pas dans ces débats historiographiques afin de nous concentrer sur l'axe philosophique dégagé par Arendt: la politique systématique et organisée d'exclusion extrême hors du *politique* et de l'*humain* d'une catégorie d'hommes ne répondant pas aux critères fixés par l'idéologie fondatrice. Antelme et Rousset semblent en effet profiler l'analyse selon laquelle le concept de

l'homme est un animal politique est une vérité fondamentale. Le mot *politique* est à considérer dans son sens grec classique de "relatif à la cité". Or c'est précisément ce fondement que les idéologies totalitaires réduisent à néant. L'idéologie totalitaire nie l'idée de la *cité*, la dimension *politique* constitutive de l'identité de l'être humain de par l'appartenance qu'elle fixe à une communauté conçue et gérée collectivement⁷⁰. Arendt introduit également le terme de *désolation*, non pas dans son acception psychologique, mais dans son sens étymologique latin: la *dé-solation* est la solitude de l'homme que le système totalitaire déracine, *prive de sol*⁷¹. Le projet totalitaire est la "très réelle tentative de dessaisir l'homme de sa nature sous prétexte de changer celle-ci"; ainsi, le totalitarisme ne met pas seulement en question la liberté d'agir des hommes, il induit "la disparition de la recherche du sens et du besoin de comprendre"⁷². Ce cadre de réflexion — contemporain des premiers récits de rescapés⁷³ — met l'accent sur le déracinement, sur la dénaturation fondamentale provoquée par les idéologies totalitaires. Jean Améry, dans son essai *Par-delà le crime et le châtement* (1966), semble valider cette analyse:

Dans la menace de mort que je ressentis bien clairement pour la première fois à la lecture du texte des lois de Nuremberg, se trouvait déjà ce que l'on a coutume d'appeler la "dégradation" méthodique des juifs par les nazis. Ou pour le dire autrement: l'amputation de notre dignité était déjà en soi une menace de mort. Nous pûmes le lire et l'entendre chaque jour, pendant des années. Nous étions fainéants, mauvais, laids, capables de tous les méfaits et juste assez malins pour rouler les autres. Mais nous étions incapables de créer un Etat, et tout aussi inaptés à nous laisser assimiler par les peuples d'accueil⁷⁴.

Les rescapés s'efforcent, face au discours idéologique, de transposer dans l'écriture l'expérience d'exclusion absolue du politique, d'étrangeté radicale au

camp est identique d'un système à l'autre, seul variant le degré d'intensité dans la pratique. Voir l'article d'Olivier LE COUR GRANDMAISON, "Sur L'*Univers concentrationnaire*: remarques sur "tout est possible"", *Lignes* 2 (mai 2000): David Rousset, p. 41-2.

⁷⁰ Etienne TASSIN, "Hannah Arendt et la spécificité du totalitarisme", *Revue française d'histoire des idées politiques*, 6 (2e sem. 1997): *Dictature, absolutisme et totalitarisme. Colloque des 15 et 16 mai 1997 à la Fondation Singer-Polignac*, p. 387.

⁷¹ Hannah ARENDT, *Les origines du totalitarisme. Le système totalitaire*, Paris: Seuil (coll. Points), 1995, p. 225.

⁷² Hannah ARENDT, *La nature du totalitarisme*, Paris: Payot, 1990, p. 53, cité par E. Tassin, "H. Arendt et la spécificité du totalitarisme", p. 377.

⁷³ Hannah Arendt se fonde en effet sur les récits de survivants, notamment sur ceux de Rousset. Voir *Le système totalitaire*, p. 27, p. 174 sq., chap. "Le totalitarisme au pouvoir".

⁷⁴ Jean AMERY, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles: Actes Sud, 1995, chap. "De la nécessité et de l'impossibilité d'être juif", p. 143-5.

monde qui leur a été imposée (sous le prétexte de judéité, d'opposition ou de "non-conformité" générale au modèle idéologique). Le récit détient une fonction socio-politique: recréer une communauté de parole et de perception communes, un enracinement collectif, une appartenance humaine. Alain Brossat analyse ainsi cette position de parole "humaniste" dans son acception la plus essentielle:

Ce n'est sans doute pas pour rien que la littérature concentrationnaire est l'un des seuls "genres" où l'emploi sans autre précaution oratoire de la catégorie générique "l'homme" n'appelle pas les réserves philosophiques d'usage attachées à son flou et à sa généralité. [...]. Le récit des camps devient alors ce lieu de paradoxale clarté où peut s'exposer en pleine lumière l'unité irréductible de ce qui, précisément, a été séparé, morcelé, violenté et profané dans les pratiques du monde concentrationnaire: la nature indivisible de l'espèce humaine, de la condition humaine⁷⁵.

Le principe de fonctionnement de l'idéologie est ainsi développé par Arendt:

L'idéologie est très littéralement ce que son nom indique: elle est la logique d'une idée. Son objet est l'histoire, à quoi l'"idée" est appliquée; le résultat de cette application n'est pas un ensemble d'énoncés sur quelque chose qui est, mais le déploiement d'un processus perpétuellement changeant⁷⁶.

Etienne Tassin poursuit:

N'étant que le développement logique d'une idée, l'idéologie présente trois caractères: la prétention de tout expliquer se paye de la méconnaissance de ce qui est, en sa contingence propre; substituant l'explication à la compréhension, l'idéologie s'interdit de rien apprendre de nouveau dans le surgissement de l'inédit et s'émancipe ainsi de la réalité; ne pouvant transformer la réalité qui la contredit, elle substitue à l'expérience empirique des méthodes de démonstration logique. [...]. Imposant sa cohérence logique en lieu et place des expériences concrètes, l'idéologie procède à cette gigantesque aliénation du monde qui doit conduire à une désolation radicale⁷⁷.

Une fois nuancée à la lumière des points de vue historiographiques actuels, l'analyse d'Arendt reste éclairante pour situer la position d'énonciation des rescapés. Si l'idéologie prétend tout expliquer, la prise de parole du rescapé se situera à l'opposé d'une perspective explicative et logique. Claude Lanzmann,

⁷⁵ Alain BROSSAT, *L'épreuve du désastre. Le XXe siècle et les camps*, Paris: Albin Michel, 1996, p. 305.

⁷⁶ H. Arendt, *Le système totalitaire*, p. 216.

⁷⁷ E. Tassin, "H. Arendt et la spécificité du totalitarisme", p. 384-5.

réalisateur du film *Shoah* paru en 1985, fonde précisément sa collecte de témoignages filmés sur l'absence de toute explication:

Le film rassemble des fragments de témoignages. Mais la collection des fragments ne permet pas, même après dix heures de film, une possibilité quelconque de totalité ou totalisation: l'accumulation de témoignages incommensurables n'aboutit ni à des affirmations théoriques généralisables, ni à une somme narrative univoque⁷⁸.

Enfin, autre point pertinent à mettre en évidence dans l'analyse d'Arendt: à l'origine de l'idéologie, il y a une fiction.

Avant de prendre le pouvoir pour établir un monde conforme à leurs doctrines, les mouvements totalitaires suscitent un monde mensonger et cohérent qui, mieux que la réalité elle-même, satisfait les besoins de l'esprit humain⁷⁹.

Les formes de l'organisation totalitaire, contrairement à leur contenu idéologique et aux slogans de la propagande, sont complètement originales. Elles sont destinées à traduire les mensonges de la propagande, ourdis à partir d'une fiction centrale — conspiration des Juifs, trotskistes, 200 familles, etc. — en réalité agissante; à édifier, même dans des circonstances non totalitaires, une société dont les membres agissent et réagissent conformément aux règles d'un monde fictif⁸⁰.

La fiction détient une fonction cardinale dans le discours idéologique totalitaire: elle est le moteur qui permet à l'idéologie de l'emporter sur la réalité de la vie humaine. Le fonctionnement est simple: une prémisse est posée et décrétée infaillible par le chef suprême, dont il s'agit ensuite de déduire toutes les conséquences logiques et de les appliquer, indépendamment des données de la réalité. Cela a été dit, le déterminisme logique qui fait découler les camps d'extermination en droite ligne d'une idée de départ préétablie, sans laisser de place aux facteurs événementiels imprévisibles qui ont modifié le cours de la dérive totalitaire, n'est plus, aujourd'hui, une interprétation pertinente. Cependant, le rôle-clé de la fiction dans la mise en place d'une idéologie a été corroboré par certains historiens, ainsi que l'expose Ian Kershaw:

⁷⁸ Shoshana FELMAN, "A l'âge du témoignage: *Shoah* de Claude Lanzmann", in Michel DEGUY (éd.), *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris: Belin, 1990, p. 76.

⁷⁹ H. Arendt, *Le système totalitaire*, p. 80.

⁸⁰ H. Arendt, *Le système totalitaire*, p. 91.

Le totalitarisme se caractérise par une volonté de tout régir, par le principe du chef, une idéologie exclusive et la fiction d'une identité entre gouvernants et gouvernés⁸¹.

Fiction idéologique et fiction littéraire

Le principe discursif de la fiction, la question du rapport de la fiction avec le réel sont les fondements de l'idéologie. Mais aussi le point d'intersection de tous les modes discursifs. Le discours littéraire est donc lui aussi touché. Cependant, les modalités et le contrat qui régissent les différentes instances de ces deux formes de discours – l'idéologie et la littérature – sont distinctes et permettent de faire la séparation entre différents emplois de la fiction discursive.

La fiction totalitaire est au service d'un chef qui s'arroge le pouvoir, d'un dictateur. Le mot dictateur, étymologiquement, vient du verbe dire, dicter. L'oralité est mise au premier plan, le verbe déversé sur la foule. Ian Kershaw met en exergue la difficulté des historiens à se pencher sur la pensée précise d'Hitler car très peu de documents ont été écrits directement par lui, tout reposant sur l'oralité de la transmission d'idées à ses subalternes et le discours oral aux foules, les slogans de propagande⁸². L'origine de la fiction totalitaire est complexe et floue, le chef n'en est en général pas le concepteur mais plutôt le relais (antithèse d'un sujet *je*) face à la foule-objet, la voix cristallisatrice d'éléments idéologiques préalablement existants. La fiction totalitaire repose sur le pouvoir de séduction (*se-ducere*: conduire à soi) du chef charismatique. Elle s'inscrit dans un rapport de force à trois composantes: le dominant (le chef et son gouvernement), le dominé (le peuple séduit) et le bouc-émissaire (la victime désignée par la fiction). La fiction du tiers imposteur vise à créer l'illusion d'un pouvoir en adéquation avec le peuple face à un ennemi commun, la fiction d'une identité entre gouvernants et gouvernés. La fiction totalitaire a une visée historique: modifier directement le réel, dans un temps bref et délimité. Les institutions de l'Etat totalitaire (propagande, police) sont toutes investies de cette mission unilatérale.

⁸¹ I. Kershaw, *Qu'est-ce que le nazisme?*, p. 64.

⁸² I. Kershaw, *Qu'est-ce que le nazisme?*, chap. "Hitler", notamment p. 150-2. Ce constat rejoint l'interprétation de Mayer selon laquelle la "solution finale" n'était pas préétablie dans des plans arrêtés mais découle d'un contexte idéologique favorable et d'événements circonstanciels déclencheurs.

La fiction nazie mérite ici d'être brièvement esquissée, moins pour le contenu, bien connu, que pour illustrer l'analyse du mode de fonctionnement d'une idéologie totalitaire à partir d'un discours fictif. Le mythe de la "conspiration juive" a pris forme dans le plus grand faux de l'histoire, celui dont les conséquences ont été les plus graves: les *Protocoles des sages de Sion*⁸³. Cet ensemble de textes, qui a connu ses premiers grands succès de diffusion et de vente dans la Russie tsariste de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle, servant à légitimer les pogromes, est un agglomérat de divers textes conçus délibérément dès la fin du 18^e siècle en divers pays d'Europe par des prêtres fanatiques, des associations politiques secrètes antisémites, par la police tsariste, etc. pour prouver par des pseudo-documents l'organisation d'un complot juif mondial ourdi contre l'économie et la politique internationales. Repris, largement diffusés et amplifiés en Allemagne après la Première Guerre mondiale, les *Protocoles* deviennent manuel scolaire dès l'avènement d'Hitler. Avancés comme preuve de la nécessité de faire disparaître d'une façon ou d'une autre la race juive du monde "civilisé", mêlés au mythe de la supériorité de la race germanique, les *Protocoles* constituent une pièce maîtresse de la propagande. La trace du véritable auteur de cet ensemble de discours a été volontairement dissimulée afin d'assurer une diffusion sous le couvert du vrai document. L'auteur, c'est-à-dire la garantie discursive, est ainsi effacé et substitué par une fausse identité. L'acte de parole n'est pas pris en charge, il est rejeté sur celui que la fiction désigne comme le tiers imposteur, en l'occurrence un collectif de rabbins – les Sages de Sion – dont l'identité demeure par ailleurs toujours générique et invérifiable.

La fiction littéraire est en revanche un discours écrit, sans visée directe de transformation du réel. Selon les termes de Ricoeur, la fiction est un récit non référentiel⁸⁴. Le rapport au temps et au réel est différent: c'est le long terme qui importe, la réalité de la sensibilité et de la conscience du lecteur. Dans le discours littéraire, il y a plusieurs instances. L'auteur, le narrateur, les personnages et le lecteur sont les quatre instances qui règlent le va-et-vient entre le monde de la fiction et le monde du réel. L'écriture littéraire part d'un sujet pour aller vers un sujet, la fiction est le moteur d'un parcours sensible créé par l'auteur pour le lecteur.

⁸³ Norman COHN, *Histoire d'un mythe. La "conspiration" juive et les protocoles des sages de Sion*, Paris: Gallimard (coll. Folio), 1992 [1966 pour l'original anglais, 1967 pour la traduction en français].

⁸⁴ Paul RICOEUR, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris: Seuil, 1983, p. 133 sq. Cité par Dorrit COHN, *Le propre de la fiction*, Paris: Seuil, 2001, p. 23.

La fonction de la fiction littéraire est certes, comme pour la fiction idéologique, la séduction. Mais d'un côté, la séduction est esthétique, de l'autre elle connaît un processus qui conduit du discours démagogique à la prise du pouvoir politique et à l'oppression. La grande différence entre la fiction littéraire et la fiction idéologique est le rapport du langage au réel. La fiction littéraire reconnaît l'inadéquation essentielle du langage envers le réel. De Platon à Saussure, il y a une continuité de la réflexion sur l'irréductible décalage entre le signe linguistique et la chose qu'il représente⁸⁵. La littérature recourt précisément aux procédés rhétoriques de la métaphore, de l'allégorie, etc., pour mettre en évidence la fiction, l'artifice, et représenter l'adéquation toujours inaboutie entre le langage et le réel, la fiction et le réel. La fiction ainsi mise en évidence suscite une expérience esthétique chez le sujet lecteur. Le contrat de lecture, ou contrat de vérité, régit le rapport de la fiction littéraire au réel et les liens entre l'auteur, le narrateur et le lecteur, instaurant un cadre fondamental qui permet d'éviter les dérapages dangereux⁸⁶. Le discours idéologique, la propagande, qui recourent aux procédés rhétoriques propres au langage, se servent de la fiction pour modeler concrètement le réel⁸⁷. Jean Améry l'exprime en une formule choc: "On a pu voir comment le verbe s'est fait chair et comment le verbe devenu chair a finalement formé une montagne de cadavres⁸⁸."

⁸⁵ Henri MESCHONNIC, dans *Le signe et le poème*, Paris: Gallimard, 1975, trace l'histoire de la conscience occidentale du rapport entre le langage et le réel. Le signe a toujours été considéré comme la représentation de la chose par l'absence. Depuis Saussure, la réflexion contemporaine vise à rompre avec une représentation par la négative: le langage n'est pas l'absence de la chose; le signe a un référent extralinguistique, mais il est arbitraire et fonctionne en un système indépendant de la chose elle-même. Nous ajouterons que les textes des rescapés, confrontés à l'application du discours à la réalité, ravivent la question sous son double aspect: l'idéologie, qui force le rapport du langage avec la réalité, se révèle catastrophique, mais le langage reconnu comme un système indépendant de la réalité s'avère inadéquat à représenter la réalité sensible extrême. Les idéologies mettent en crise le langage et contraignent quiconque y recourt à composer avec la défaillance intrinsèque (excès ou insuffisance) qui conditionne le lien du langage à la réalité.

⁸⁶ Un chapitre est consacré plus loin à ces questions de contrat de vérité.

⁸⁷ Une déclaration de Himmler témoigne de la dialectique fiction-réalité qui anime l'idéologie nazie: "Il serait hautement instructif pour chacun de visiter une fois un tel Lager. Quand vous l'avez vu, vous êtes convaincu que personne ne s'y trouve injustement. Il n'existe pas de démonstration plus vivante des lois raciales et de l'hérédité. Il s'y trouve des hydrocéphales, des loucheurs, des malformés, des demi-juifs, une profusion de choses raciales de basse qualité." Cité par O. Le Cour Grandmaison, "Sur *L'Univers concentrationnaire*: remarques sur "tout est possible""", p. 45. La fiction façonne une image de la réalité (les lois raciales), réalité qu'il s'agit ensuite de constituer concrètement pour détrôner la fiction de son statut et lui accorder celui de réalité.

⁸⁸ J. Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, préface à la nouvelle édition de 1977, p. 18.

En aval du texte: le devoir de mémoire

Le deuxième pôle idéologique par rapport auquel la prise de parole du rescapé doit se situer est le pôle de la réception, de la mémoire.

Après la Deuxième Guerre mondiale, la conscience collective d'une mémoire à conserver — le *devoir de mémoire* — s'est avivée, mais, simultanément, la tendance sélective et conflictuelle des discours mémoriels est apparue au grand jour. L'écriture testimoniale, enserrée entre le discours idéologique auquel elle "répond" et les enjeux politiques et mémoriels dont elle est un objet, doit inventer ses propres mécanismes discursifs afin de louvoyer entre les tendances récupératrices.

La mémoire: terminologie et conflits discursifs

Très à la mode, le terme de *mémoire* demande à être compris. *Souvenir* et *mémoire* sont les deux aspects d'un processus de *commémoration*:

Le premier semble répondre aux besoins de communion dans l'événement tragique des contemporains, de ceux qui se souviennent ensemble. La mémoire, elle, est moins physique, moins naturelle. Elle est objet d'étude et objet de transmission volontaire; elle est ce qui demeure quand les acteurs de la tragédie ont disparu. Il n'est pas impossible alors que le décor dressé pour le souvenir ne convienne plus, pédagogiquement parlant, à la constitution de la mémoire⁸⁹.

Le souvenir, lié à une personne, au groupe de personnes qui a vécu une situation similaire, a une durée éphémère et une fonction de communion affective et identitaire. La mémoire vise à la transmission du souvenir d'un "événement", au-delà de la durée de vie de la personne ou du groupe concernés, elle a une fonction éducative, elle est prise en charge par une ou des institutions qui s'érigent en représentants d'une certaine catégorie d'individus touchés par les événements, au besoin à l'exclusion d'autres.

La commémoration, analyse le sociologue Gérard Namer⁹⁰, est un acte public, solennel et institutionnel:

⁸⁹ Georges KANTIN, Gilles MANCERON (éd.), *Les échos de la mémoire. Tabous et enseignements de la Seconde Guerre mondiale*, Paris: Le Monde-Éditions, 1991, p. 213.

⁹⁰ Gérard NAMER, *La commémoration en France de 1945 à nos jours*, Paris: L'Harmattan, 1987, p. 143.

commémorer est donc un acte solennel — au sens d'acte célébré une fois par an; [...]. Commémorer c'est célébrer la mémoire de quelqu'un, le rendre publiquement et avec force digne de louanges, digne d'éloges.

La commémoration est une manifestation qui nécessite un lieu, un officiant, des acteurs et des spectateurs, un temps et un rituel de déroulement, un message. Mémoire et commémoration, étroitement interdépendants, ont un rapport au temps, à la vérité et à l'usage social bien distincts de l'histoire. En effet, la notion d'"événement" est plus étroitement circonscrite dans un discours mémoriel que dans une recherche historique, le mode narratif est celui de l'évocation ou de la justification plutôt que de l'analyse. Les temps coexistent au cœur du discours et de l'acte de commémoration: le passé devient présent et délivre un message pour le futur. En outre, l'événement peut être reconstitué de façon visible et publique dans le défilé de lieu à lieu que comporte un pèlerinage commémoratif⁹¹. Enfin, le discours commémoratif comporte une part volontaire d'oubli, d'occultation⁹². En effet, la commémoration d'Etat, lorsqu'elle est un enjeu politique, ne peut être qu'une. Les catégories de personnes qui s'estiment lésées par la mémoire officielle, oubliées de la commémoration, sont alors amenées à demander une redéfinition socio-politique de l'"événement"⁹³. Entre la nécessité de reconstruire une perspective d'avenir, qui implique une part organisée d'oubli, et la peur de l'oubli, qui entraîne le risque d'une mémoire figée, la mémoire et les procédés de commémoration peinent à trouver leur chemin et à faire l'unanimité⁹⁴.

⁹¹ G. Namer, *La commémoration en France*, p. 159-63.

⁹² G. Namer, *La commémoration en France*, p. 144, 148, 152, 155, 156.

G. Kantin et G. Manceron, dans *Les échos de la mémoire*, mettent en exergue le refoulement organisé de tout un pan de l'histoire dans la France de l'après-guerre jusque dans la deuxième moitié des années soixante-dix: "La Seconde Guerre mondiale à la télévision en France, c'est pendant longtemps uniquement la Résistance. C'est d'abord par la retransmission des commémorations que l'on raconte la guerre: essentiellement la commémoration de Jean Moulin, du 18 juin, de la Libération et du 8 mai 1945. Or, ces célébrations disent la même chose que les programmes de télévision: elles parlent d'une France unie derrière sa Résistance. Mais rien, absolument rien, jusqu'en 1976, sur cette France qui non seulement n'a pas résisté mais a collaboré, parfois même avec enthousiasme, avec l'armée d'occupation." (p. 183)

⁹³ C'est le sujet de l'étude sociologique critique de Jean-Michel CHAUMONT, *La concurrence des victimes: génocide, identité, reconnaissance*, Paris: La Découverte, 1997.

⁹⁴ Gérard Namer, dans *La commémoration en France*, met en exergue le monopole gaullien de la mémoire dans la France de l'après-guerre jusqu'aux années soixante-dix. La commémoration célèbre les combattants mais n'évoque pas les millions de morts qui n'ont pas combattu: "1945 organise l'oubli de la déportation" (p. 157). La mémoire juive — oubliée — s'est élevée à la suite du procès Eichmann à Jérusalem, depuis les Etats-Unis, à travers la voix d'Elie Wiesel. La révision de la mémoire des déportations de la Deuxième Guerre mondiale commence à ce moment, elle quitte le domaine politique français pour devenir internationale. A l'occasion de la commémoration du cinquantenaire de la fin de la guerre, la revendication d'une mémoire tsigane

Parallèlement à la diversification des mémoires, les décennies quatre-vingts et quatre-vingt-dix marquent la naissance du métadiscours mémoriel. Historiens et sociologues prennent la mémoire collective et son impact social pour objet d'étude. S'il reste difficile de gérer les tensions politiques suscitées par les discours mémoriels, une conscience existe du moins, dans le domaine des sciences humaines, de la nécessité de dépasser le stade du conflit entre récits. Arlette Farge propose:

Ne pas oublier, ce n'est pas forcément se souvenir, c'est être suffisamment sollicité par les fractures du temps, les discontinuités entrevues, les formes variées de la tragédie humaine, pour écrire un récit qui les tient en compte et sache autant se débarrasser d'une nostalgie mortifère que du devoir figé d'une mémoire non vivante parce qu'inscrite dans le décor statique d'un passé reconstitué au visage lisse⁹⁵.

Une autre mémoire pour ne pas oublier doit être constituée de sensualité et d'émotions, car pour représenter et énoncer des vérités, il est nécessaire de représenter des émotions. C'est, dit-on, le travail du poète; c'est aussi celui du chercheur en histoire et sciences humaines. [...]; l'histoire se doit de ne pas mépriser cet aspect afin de fabriquer un récit qui n'oppose plus histoire à mémoire, passé dit objectif à la subjectivité d'individus toujours suspectés de dévier la grande Histoire au profit du souvenir de leur misère quotidienne⁹⁶.

Dans la perspective de désenclaver les discours, l'étude de la place de textes littéraires dans la constitution d'une *mémoire* a son importance. En effet, la représentation des enjeux mémoriels y est indirecte, dissimulée, ludique, emblématique de la complexité de la position du témoin face au discours mémoriel dominant l'horizon de la réception.

et d'une mémoire homosexuelle se font entendre. Actuellement, la Suisse est confrontée à la mémoire du refoulement officiel des juifs aux frontières, l'Allemagne est aux prises avec la mémoire des déportations de travailleurs forcés ukrainiens. La pluralité des mémoires est aujourd'hui reconnue (les guerres ethniques de la décennie 1990 — analysées à l'aune des déportations et des exterminations de la Deuxième Guerre mondiale — ont contribué à la révision et à la diversification du discours mémoriel), mais elle ne cesse pour autant d'être conflictuelle. En effet, l'Etat d'Israël, construit sur la mémoire du génocide juif, demeure un enjeu brûlant dans les revendications mémorielles. Alain Brossat, dans son étude anthropologique *L'épreuve du désastre. Le XXe siècle et les camps*, analyse sans complaisance la construction des discours mémoriels autour de l'événement "camp de concentration". Le chapitre "Une mémoire captive", p. 313-31, concerne particulièrement la problématique soulevée ici.

⁹⁵ Arlette FARGE, "Une autre mémoire pour ne pas oublier", *L'inactuel*, 1 (aut. 1998): *Etats de mémoire*, p. 5.

⁹⁶ A. Farge, "Une autre mémoire pour ne pas oublier", p. 6-7.

Etapes de la constitution d'une mémoire des événements

Il importe, à ce stade, de tracer les étapes de l'élaboration d'une mémoire collective des événements de la Deuxième Guerre mondiale en France afin de situer précisément le contexte dans lequel les textes des rescapés ont été écrits et l'écart qui sépare cette époque de la nôtre.

Gérard Namer, à partir de l'interview de médecins et d'associations de déportés⁹⁷, a reconstitué les paliers de la construction de la mémoire collective des déportés.

Une première période, l'année 1945, année de la sortie des camps et du retour des survivants, est marquée par l'accueil incrédule de l'Etat et des proches face à la découverte de la réalité des déportations, des camps et des exterminations. Les récits, oraux et écrits, abondent⁹⁸, des réseaux d'amicales et des associations de retrouvailles pour déportés se mettent en place. La commémoration nationale de la Résistance est instaurée.

Une seconde période, la crise des années 1945-1947, est déterminée par la reprise de la vie quotidienne, les rescapés commencent à se réinsérer professionnellement et familialement. Mais le souvenir, le silence imposé et la maladie, physique et psychique, rongent les survivants. Les visites amicales et informelles entre rescapés tentent de combler l'absence de possibilités de parole.

Une troisième période, le reflux des années 1947-1961. Période de reconstruction d'une vie personnelle, familiale et professionnelle pour le rescapé, ces années sont celles du reflux de la mémoire, de la distance de l'Etat et des individus vis-à-vis du passé récent. La guerre froide, la nouvelle de l'existence des camps de concentration soviétiques, la naissance de l'Etat d'Israël multiplient les organisations de déportés concurrentes et éloignent bon nombre de rescapés des organisations officielles.

Une quatrième période, 1961-1974, est marquée par l'émergence d'une nouvelle mémoire. La mémoire nationale de la déportation — prédominante jusque-là — est en effet remplacée par la mémoire des guerres coloniales. Des Etats-Unis arrive la voix des rescapés juifs, grands oubliés des commémorations⁹⁹. La

⁹⁷ Gérard NAMER, *Mémoire et société*, Paris: Klincksieck, 1987, p. 143 sq.

⁹⁸ Voir A. Wiewiorka, *Déportation et génocide: entre la mémoire et l'oubli*.

⁹⁹ Voici le discours tenu à New York en 1967 par Wiesel à l'occasion d'un débat:

“Pourquoi [...] est-il admis que nous pensions à l'Holocauste avec honte? Pourquoi ne le revendiquons-nous pas comme un chapitre glorieux de notre histoire éternelle? Après tout, il a changé l'homme et le monde — enfin, il n'a pas changé l'homme mais le monde. C'est encore le plus grand événement de notre temps. Pourquoi alors en sommes-nous honteux? Il a même eu le pouvoir d'influencer le langage. Les quartiers noirs sont appelés ghettos; Hiroshima est expliqué par Auschwitz; le Viêt-nam est décrit par des termes qui furent utilisés il y a une génération. Aujourd'hui, tout tourne autour de l'expérience de l'Holocauste. Pourquoi alors y faisons-nous

mémoire collective des déportés est reportée sur une journée annuelle officielle de commémoration. Elle entre dans les médias et le cinéma, dans les écoles. Elle se transforme en mémoire-savoir. La scolarisation de la mémoire crée une nouvelle génération de jeunes disponibles à l'écoute des récits des survivants. Sollicités, les rescapés recommencent à parler, leurs récits sont publiés pour la première fois ou republiés. 1968 marque par ailleurs la libération de la parole, les oubliés, les petites gens seront les bénéficiaires de ce nouvel espace de parole dont les sciences humaines se font l'écho (succès des "histoires de vie")¹⁰⁰.

Une cinquième période, de 1974 à 1985, celle de la mémoire "grand public", voit se développer une sociabilité du souvenir entre une génération de parents déportés, leurs enfants et petits-enfants. Les voyages de commémoration à Auschwitz se multiplient, organisés par les amicales d'Auschwitz.

On peut ajouter une sixième période, de 1985 à 2000, celle du "passage du témoin". De 1985 (réouverture du procès Barbie, sortie du film *Shoah* de Claude Lanzmann) à aujourd'hui, la médiatisation internationale et grand public de la mémoire a explosé. La chute du mur de Berlin en 1989 (fin de la Guerre froide et du dualisme de la pensée) et la date de la commémoration de la fin de la Seconde Guerre mondiale (1995) ont joué un rôle central dans la libération de la mémoire. Des films de fiction grand public ont été réalisés, plus ou moins respectueux d'une certaine sensibilité mémorielle, mais destinés à former la mémoire des témoins de demain qui prendront le relais lorsque les témoins

face avec une telle ambiguïté? Peut-être que cela devrait être la tâche des éducateurs et des philosophes juifs; de rouvrir l'événement comme une source de fierté, de le reprendre dans notre histoire" (cité par J.-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, p. 113-4). Annette WIEVIORKA met en exergue le fait qu'à la suite de la Guerre des Six-Jours, l'attitude d'Israël envers la Palestine fissure rapidement l'unanimité des Juifs à s'identifier au nouvel Etat au profit de la reviviscence du génocide comme élément identitaire indépendant (*L'ère du témoin*, Paris: Plon, 1998, p. 136-8).

¹⁰⁰ Voir l'analyse de Roland BARTHES sur le phénomène "parole" qui accompagne Mai 68 (dans "L'écriture de l'événement", *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris: Seuil (coll. Points), 1993, p. 190 [paru initialement dans *Communications*, 1968]): "La distance millénaire entre l'acte et le discours, l'événement et le témoignage, s'est amincie: une nouvelle dimension de l'histoire, liée désormais immédiatement à son discours, est apparue, alors que toute la "science" historique avait au contraire pour tâche de reconnaître cette distance, afin de la contrôler. Non seulement la parole radiophonique renseignait les participants sur le prolongement même de leur action (à quelques mètres d'eux), en sorte que le transistor devenait l'appendice corporel, la prothèse auditive, le nouvel organe science-fictionnel de certains manifestants, mais encore, par la compression du temps, le retentissement immédiat de l'acte, elle infléchissait, modifiait l'événement, en un mot l'écrivait: fusion du signe et de son écoute, réversibilité de l'écriture et de la lecture qui est demandée ailleurs, par cette révolution de l'écriture que la modernité essaie d'accomplir." La parole immédiate, la compression du temps qui fait l'événement en direct, le témoignage direct du reporter (le tiers témoin), telles sont les considérations que Barthes élabore — au cœur même de l'événement — précisément sur l'acte de fabriquer l'événement immédiat par la parole. Le témoignage s'inscrit dans cette illusion d'immédiateté de l'événement vécu.

directs ne seront plus là (la série télévisée américaine *Holocauste, Shoah* de Lanzmann, *La Liste de Schindler* de Spielberg, et dernièrement, *La Vie est belle* de Benigni¹⁰¹). Des témoignages de rescapés sont composés et paraissent pour la première fois après cinquante ans (*L'écriture ou la vie* de Jorge Semprun, *Chroniques d'ailleurs* de Paul Steinberg, *Fragments. Une enfance (1939-1948)* de Binjamin Wilkomirski¹⁰²), des témoignages sont republiés, quantité d'études sur les déportations par les régimes totalitaires en général paraissent, une banque de données informatisée est en cours de constitution par Spielberg, elle contiendra les témoignages oraux de tous les témoins encore en vie.

Ces considérations posent la question de la place actuelle de la littérature dans l'ensemble des moyens de communication de masse. Une mémoire littéraire a-t-elle un poids par rapport aux moyens d'information grand public que sont le cinéma et l'informatique? En effet, on sait bien que le texte écrit, le roman, n'a plus, dans notre société, la fonction sociologique qui était la sienne au XIXe siècle¹⁰³, que celle-ci a été reprise par le cinéma. Le cinéma touche largement par l'image montrée. L'image rhétorique, qui permet la création de l'image mentale, de l'émotion mentale, est un travail qui requiert une participation active du lecteur, un rapport d'intimité, un effort plus individuel. Les textes de fiction étudiés (Perec, Kristof, Volodine, etc.), sans exagérer leur impact sur le public, s'inscrivent toutefois dans l'ensemble des moyens d'une communication mémorielle et participent au renouvellement des formes¹⁰⁴. Comme le montre Catherine Dana¹⁰⁵, la commémoration contemporaine, suivant en cela une tendance généralisée de la société, est aussi devenue affaire privée, personnelle, non plus seulement une question de grandes manifestations publiques. L'État ne peut être, aujourd'hui, la seule instance initiant un mouvement commémoratif. L'expérience personnelle compte plus que les célébrations ponctuelles et répétitives à une date précise. Or, l'expérience de la lecture favorise tout

¹⁰¹ Voir les positions critiques très tranchées sur ce film dans *Les Temps modernes*, 608 (mars-avril-mai 2000), articles de Jean-François FORGES, "Shoah: histoire et mémoire", p. 30-41 et Michel HENOCHSBERG, "Loin d'Auschwitz, Roberto Benigni, bouffon malin", p. 42-59.

¹⁰² Ce dernier témoignage, on le verra plus loin, est faux, mais au moment de sa parution et pendant trois ans il a été considéré comme le meilleur témoignage composé et paru après cinquante ans de silence.

¹⁰³ Paul RICOEUR, *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Paris: Calmann-Lévy, 1995, p. 266.

¹⁰⁴ Michel LACROIX, dans *Le Principe de Noé ou l'Éthique de la sauvegarde*, Paris: Flammarion, 1997, notamment p. 10-2, 18, 20, 84-6, 112, caractérise notre époque comme celle de la conservation et de la gestion du passé: il s'agit d'inventer des formes pour sauver ce qui reste du monde (mythe de l'arche de Noé).

¹⁰⁵ Catherine DANA, *Fictions pour mémoire. Camus, Perec et l'écriture de la Shoah*, Paris: L'Harmattan, 1998, partie I, chap. 3 "Fiction et commémoration", p. 39-42.

particulièrement le processus individuel et intime d'identification par lequel passe obligatoirement toute commémoration.

Entre idéologie en amont et discours mémoriel en aval, les textes littéraires doivent ménager leur propre espace discursif. On le verra plus loin au cours des analyses, ils mettent en oeuvre un mode de fonctionnement de la fiction indépendant de celui des idéologies, bien qu'ils soient conditionnés par les effets de celui-ci. La figure du témoin, la position énonciative de témoin, nées précisément au cours des deux premières décennies de l'après-guerre, sont reprises en littérature et ouvrent des perspectives riches de possibilités discursives.

CHAPITRE 3

EMERGENCE DE LA FIGURE SOCIALE DU TEMOIN

L'émergence et la reconnaissance d'un statut social de témoin semble être la principale invention de notre époque de mémoire¹⁰⁶. Issu de la Première Guerre mondiale, le témoignage socio-littéraire, non strictement limité à un cadre juridique, n'est cependant pas aussitôt reconnu. Le vaste travail d'anthologie réalisé par Jean Norton Cru, publié en 1929 sous le titre de *Témoins*, rassemble des récits de témoins de la guerre. Le but de l'ouvrage est le suivant:

Mon but est de mettre en lumière la déposition des témoins probes, avertis, sachant voir en eux et autour d'eux, sachant rendre cette vision. On m'objecte aussitôt que chacun voit ou croit voir ce qu'un autre contredira, que la sincérité de tous est entière, que le témoignage est subjectif au premier chef, que la vérité de la guerre est une chimère, à moins que ce ne soit une vérité moyenne, composite, ou protéiforme, ou même contradictoire. Comment puis-je dire que les bons témoins ont su voir? Parce qu'ils ont vu en conformité avec la logique de la guerre, avec le gros bon sens, qu'ils sont tous d'accord sur les formes essentielles du combat et que, par ailleurs, on ne les voit jamais tomber dans le péché d'exagération ou de déformation légendaire. Ce sont des témoins certifiés et j'invite les sceptiques à éplucher leur texte pour voir s'ils les trouveront jamais en faute¹⁰⁷.

¹⁰⁶ L'étude d'Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, parue en 1998, est fondatrice de cette thèse. On retrouve la même conception chez Renaud DULONG, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris: éd. de l'EHESS, 1998 et chez Giorgio AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, Paris: Rivages, 1999, où la fonction sociale de témoin s'avère être, dans toute son importance éthique, une émanation post-Auschwitz.

¹⁰⁷ Jean Norton CRU, *Du témoignage*, Paris: Allia, 1997 [1930], p. 20-1.

La démarche justificatrice révèle la nouveauté de l'approche. En effet, l'oeuvre de Cru visait à établir une distinction entre des récits "authentiques" et des récits romanesques qui, d'après l'auteur, trahiraient l'authenticité de l'expérience vécue. Cette problématique se retrouve au sujet des récits de survivants des camps. L'oeuvre de Cru est cependant restée dans l'ombre, elle a été mésinterprétée. Elle sort modestement de l'oubli aujourd'hui, à la lumière de certains travaux sur le statut du témoin dans la deuxième moitié du XXe siècle¹⁰⁸.

Renaud Dulong, qui retrace le parcours de la figure du témoin du domaine juridique au social, relève que le témoin est d'abord une instance du ressort de la justice. En latin *testis (ter-stis)* – celui qui se pose en tiers dans un conflit¹⁰⁹ – a, devant le tribunal, le rôle institutionnel de faire une déposition qui sera prise en compte au moment de l'établissement du jugement. Le témoin doit garantir par sa biographie l'authenticité de sa déposition, c'est-à-dire pouvoir dire: j'étais là et j'ai vu de mes propres yeux. Dans le processus d'enquête qui doit mener à la reconstitution de faits en vue d'un jugement, c'est la fonction de témoin *oculaire* qui importe, ainsi que la déposition, le fait narratif garanti par le *je* d'énonciation, non pas tant la personne en soi¹¹⁰.

Le témoin, dans un sens "affaibli", historique, est aussi une trace du passé. Il s'agit de tout objet ou éventuellement personne qui permet la reconstitution objective, "scientifique", du passé. Ainsi un monument, un document sont des témoins du passé. L'acception historique du terme et la notion juridique ont un dénominateur commun: la fonction de preuve au coeur d'une enquête. Au tribunal, les traces matérielles sont les corollaires indispensables du témoignage oral. Même s'il ne s'agit pas de statut de narration, la dimension de trace et de preuve de l'objet-témoin est importante dans notre enquête littéraire. En effet,

¹⁰⁸ Étonnamment, Annette Wieviorka ne cite J. N. Cru qu'une seule et brève fois, dans *Déportation et génocide* (p. 168), pour comparer le foisonnement des témoignages qui a marqué l'après-Seconde-Guerre à celui qui a suivi la Première Guerre, mais non pas pour reconnaître le statut de pionnier de Cru. Quant à *L'ère du témoin*, il ne remonte pas du tout au-delà de la Seconde Guerre. Seul Renaud Dulong consacre à Cru un chapitre entier dans *Le témoin oculaire* (chap. 3, "Une critique externe des récits du même événement", p. 73-92), où il analyse la nouveauté de la démarche de Cru et retrace l'histoire de cette oeuvre restée dans l'ombre car trop normative dans son souci de classement analytique des "vrais" et des "faux" témoignages. La critique n'a pas donné d'écho au moment de la parution de *Témoins* en 1929 et la postérité a retenu précisément les oeuvres littéraires clouées au pilori par Cru. Comble du paradoxe: l'ouvrage de Cru a servi de caution aux premières affirmations négationnistes après le procès de Nuremberg, qui prétendaient distinguer entre "vrais" et "faux" témoignages!

¹⁰⁹ G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p. 17.

¹¹⁰ Les observations sont tirées de R. Dulong, *Le témoin oculaire*, en particulier p. 11-2. A propos des dépositions judiciaires des rescapés, voir Michael POLLAK, Nathalie HEINICH, "Le témoignage", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63 (juin 1986), p. 7-8.

les textes de Perec, Kristof et Volodine jouent avec l'aspect historique et juridique du témoignage.

Le statut de témoin oculaire, analyse Renaud Dulong, a été ébranlé par des protocoles psychologiques désormais classiques¹¹¹ qui démontrent la fragilité de l'aptitude humaine à restituer factuellement et précisément des traits d'une scène vécue. Pour cette raison, le statut du témoin a changé: par essence toute déposition judiciaire est depuis lors sujette à une défiance due aux dispositifs cognitifs et mnésiques qui la fondent. En revanche, la certification biographique comme fondement de l'authenticité du témoignage n'est pas remise en cause. La valeur de preuve du témoignage doit être cependant corroborée par d'autres attestations matérielles. La fonction de témoin quitte ainsi le cadre spécifiquement juridique et acquiert une nouvelle valeur sociale: on recourt au témoin dans différents types d'enquêtes comme le journalisme et le reportage. La dimension affective du témoignage est alors mise en relief, donnant à la figure du témoin une importance émotionnelle: par exemple, lors d'une catastrophe, le journaliste interroge une personne qui était sur les lieux de l'accident. Ce sont non seulement les faits qu'il a vus qui lui sont demandés, en guise d'attestation dans la recherche d'une vérité et d'un éventuel responsable, mais aussi le choc subi, le bouleversement émotif personnel¹¹². Le témoin doit faire la jonction entre le monde qu'il a vu et celui, ordinaire, de l'auditoire. Le moment de la réception est donc particulièrement important pour le statut du témoignage: une dynamique sociale du témoignage est en place qui vise à *transmettre* largement et non plus dans le contexte spécifique et institutionnellement délimité du tribunal.

La question qui se pose, dans ce contexte, est la suivante: peut-on devenir témoin d'un événement auquel on n'a pas assisté? ou témoin non pas oculaire mais auditif?

Si témoigner peut donner lieu à une communication vraie, si nous ne sommes pas condamnés à la formule usuelle du retrait: "seuls ceux qui ont vécu cela peuvent le comprendre", l'échange ne peut non plus aboutir à un

¹¹¹ R. Dulong, *Le témoin oculaire*, chap. "Les limites de la psychologie judiciaire", p. 24. Les études amorcées à la fin du 19^e siècle en Allemagne, qui se sont étendues à l'Europe pendant la première moitié du XX^e siècle puis aux Etats-Unis dès la Seconde Guerre, ont mis en relief les problèmes liés au témoignage judiciaire, en particulier à partir de situations d'erreurs judiciaires, qu'on peut résumer en deux questions principales: "(1) comment un témoin passe-t-il de l'incertitude liée à la perception fugitive d'un événement à la conviction l'autorisant à en parler avec assurance? (2) La surestimation systématique par les magistrats et les jurés de la valeur probante du témoignage oculaire est-elle fatale ou peut-elle être contrecarrée en introduisant dans les audiences une critique du témoignage?"

¹¹² R. Dulong, *Le témoin oculaire*, p. 11.

legs total de l'expérience vécue. Cet écart absolu fonde justement la distinction entre un témoin de visu et un témoin de seconde main¹¹³.

La question que soulève Dulong est celle que pose ce travail: la distinction entre témoin direct et témoin indirect. Le passage d'une première génération d'accueil, non réceptive à la parole des témoins directs de la déportation et des camps, à une deuxième génération réceptive est révélateur d'une transmission possible de la mémoire du témoin *de visu* au témoin qui écoute, "auditif". L'expérience vécue représentera toujours un espace de séparation entre la génération des témoins directs, des survivants, et celle des témoins indirects, mais un espace de parole est partagé, la parole du témoin n'est plus l'exclusivité du rescapé, elle est soutenue par des témoins de seconde main.

Selon Annette Wieviorka, la figure sociale du témoin contemporain naît véritablement au moment du procès d'Adolf Eichmann à Jérusalem en 1961. Grand procès à visée exemplaire, fondateur de l'identité d'un Etat, il fut le lieu de l'écoute des témoins, contrairement au procès de Nuremberg fondé exclusivement sur les preuves documentaires. Le poids du lieu, le tribunal, a conféré à la parole des témoins une importance qu'aucun livre n'aurait jamais pu lui procurer: une légitimité politique et sociale¹¹⁴. Cet événement n'a pas été immédiat, mais il a rapidement marqué un tournant dans la constitution d'une mémoire de la déportation et plus spécifiquement du génocide juif:

Le procès Eichmann a libéré la parole des témoins. Il a créé une demande sociale de témoignages, comme le feront plus tard en France d'autres procès, comme le procès de Klaus Barbie, de Paul Touvier ou celui de Maurice Papon, comme le feront aussi deux films de fiction, le feuilleton télévisé américain *Holocauste* et le film de Steven Spielberg *La Liste de Schindler*¹¹⁵.

Au coeur de ce nouveau statut social de la parole du témoin, de cette nouvelle identité sociale du survivant, il y a la fonction de "porteur d'histoire"¹¹⁶: la personne du témoin atteste que le passé a véritablement été, qu'il est toujours présent. Au cours du procès Eichmann et par la suite, la déportation et l'événement "camp" sont perçus comme "une succession d'expériences individuelles auxquelles le spectateur est supposé s'identifier"¹¹⁷. La figure du

¹¹³ R. Dulong, *Le témoin oculaire*, p. 204.

¹¹⁴ A. Wieviorka, *L'ère du témoin*, p. 113.

¹¹⁵ A. Wieviorka, *L'ère du témoin*, p. 117.

¹¹⁶ A. Wieviorka, *L'ère du témoin*, p. 118.

¹¹⁷ A. Wieviorka, *L'ère du témoin*, p. 118.

rescapé – ou du survivant¹¹⁸ – se fonde dans celle du témoin: les trois termes désignent celui qui est revenu de l'expérience extrême des camps et qui fait le lien entre ceux qui en sont morts et ceux qui n'en ont pas eu l'expérience.

Le survivant des camps est un témoin "lacunaire", explique Giorgio Agamben¹¹⁹, car il parle d'une expérience qu'il n'a pas vécue jusqu'au bout puisqu'il n'est pas mort: ce n'est pas lui le vrai témoin, c'est celui qui est mort. Cette perception du témoignage est contestée¹²⁰, mais elle comporte une part de vrai. Primo Levi, Elie Wiesel et Charlotte Delbo, notamment, rappellent dans leurs textes ce décalage fondamental entre leur propre position de parole et l'absence de parole du témoin mort. Selon Agamben, le vrai témoignage serait alors indicible. Le paradoxe est dangereux, il ouvre la voie au silence impuissant et au négationnisme. Par ailleurs, il n'est pas représentatif du besoin des survivants de raconter leur expérience, d'être écoutés, d'écrire. Aussi Agamben, en se fondant sur les textes de Primo Levi, démontre-t-il la dialectique entre la

¹¹⁸ Le latin *superstes* (littéralement: celui qui reste au-dessus) désigne celui qui a vécu quelque chose, qui a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner. Voir G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p. 17-8.

¹¹⁹ G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p. 157-9.

¹²⁰ L'analyse philologique et philosophique d'Agamben est remise en question, notamment par Philippe MESNARD et Claudine KAHAN, dans *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz*, Paris: Kimé, 2001. Les auteurs passent l'argumentation agambenienne au peigne fin de l'historicité et mettent en lumière le concept épuré, abstrait, de "témoin", fondé sur la figure stylisée et théorisée du "musulman" qui n'a plus de lien avec la réalité des camps. Le reproche majeur adressé au point de vue d'Agamben est de dévaloriser les témoignages fondamentaux et irremplaçables des *Sonderkommandos*, les unités spéciales de détenus affectées au gazage et à la crémation des corps, témoignages retrouvés enfouis près des fours d'Auschwitz. Pourquoi le silence du "musulman" aurait-il plus de valeur que la voix de ces hommes qui ont voulu à tout prix transmettre à l'Histoire ce dont les SS s'efforçaient de ne laisser aucune trace? La parole du témoin mort n'est donc pas impossible, contrairement à ce qu'affirme Agamben.

Pour le présent travail, nous retiendrons toutefois l'idée de la dialectique entre la parole du survivant et celle du mort, car elle est présente dans certains textes de rescapés.

Une remarque enfin sur le terme de "musulman". Il s'agit du nom donné, dans certains camps de concentration, à celui qui n'a plus la force physique ni psychique de résister aux conditions extrêmes. Voici ce que M. Pollak dit de ce terme dans *L'expérience concentrationnaire*, p. 288 (chap. "Survie et identité", sous-chap. "Appartenances et réseaux affectifs"): "Comme pour d'autres termes du jargon du camp, il est impossible de retracer de façon sûre l'origine du terme "musulman". Une explication possible est celle avancée par H. Langbein, qui dit que la position accroupie des "musulmans" rappelait la position des Arabes en prière. Une autre explication pourrait être trouvée dans le texte d'une chanson allemande pour enfants très populaire: "K-A-F-F-E-E trinkt nicht soviel Kaffee, Nicht für Kinder ist der Türkenfrank, Schwächt die Nerven, macht Dich blass und krank, Sei doch kein Muselman, Der das nicht lassen kann." (C-A-F-E ne bois pas tant de café, la boisson des Turcs n'est pas pour les enfants, elle affaiblit les nerfs, te rend pâle et malade, ne sois pas un musulman, qui ne peut pas s'en passer.)" Dans tous les cas, le terme est issu d'un imaginaire collectif qui perçoit le musulman comme un être dégradé et méprisable, attitude raciste dont le nazisme a représenté la manifestation extrême. D'autres explications du terme sont avancées — sans lien avec le musulman —, mais là non plus aucune n'est certaine. Voir Ph. Mesnard, C. Kahan, *G. Agamben à l'épreuve d'Auschwitz*, p. 43.

parole du témoin-survivant et celle du témoin-mort¹²¹. Tout comme un tuteur reprend les droits civiques de son pupille, qui ne peut pas les assumer, tout comme l'*auctor*-écrivain parle, crée pour celui qui ne sait pas le faire, le témoin-survivant parle aussi pour celui qui ne peut le faire. La parole du témoin est partiellement désubjectivée: le témoin parle non seulement en son nom propre mais aussi au nom des morts. C'est une position d'énonciation particulière, dialectique, fondamentale car elle rend le sens de l'humain à une situation inhumaine: dans le *je* du locuteur il y a un *nous*, plusieurs *je*, la grande collectivité humaine qui n'existe plus mais qui s'oppose au silence que le langage de l'idéologie lui impose. Le film *Shoah* de Claude Lanzmann met précisément en lumière une figure du témoin comme lien entre vivants et morts¹²².

Le linguiste et historien Paul Garde, spécialiste de la Yougoslavie, explicite le statut de témoin à la lumière des événements récents:

Je n'ai pas été, à proprement parler, témoin du conflit yougoslave. Quelques canonnades entendues par hasard, à Karlovac, à Visoko ou à Sarajevo, ne comptent pas. [...]. J'ai été témoin, non pas de la guerre, de crimes et du génocide, mais des traces qu'ils ont laissées: traces matérielles dans les paysages [...], traces humaines dans le sort et la parole des gens. J'ai été ainsi amené à réfléchir sur ce que doit être le comportement, sur ce qu'est la responsabilité du témoin des traces, du témoin indirect que j'ai été¹²³.

Le statut de témoin des traces est l'une des manifestations du nouveau rapport social et mémoriel au temps introduit par l'expérience des camps. Le "présent", le "contemporain" durent depuis soixante ans, le temps dure et ne passe pas. La notion de crime génocidaire, crime contre l'humanité non prescriptible, fait

¹²¹ G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p. 197-9.

¹²² Voir l'article de S. Felman, "A l'âge du témoignage", p. 140-2: Filip Müller, survivant du *Sonderkommando* d'Auschwitz affecté au gazage des déportés juifs puis à l'incinération des cadavres, raconte qu'il avait souhaité mourir avec son peuple. Entré dans la chambre à gaz, un groupe de femmes l'a cependant reconnu et lui a intimé l'ordre de sortir pour témoigner de la souffrance et de l'injustice. "Résister, c'est renoncer à une mort suicidaire, en passer par l'épreuve de la survie qui est en soi résistance et témoignage, qui est le prix à payer pour le retour effectif du témoin. L'acte de témoignage de Müller — revenu d'entre les morts, **revenant député par les témoins morts** [nous soulignons] —, l'acte par lequel il se fait témoin, et la tâche testimoniale de sa *vie après la mort* le coupent cependant de toute possibilité d'appartenir à une communauté vivante." La fonction testimoniale du survivant est ce lien de députation conféré par les morts pour que les vivants sachent. Dans cette formule est synthétisée l'identité des termes: le survivant, le rescapé, ou encore le "revenant", est témoin, témoin des témoins morts.

¹²³ "Le témoin des traces de la guerre (à propos du conflit yougoslave)", in Jean-Pierre BACOT (éd.), *Travail de mémoire 1914-1998. Une nécessité dans un siècle de violence*, Paris: éd. Autrement (coll. Mémoires, no 54), 1999, p. 67.

durer le crime aussi longtemps que le dernier criminel n'a pas été jugé ou qu'il est en vie. Ainsi, la notion de témoin est elle aussi étendue. On le voit à l'occasion du procès Papon, le dernier, en France, d'une série, ou du jugement de Pinochet. Les témoins-victimes sont amenés à relater les faits vus et vécus après plusieurs décennies. Ainsi, tout le monde devient potentiellement témoin de ces procès, donc témoin indirect des événements qui se sont passés il y a 50 ou 60 ans, témoin de ce qu'il n'a pas vu car il n'était peut-être même pas né, mais témoin de la mémoire des témoins, parce que contemporain de ces crimes qui durent¹²⁴. Il en est de même avec les récents génocides en Yougoslavie et au Rwanda: la télévision, le contact avec les réfugiés amène chacun à *voir*, à se faire le témoin des traces laissées par ces violences idéologiques extrêmes dans la vie des gens et les mentalités.

L'extension de la fonction de témoin à tout le monde potentiellement est liée, selon Pierre Laborie¹²⁵, à une difficulté à penser le futur. En effet, dans la figure creuset du témoin se joignent le passé (les événements), le présent (les traces encore visibles des événements et l'acte de parole) et le futur (quelle mémoire transmettre à la postérité?). Mais le futur est la dimension la plus difficile à penser: les historiens de l'antiquité voyaient le passé comme une leçon pour le futur, aujourd'hui on sait que ce n'est plus le cas. Les textes de rescapés et les romans de fiction mettent clairement en évidence la fonction du témoignage comme un statut discursif qui n'aura pas nécessairement de fonction éducative pour l'humanité future, mais dont on ne peut pas non plus se passer parce qu'on ne peut pas rester en silence. Comme le dit le narrateur de *La Peste*:

[...] Le docteur Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici, pour ne pas être de ceux qui se taisent, pour témoigner en faveur de ces pestiférés, pour laisser du moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites [...].

Mais il savait cependant que cette chronique ne pouvait être celle de la victoire définitive. Elle ne pouvait être que le témoignage de ce qu'il avait fallu accomplir et que, sans doute, devraient accomplir encore, contre la terreur et son arme inlassable, malgré leurs déchirements personnels, tous les hommes qui, ne pouvant être des saints et refusant d'admettre les fléaux, s'efforcent cependant d'être des médecins¹²⁶.

¹²⁴ Ces questions de régime d'historicité, soit de rapport au temps, ont été soulevées et débattues à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, dans le cadre du séminaire 1999-2000 de Pierre Laborie et Arlette Farge, intitulé "Les historiens et les traces de l'événement: autres champs, autres outils", en particulier à l'occasion de la conférence sur les paradoxes du présent donnée par François Hartog, historien de l'antiquité et historiographe.

¹²⁵ Intervention dans le cadre du séminaire donné à l'EHESS en 1999-2000.

¹²⁶ Albert CAMUS, *Théâtre. Récits. Nouvelles: La Peste*, Paris: Gallimard (coll. La Pléiade), 1962, p. 1473-4.

Afin de rendre plus saillante la spécificité de cette position contemporaine de témoin – lien dialectique entre les morts et les vivants, entre ceux qui ont vécu ou vu et ceux qui écoutent, en opposition au discours idéologique de l'oubli et au discours commémoratif sélectif et récupérateur –, procédons à une comparaison avec le 19^e siècle. Jules Michelet a écrit *l'Histoire de France* pour donner un tombeau aux disparus¹²⁷. Mais la problématique de la prise de parole était bien différente: Michelet n'était pas lui-même un rescapé du passé qu'il représente, un opprimé devant retrouver un statut de parole. Au contraire, Michelet, pour garantir sa liberté de parole, creuse la distance d'avec les morts qu'il fait revivre dans l'écriture: l'"intimité avec l'autre monde" est "sans danger", "cette sécurité me rendait d'autant plus bienveillant pour ceux qui ne pouvaient me nuire¹²⁸".

¹²⁷ Voir Michel DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris: Gallimard, 1975, p. 7-8.

¹²⁸ Cité par M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, p. 7: Jules MICHELET, *Préface à l'Histoire de France*, Paris: éd. Morazé et A. Colin, 1962, p. 175.

CHAPITRE 4

LA FICTION DU TÉMOIGNAGE

Le témoignage et la littérature sont deux actes d'écriture qui entretiennent apparemment des rapports paradoxaux, voire antithétiques:

[...] Confronter [le témoignage] au mot "fiction" ne fait qu'ajouter à la confusion. Mais c'est de cette opacité — en ce qu'elle a de stimulant — que je voudrais me servir. De fait, j'ai eu en l'esprit des textes comme ceux d'Antelme ou de Primo Levi aussi bien que le témoignage sur soi tel que le met en scène une bonne part de la littérature autobiographique. Ce qui m'importerait serait de faire sentir comment ce mot de témoignage et ce qu'il implique permet de mettre en résonance et en dialogue des aventures d'écriture qui n'ont pas grand chose de commun¹²⁹.

[...] Le plus vif de la littérature française s'inscrit aujourd'hui dans ce conflit de l'aléthique et du poétique, du témoignage et de la fiction, dans les pièges ou les contraintes que ces deux mots s'imposent l'un à l'autre¹³⁰.

Que toute une part de la littérature — notamment depuis la Seconde Guerre mondiale — soit venue se déporter dans ce champ symbolique et imaginaire [le témoignage] me paraît un fait historique d'une grande importance — et sans doute d'une grande fécondité¹³¹.

Burgelin considère comme un fait historique et fécond, caractéristique de notre époque, la confrontation entre aléthique et poétique, témoignage et littérature.

¹²⁹ Claude BURGELIN, "Le temps des témoins", *Cahiers de la Villa Gillet*, 3 (nov. 1995), p. 79.

¹³⁰ C. Burgelin, "Le temps des témoins", p. 81.

¹³¹ C. Burgelin, "Le temps des témoins", p. 80.

D'une part, en effet, le témoignage doit pouvoir répondre de ce qui a été vu, le témoin doit pouvoir se porter garant d'une altérité vécue; il faut

que le témoin ait observé de près. Mieux encore, il faut que sa propre expérience soit un exemple, parmi d'autres plus grands, de la catastrophe qu'il raconte: le témoin doit avoir couru des risques, ou même être l'une des victimes du bouleversement dont il se fait l'historien. En lui s'incarnent simultanément un récit, une interprétation et surtout l'expérience vécue qui prouve le bien-fondé de cette interprétation¹³².

D'autre part la littérature invente l'altérité, la suscite par le texte et ne connaît pas de contraintes de véridicité telles qu'elles s'imposent dans le témoignage, ni de l'ordre de la certification biographique de l'auteur, ni en matière de repères spatio-temporels.

En 1943, Starobinski rappelle, en plein conflit mondial et en connaissance du génocide, le rôle du chœur dans la tragédie antique et définit le rôle du témoin littéraire, indirect, en ces termes:

Mais lié d'autre part à l'accident, à un présent fait d'angoisse, il [le chœur] est engagé dans une participation douloureuse, qui est le véritable rôle du témoin. C'est ici qu'on aperçoit dans son ampleur tout ce que signifie le mot témoignage, le témoignage poétique. Il y a un témoignage qui est l'aveu, la déposition sincère d'une aventure singulière et personnelle, mais qui ne développe pas le sens entier du mot; [...]. Je verrais une image plus totale du témoignage dans l'acte de celui qui a les yeux ouverts en face de l'histoire et se fonde en éternité pour élever, tout à la fois à travers son moi singulier et l'événement collectif, un chant qui tente de restituer l'homme au-delà de son malheur¹³³.

La "nouvelle poésie née de l'événement"¹³⁴ ancre la parole de celui qui la prend dans "l'acte d'avoir les yeux ouverts en face de l'histoire" et dans la compassion avec les individus et les peuples qui souffrent. Le chœur, dans le théâtre antique, est la représentation du témoin de l'histoire, de celui qui voit l'histoire se dérouler et qui prend la parole au nom de la souffrance afin de restituer à l'homme, confronté à l'altérité extrême, son nom d'homme. L'écriture du poète est alors l'expression de la douleur face à une rupture historique, face à une catastrophe, un engagement du sujet à transcender par l'écriture la condition historique du malheur.

¹³² Michael RIFFATERRE, "Le témoignage littéraire", *Les Cahiers de la Villa Gillet*, 3 (nov. 1995), p. 35.

¹³³ Jean STAROBINSKI, "Introduction à la poésie de l'événement", *Lettres*, 1 (janvier 1943), p. 12.

¹³⁴ "Introduction à la poésie de l'événement", p. 14.

Aujourd'hui, selon les mots de Claude Burgelin, "notre époque a fait du mot témoignage un mot-écran à proportion même qu'on le chargeait d'un idéal de transparence¹³⁵." L'ampleur du phénomène social du témoignage – qui répond au goût de notre époque de concilier le "vrai", le "vécu" et le plaisir esthétique offert par la littérature (cela confine parfois au voyeurisme: susciter la sensation forte d'une rencontre avec l'altérité extrême; l'autofiction s'inscrit dans cette tendance¹³⁶) – nécessite une redéfinition plus complexe du rapport du témoin à la littérature.

Il s'agit d'abord de distinguer explicitement le témoignage de sa représentation littéraire¹³⁷:

Le témoignage est l'acte de se porter garant de l'authenticité de ce que l'on observe et qu'on croit digne d'être rapporté. Tandis que le témoignage littéraire est la représentation de cet acte authentique [...]¹³⁸.

Le témoignage résulte donc, comme texte, d'un contrat de vérité en vertu duquel même l'in vraisemblable, même l'inimaginable, même l'indicible, sont présentés comme des faits d'expérience, de sorte que le lecteur doit pouvoir se dire à chaque page que le narrateur a bien vu, qu'il était sur place, et parfois acteur autant qu'auteur¹³⁹.

La fiction du témoignage est une *représentation* de la garantie d'authenticité, un *contrat de vérité* est passé avec le lecteur¹⁴⁰. Un cadre est posé qui détermine le

¹³⁵ C. Burgelin, "Le temps des témoins", p. 79.

¹³⁶ L'autofiction, telle qu'introduite dans le lexique de la critique littéraire par Serge Doubrovsky à partir de la notice de quatrième de couverture de son roman autobiographique *Fils* (1977), désigne une "fiction, de faits et d'événements strictement réels. L'autofiction s'inspire de la psychanalyse et s'efforce d'"accomoder les restes", les "fragments épars, les morceaux dépareillés" (Serge DOUBROVSKY, "Textes en main", in S. Doubrovsky et al. (éd.), *Autofictions et Cie*, RITM, 6 (1993), p. 212-3). L'autofiction n'est cependant pas appréciée par la critique qui "flaire là des autobiographies honteuses, dans le double sens du camouflage et du scandale. Elles violeraient la déontologie de la littérature comme les règles de la civilité courante" (Jacques LECARME, "L'autofiction: un mauvais genre?", in *Autofictions et Cie*, p. 234). Les textes de Doubrovsky lui-même, de Philippe Djian, etc. sont visés. Dans *Fiction et Diction* (Paris: Seuil/Points, 1991, p. 86-7), Gérard GENETTE se refuse même à nommer Doubrovsky à propos du terme autofiction.

¹³⁷ Starobinski le fait implicitement en analysant le rôle de représentation, d'intermédiaire, du choeur antique.

¹³⁸ M. Riffaterre, "Le témoignage littéraire", p. 33.

¹³⁹ M. Riffaterre, "Le témoignage littéraire", p. 34. Pour nuancer l'affirmation de Riffaterre, il faut relever que le roman, depuis le XVIII^e siècle, s'est défini comme un genre qui suscite chez le lecteur cet effet de croyance ("le lecteur doit pouvoir se dire..."). Le témoignage littéraire ne peut ignorer qu'il reprend à son compte un contrat que des genres de pure fiction ont établi avant lui.

¹⁴⁰ Nous développerons ce point essentiel du témoignage littéraire au chapitre suivant.

rapport de l'auteur à son récit, sa position de témoin direct ou indirect de l'altérité, le genre adopté pour son texte (récit-témoignage, roman de fiction, etc.), en bref les circonstances de son expérience de l'écriture, afin que la condition de vérité qui régit le témoignage soit garantie et que la représentation littéraire puisse se développer selon des conditions clairement établies. Une fois ce cadre précisé, le texte littéraire engendre sa propre expérience de l'altérité que le lecteur est amené à son tour à traverser de part en part – expérience dont il existe un référent extralittéraire plus ou moins directement représenté à l'aide de ce que Barthes nomme les *effets de réel*¹⁴¹ – et à transposer en une dynamique responsable¹⁴². La sympathie du lecteur (au sens étymologique de "souffrir avec") doit être gagnée:

il ne suffit pas que [le témoignage] ait l'air vrai, il faut encore qu'il contrôle notre attention et notre interprétation, qu'il nous émeuve, et le cas échéant que la cause qu'il sert fasse du lecteur un converti ou un sympathisant.

Il ne suffit pas qu'il intéresse, il faut encore qu'il fasse plaisir, offrant au lecteur sous l'apparence du vrai les émotions sans risque qu'il trouve d'habitude dans la fiction ou la poésie¹⁴³.

Riffaterre parle d'une émotion "sans risque". Cela est vrai en regard de l'expérience physique vécue par les rescapés. Cependant, certains textes littéraires, notamment ceux de Perec, Kristof et Volodine, regroupés dans la dernière partie de ce travail, ne laissent pas le lecteur indemne à l'issue de l'expérience textuelle. La mise en forme de l'altérité est forte, elle a un impact sur la fonction du lecteur: celui-ci ne peut plus se percevoir comme un partenaire respecté du contrat de lecture, mais doit au contraire accepter l'idée d'avoir été sciemment malmené. Il existe donc un risque textuel – qui sera analysé plus loin – auquel est soumis le lecteur à travers une certaine forme d'écriture du témoignage: le lecteur est transformé en témoin par l'épreuve que lui fait subir la narration de l'événement.

Alors que la position de Starobinski met l'accent sur la fonction de poète-témoin cherchant dans l'écriture l'au-delà du malheur de l'homme (pôle de la

¹⁴¹ R. Barthes, "L'effet de réel", *Le bruissement de la langue. Essais IV*. Sur l'effet de vrai comme élément indispensable pour garantir la vraisemblance du témoignage en littérature, voir M. Riffaterre, "Le témoignage littéraire", p. 38 sq.

¹⁴² Considérant que les textes des rescapés relèvent d'une écriture testamentaire et non pas testimoniale (la racine *testis* est commune aux deux termes), Maria Letizia Cravetto explicite ainsi la nécessité d'une réception responsable: "Par-delà le désespoir et la mort, [l'écriture testamentaire] lègue l'oeuvre afin que le lecteur transforme la logique de l'héritage et de la connaissance en une dynamique de responsabilité." M. L. CRAVETTO, *Fidélité à l'après. A propos du suicide de Primo Levi et de l'intériorité du Mal*, Paris: Kimé, 2000, p. 14.

¹⁴³ M. Riffaterre, "Le témoignage littéraire", p. 38.

production), la critique plus contemporaine met en exergue le rôle du texte comme agent de transformation du lecteur en témoin *affecté*¹⁴⁴ (pôle de la réception). L'analyse de Burgelin va dans ce sens (à propos de *W ou le souvenir d'enfance* de Perec):

parce qu'il met en place des failles, des points de suspension, des lignes de coupe et des mi-dire qui sont autant de points d'appel et de rencontre pour le lecteur, [W] me paraît s'inscrire dans un propos de témoignage¹⁴⁵.

Selon l'optique de la critique actuelle, le véritable témoin, en littérature, serait le lecteur. Par le biais de la fiction, un *je* – représentant de l'auteur qui a lui-même vécu les événements racontés, ou simplement expression d'un auteur impliqué dans l'observation de l'Histoire – et un *tu* récepteur, soit deux sujets, se rencontrent: "il n'y a pas d'écriture-témoignage sans un *je* témoin et un *tu* à qui la confier¹⁴⁶". La conjonction contemporaine du témoignage et de la littérature est une stratégie rhétorique qui permet de raviver le rôle actif des partenaires de la lecture: un auteur engagé dans l'Histoire par sa propre expérience vécue ou par son acte d'observation sollicite le lecteur à *répondre* au texte, pour reprendre le terme de Ricoeur, à se laisser transformer par lui.

Burgelin propose un contre-exemple de témoignage, dans lequel le refus de l'expression littéraire sous la contrainte du référent a tronqué l'espace de rencontre entre l'auteur, le narrateur et le lecteur. *Rue Ordener, rue Labat* de Sarah Kofman (1994) repose, selon les termes de Burgelin, sur un minimalisme volontairement brutal, saisissant, mais limitant l'expression aux faits. Ce choix littéraire sape la possibilité d'un déploiement de l'imaginaire du lecteur:

plus se manifestent un rigorisme de l'exactitude, une exigence de parler vrai et sans détours complaisants, plus s'impose tôt ou tard la nécessité du recours sinon à la fiction-affabulation, du moins à la reprise par l'imaginaire, par les effets de condensation et de déplacement qu'il met en jeu¹⁴⁷.

Enfin, Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn voient le premier exemple de témoignage en littérature française dans *Les Confessions* de Rousseau¹⁴⁸. Ce qui

¹⁴⁴ Le terme est emprunté à Ricoeur qui parle du lecteur *affecté* par le texte, c'est-à-dire engagé dans un processus de lecture qui exige une *réponse* au texte. Voir *Temps et récit, III*, chap. "Monde du texte et monde du lecteur", notamment p. 296, 303.

¹⁴⁵ C. Burgelin, "Le temps des témoins", p. 85.

¹⁴⁶ C. Burgelin, "Le temps des témoins", p. 84

¹⁴⁷ C. Burgelin, "Le temps des témoins", p. 85, 86.

¹⁴⁸ C. Burgelin, "Le temps des témoins", p. 79-89 et Pierre DE GAULMYN, "Le témoignage, du judiciaire au littéraire", *Cahiers de la Villa Gillet*, 3 (nov. 1995), p. 69-77.

en fait clairement un témoignage n'est pas tant la forme de l'aveu que la place nouvelle accordée au lecteur. Si l'on peut dire que Rousseau est en effet l'un des premiers écrivains à avoir recouru sciemment au procédé littéraire du témoignage, il s'agit, chez l'écrivain du 18^e siècle, victime des attaques personnelles de ses contemporains, d'un témoignage sur soi: mise à nu de sa personne, aveux sur soi. La rhétorique d'implication du lecteur vise à acquérir celui-ci à la cause de la bonté fondamentale de l'auteur. Malgré les paradoxes et incohérences inexplicables de la personne, le cas individuel de Rousseau doit universellement faire écho à l'intimité de chaque lecteur, l'amenant à son tour à faire son introspection. Par contraste, la figure contemporaine du témoin consiste en cela: il ne s'agit pas d'une introspection, mais d'un regard sur l'histoire et l'homme qui la fait, d'une prise de parole de la part de victimes d'événements historiques mondiaux, ou en leur nom. La rhétorique vise à acquérir le lecteur non pas à la cause personnelle de la victime, mais à une cause historique et collective. Confronté à l'intimité du texte, le lecteur est amené à participer à l'expérience de la bataille des forces discursives qui font l'histoire, à s'interroger sur sa place dans ce champ conflictuel.

CHAPITRE 5

LE CONTRAT DE VERITE

Le contrat de vérité est l'enjeu fondamental de l'écriture du témoignage. C'est dans ce creuset que l'apparente contradiction entre les exigences éthiques du témoignage et les libertés créatrices revendiquées par la littérature sont transmuées en une dialectique féconde. Le contrat de vérité repose sur quelques conditions de clarté paratextuelle et intratextuelle. En premier lieu, la question de l'identité biographique de l'auteur, son rapport avec la voix narrative et l'identité textuelle de celle-ci. Dans le cas du récit-témoignage (Antelme, Rousset, Wiesel, Delbo, etc.) l'adéquation biographique entre l'auteur et le narrateur – en général *je*, parfois *il* (deuxième partie du *Grand Voyage* de Semprun) – est certifiée par l'identité du nom entre les deux instances, dans le texte lui-même, dans un avant-propos explicatif, dans une note éditoriale de couverture ou encore dans un texte explicatif extérieur, données ouvertes à la vérification par un tiers à partir de documents annexes. Dans le cas du roman, il est plus délicat d'établir un mode de fonctionnement général du contrat de vérité. En effet, le principe même du roman ne lie pas l'auteur à un contrat de vérité: certains textes établissent une distinction nette entre l'auteur et le narrateur tout en rapprochant les faits biographiques propres à l'une et à l'autre instance; le paratexte se charge d'établir la part de vrai et la part de fictif (Agota Kristof). D'autres textes en revanche n'annoncent nulle part clairement la distinction entre le vrai et le fictif¹⁴⁹. La position de témoin de la déportation et

¹⁴⁹ Ainsi, par exemple, les textes de Cendrars, tout particulièrement à partir de 1946 (*Bourlinguer*), dans lesquels le flou est volontairement maintenu entre la part autobiographique et la part imaginaire.

des camps exige cependant une clarté contractuelle, quelle que soit la forme donnée au texte (récit ou roman): la question éthique du droit à la parole, de l'imposture, la "mauvaise conscience" dont parle Percec¹⁵⁰ se profilent toujours à l'horizon de la mémoire, même littéraire, des événements en question.

Le contrat de vérité du témoignage est à rapprocher du pacte autobiographique défini par Philippe Lejeune. Il s'agit dans les deux cas d'un contrat textuel passé par l'auteur avec le lecteur, qui donne les conditions-cadre de la lecture et de l'interprétation. Le paratexte éditorial contribue à établir les bases du contrat: le titre et le sous-titre, la notice biographique en quatrième de couverture, le résumé du texte donnent au lecteur le premier élément du contrat, à savoir le type de texte auquel il a à faire. Alors que le pacte autobiographique définit un genre littéraire et repose sur l'identité auteur-narrateur-personnage, le nom propre et la personnalité qu'il recouvre constituant l'objet de l'histoire¹⁵¹, le contrat de vérité du témoignage définit la position discursive adoptée et mise en forme par l'auteur, que ce soit sous la forme d'un récit-témoignage en *je* ou d'un roman dont le récit est pris en charge par un narrateur distinct de l'auteur. Le contrat de vérité, qui se situe au carrefour de l'histoire et de la littérature, vise à éviter la fiction mensongère des idéologies, c'est-à-dire la non prise en charge du discours, la non signature du témoignage par l'énonciateur et le recours à la fiction comme plate-forme de justification idéologique¹⁵². Le pseudo-contrat de vérité n'est parfois démasqué qu'après coup, à la suite d'une enquête attentive sur la personne de l'auteur (Jean-François Steiner, Benjamin Wilkomirski)¹⁵³.

Shoah, le film de Claude Lanzmann, montre au spectateur un magistral exemple de témoignage non signé, c'est-à-dire de faux témoignage. L'organiste-chanteur de l'église de Chelmno, en Pologne, M. Kantorowski, déclare devant la caméra qu'il avait entendu un rabbin dire que le peuple juif expiait pour avoir fait crucifier le Christ. Shoshana Felman analyse:

En se réclamant, pour ainsi dire, de la signature du rabbin afin d'étayer et d'autoriser son faux témoignage, Kantorowski refuse toute responsabilité dans son propre discours. Au contraire des authentiques témoins qui

¹⁵⁰ G. Percec, "Robert Antelme ou la vérité de la littérature", p. 88.

¹⁵¹ Voir Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique* (nouvelle édition augmentée), Paris: Seuil (coll. Points/Essais), 1996, p. 14-5, 33.

¹⁵² Il s'agit ici de nuancer à propos du roman. Le propre du roman est de disposer de la liberté d'établir un contrat de vérité puis de l'enfreindre, c'est-à-dire de "mentir", non pour tomber dans la fiction idéologique, mais pour jouer avec le lecteur, pour l'obliger à s'interroger sur les conditions de sa croyance en l'histoire narrée. C'est le cas chez Diderot ou chez Percec. Chez Kristof également, la mobilité des noms propres, l'absence d'instance narrative fixe et identifiable vont dans ce sens.

¹⁵³ Cette question sera abordée ci-dessous au chapitre "Le faux témoignage".

assument leur discours, leur parole et leur responsabilité face à l'histoire par l'acte de signature et l'affirmation du "je" [...], Kantorowski ne signe pas son témoignage.

[...]. L'effondrement de la matérialité de l'histoire et la séduction d'une fable, la réduction d'un événement menaçant et incompréhensible à une explication mythique univoque, rassurante et totalisante, est de fait ce à quoi tendent les modèles d'interprétation¹⁵⁴.

Le personnage, en n'assumant pas son discours et en l'attribuant à une autorité déclarée plus qualifiée à parler, reproduit la fiction idéologique simplificatrice et modificatrice de la réalité. Il n'est donc pas témoin; il assure son apologie et s'inscrit par-là, consciemment ou non, dans le mythe accusateur de la propagande nazie.

La question du vrai et du faux témoignage, du droit à la parole et de la pertinence de la forme littéraire donnée aux événements a suscité beaucoup de polémiques dans les deux décennies d'après-guerre¹⁵⁵: en bref, le témoignage est vrai, le roman, par définition, ne peut pas l'être. Jean Cayrol et Elie Wiesel sont tous deux virulents à ce propos¹⁵⁶. Jean Cayrol dénonce, en 1953, des romans

¹⁵⁴ S. Felman, "A l'âge du témoignage", p. 126-7.

¹⁵⁵ La polémique continue aujourd'hui à propos des films, ceux-ci ayant remplacé le roman pour un large public. Voir, à propos du film de Roberto Benigni, *La Vie est belle*, les critiques de la revue *Les Temps Modernes* — dirigée par Claude Lanzmann — no 608 (mars-avril-mai 2000). Dans son article, Michel Henochsberg analyse le film de Benigni comme une "bouffonnerie sentimentale" aux conséquences graves, à savoir qu'il provoque une banalisation de la shoah qui conduit à l'"amnésie" collective. La judéité du héros du film et la représentation des camps de concentration ne sont pas crédibles et ne servent pas l'Histoire; Benigni abuse au contraire du statut de conte affirmé dans son film — en d'autres termes de la fiction — pour servir exclusivement son projet cinématographique de metteur en scène et d'acteur: faire rire et pleurer sur fond de shoah. Henochsberg modifie le titre du film en conséquence de ses critiques: "Les aventures de Benigni à Auschwitz". L'article se conclut sur l'affirmation de l'unicité de l'événement Auschwitz: "il est l'événement qui ne peut avoir d'image car il est l'événement qui va non seulement au plus profond de la judéité, mais qui est aussi au coeur de la pensée occidentale. Idée sans image, réalité sans illustration, l'unicité d'Auschwitz tient en cette correspondance forte. Plus, c'est l'idée d'Auschwitz qui est elle-même image, elle n'en requiert aucune autre sous peine de l'altérer, sous peine de la réduire." La seule référence cinématographique donnée par Henochsberg est le film-reportage de Claude Lanzmann, *Shoah*, qui s'en tient à montrer les lieux et à donner la parole aux témoins visuels et aux rescapés des événements, sans reconstitution imaginaire. Les mêmes questions se posent à propos de la photographie: jusqu'où faut-il montrer les camps de concentration? Claude Lanzmann et Clément Chéroux (historien de la photographie) s'affrontent sur des positions mémorielles opposées: l'une est littérale, liée au souvenir-témoignage des survivants, l'autre défend une mémoire culturelle, tournée vers les générations futures. Voir le débat paru dans *L'Hebdo*, 13 (29 mars 2001), p. 80-5.

¹⁵⁶ On relèvera que Cayrol et Wiesel ont tous deux une importante production romanesque à leur actif, dont le thème est directement inspiré de leur expérience de la déportation. Les deux auteurs sont probablement moins opposés à la forme romanesque en elle-même qu'à la prise de parole romancée d'un non-rescapé, considérée comme usurpatrice. Il s'agit plus d'une question énonciative que d'une question de genre. Elie Wiesel, en 1977, déclare qu'"Auschwitz nie toute

qui "s'attachent à donner un corps romanesque à ce qui n'était qu'un monstre impossible à décrire" (Eric-Maria Remarque¹⁵⁷, *Étincelle de vie* et Robert Merle, *La Mort est mon métier*). L'argumentation de l'auteur s'appuie sur l'opposition irréductible entre vérité et fiction, dont l'évidence surgit de l'expérience elle-même. Pourquoi faut-il que des personnes extérieures à la déportation écrivent des romans sur les camps alors que des témoins ont mis leur expérience par écrit, en jurant de ne dire que la vérité, et que les textes sont tombés dans l'oubli? Selon Cayrol, la forme romanesque protège le lecteur du vrai, transforme en héros des personnages qui n'ont rien d'héroïque, fait d'une expérience incompréhensible dont la fin ne pouvait pas être connue par ceux qui l'ont vécue une histoire linéaire et orientée vers une fin connue:

Une bonne intrigue concentrationnaire, un bourreau-maison, quelques squelettes, une légère fumée de Krema au-dessus de tout cela et nous pouvons avoir le prochain best-seller qui fera frémir l'Ancien et le Nouveau Monde¹⁵⁸.

En 1969, la revue *Esprit* publie un texte de Roger Errera intitulé "La déportation comme best-seller¹⁵⁹". Y sont mis en cause les livres de Jean-François Steiner, *Treblinka*, et de Silvain Reiner, *Et la terre sera pure*. Les procédés d'écriture sont

littérature comme il nie tous les systèmes, toutes les doctrines. Un roman sur Auschwitz n'est pas un roman ou n'est pas sur Auschwitz" (*Un Juif, aujourd'hui*, Paris: Seuil, 1977, p. 190-1). La peur du discours, du système logique qui a précisément fait le succès des idéologies, guide certainement cette pensée. Signalons que Wiesel, de façon cohérente avec ses déclarations, a séparé la forme du témoignage (*La Nuit*) de la forme romanesque qui traite des camps et de l'extermination en creux, à travers la difficulté des rescapés et de leurs enfants à vivre avec le passé et à transmettre une mémoire.

¹⁵⁷ Eric Maria Remarque a écrit un roman-témoignage après la Première Guerre: *A l'ouest rien de nouveau*. Très populaire, ce roman a cependant fait l'objet de la critique de Jean Norton CRU en raison de son "inauthenticité" et de sa tendance à l'exagération. Voir *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Presses universitaires de Nancy, 1993 [1929], p. 80.

¹⁵⁸ Jean CAYROL, lui-même ancien déporté à Mauthausen et écrivain, a publié dans *Esprit*, 201 (avril 1953), p. 575-8 un article intitulé "Témoignage et littérature". Bien que lui-même rescapé, donc, selon le point de vue qu'il propose, autorisé à prendre la parole, Cayrol ne raconte pas son expérience des camps sous la forme d'un témoignage direct. Ses écrits sont analytiques (articles) ou fictifs (romanesques: la déportation est seulement mentionnée, elle est la cause à peine formulée de l'errance des personnages dans un contexte d'après-guerre). Dans *On vous parle*, premier des trois tomes de *Je vivrai l'amour des autres* (Neuchâtel: La Baconnière, Paris: Seuil, 1947 et 1950), le narrateur déclare, dans une parenthèse (p. 128): "(Pour les détails voir les livres qui ont paru sur les déportations; ce sera beaucoup mieux expliqué, avec plus de détails... les détails je ne m'en souviens pas)". La composition du scénario de *Nuit et Brouillard*, le film d'Alain Resnais, est, dans l'oeuvre de Cayrol, l'acte de parole le plus proche du témoignage (*Nuit et Brouillard*, Paris: Fayard, 1997).

¹⁵⁹ *Esprit*, 387 (décembre 1969), p. 918-21.

dénoncés comme simplistes, le plagiat de textes de rescapés sous-tend les romans sans que la source ne soit jamais citée, le point de vue adopté est souvent celui des nazis (le langage mis dans la bouche des victimes est la terminologie nazie elle-même). En 1966, toujours dans *Esprit*, un autre point de vue avait cependant été donné sur *Treblinka*¹⁶⁰. Joseph Rován, lui-même rescapé de Dachau, reconnaît à "ce livre de la deuxième génération", à "ce livre de non-témoin", malgré ses inexactitudes historiques nombreuses et grossières, malgré la visible méconnaissance du sujet par l'auteur, le pouvoir d'

oblige[r] les survivants et la postérité à admettre qu'il n'y a pas d'explication suffisante (bien que toutes contiennent leur part de vérité), que la réalité de Treblinka dépasse toutes les explications (même celles qu'il essaye de se donner maladroitement à lui-même), qu'il n'y a, à la fin des explications, que des hommes saisis par une souffrance totalement incompréhensible.

Selon Rován, la puissance évocatrice de la fiction l'emporterait sur le non-respect des faits. L'ambiguïté énonciative de ces romans-témoignages est à l'origine de la polémique qui s'est rallumée dès la fin des années quatre-vingt-dix, parallèlement à l'affirmation des théories négationnistes, et qui a en fin de compte permis de révéler une affaire de faux¹⁶¹.

Dans sa préface à *La Mort est mon métier*, écrite en 1972 pour la réédition du texte en format de poche, Robert Merle explique ses intentions:

Immédiatement après 1945, on vit paraître en France nombre de témoignages bouleversants sur les camps de la mort outre-Rhin. Mais cette floraison fut brève. [...]. Les souvenirs de la maison des morts dérangent la politique de l'Occident: on les oublie.

Quand je rédigeai *La Mort est mon métier*, de 1950 à 1952, j'étais parfaitement conscient de ce que je faisais: j'écrivais un livre à contre-courant. Mieux même: mon livre n'était pas encore écrit qu'il était déjà démodé.

Je ne fus donc pas étonné par l'accueil que me réserva la critique. Il fut celui que j'attendais. Les tabous les plus efficaces sont ceux qui ne disent pas leur nom.

De cet accueil je puis parler aujourd'hui sans amertume, car de 1952 à 1972, *La Mort est mon métier* n'a pas manqué de lecteurs. Seul leur âge a varié: ceux qui le lisent maintenant sont nés après 1945. Pour eux, *La Mort est mon Métier*, "c'est un livre d'histoire". Et dans une large mesure, je leur donne raison¹⁶².

¹⁶⁰ Joseph ROVÁN, "Treblinka", *Esprit*, 350 (juin 1966), p. 1268-74.

¹⁶¹ Ce point sera traité en détail dans le chapitre ci-dessous intitulé "Le faux témoignage".

¹⁶² Robert MERLE, *La Mort est mon métier*, Paris: Gallimard (coll. Folio), 2000. Le roman met en scène le devenir de la personnalité de Rudolf Lang, pseudonyme de Rudolf Hoess,

Suit l'indication des sources sur lesquelles Robert Merle s'est fondé pour comprendre et mettre en forme la psychologie de Rudolf Lang. Robert Merle revendique son rôle de témoin des documents, de témoin des traces touché par ce qu'il a vu:

Bien entendu, avant de commencer mes recherches pour *Lo Mort est mon métier*, je savais que de 1941 à 1945, cinq millions de juifs avaient été gazés à Auschwitz. Mais autre chose est de le savoir abstraitement et autre chose de toucher du doigt, dans les textes officiels, l'organisation matérielle de l'effroyable génocide. Le résultat de mes lectures me laissa horrifié. Je pouvais pour chaque fait partiel produire un document, et pourtant la vérité globale était à peine croyable.

En apparence, on voit ainsi s'affronter deux attitudes: l'une revendiquant le droit à la parole pour les témoins-rescapés exclusivement, l'autre favorable au rôle des témoins indirects, de la deuxième génération, dans la transmission d'une mémoire des événements. En fait, la problématique énonciative est plus complexe, plus ambiguë, elle ne peut se résoudre dans un dualisme: le pouvoir d'évocation de la fiction, l'invention sont en effet au centre de l'écriture, de la représentation verbale de la réalité vécue. La position énonciative propre au témoignage est particulière précisément parce qu'elle se situe au carrefour de la réalité et de la fiction¹⁶³. Si, comme le disent les rescapés eux-mêmes, la réalité n'est pas représentable, en raison de la défaillance intrinsèque du langage à transmettre une expérience vécue, la représentation est cependant indispensable pour éviter de tomber dans le prétexte de l'indicible et du silence. Une part de fiction, la sélection de la matière événementielle, une mise en forme (selon les trois étapes de la création établies par la rhétorique classique – *inventio, dispositio, elocutio*) sont indispensables, dans le but d'engager le lecteur dans une

commandant du camp d'Auschwitz, de son enfance écrasée par la figure du père et la rigidité de la famille, à son obéissance au Führer.

¹⁶³ Les introductions d'Antelme et de Rousset à leurs propres récits sont significatives: "Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose." (*L'Espèce humaine*).

"Ce livre est construit avec la technique du roman, par méfiance des mots. Pour comprendre, il faut de quelque façon participer: l'univers dont il est parlé ici est à la fois singulièrement hors de proportion avec les réactions quotidiennes des hommes ordinaires, et cependant proche et intime.

Toutefois, la fabulation n'a pas de part à ce travail. Les faits, les événements, les personnages sont tous authentiques. Il eût été puéril d'inventer alors que la réalité passait tant l'imaginaire." (*Les Jours de notre mort*).

expérience verbale qui soit la moins inadéquate possible à représenter une expérience vécue extrême.

Dans le contexte de réception d'aujourd'hui, on dira que la fiction n'est pas condamnable en soi, ni la forme romanesque, ni la prise de parole par une personne extérieure aux événements. L'opposition témoin – non-témoin, irréductible dans les deux décennies d'après-guerre, est transmuée en dialectique témoin direct – témoin indirect, plus souple, adaptée au temps qui passe, à la nécessité de *passer le témoin* aux générations. En revanche, un engagement éthique doit être respecté par celui, quel qu'il soit, qui veut transposer en littérature l'expérience des camps et de la déportation. On constate, d'après les textes qui seront analysés ci-dessous, que la position de témoin indirect n'est pas en elle-même usurpatrice, ni l'élément de la fiction, dans la mesure où l'auteur s'interroge – dans le texte ou dans des documents annexes – sur sa position de parole, sur le degré de proximité qui est le sien avec l'expérience de l'Histoire, sur la manière de représenter ce rapport à la réalité vécue ou observée, sur les moyens rhétoriques de solliciter la participation sensible et cognitive du lecteur, en bref sur sa pratique de l'écriture. Si ce contrat de vérité est respecté, la fiction romanesque peut se déployer librement, engageant la responsabilité de l'auteur et du lecteur.

Ce cadre d'analyse semble confirmé par la parution récente de textes de fiction écrits sur le génocide rwandais par différents auteurs africains¹⁶⁴. L'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop, auteur de *Murambi, le livre des ossements*¹⁶⁵, lui-même témoin indirect du génocide, explique:

Les Rwandais que nous rencontrions nous disaient: "Surtout, n'écrivez pas des romans avec nos souffrances. Dites seulement ce que vous avez vu. Nous sommes des personnes, pas des personnages". On ne peut pas faire n'importe quelle fiction. Mais, en écoutant les histoires, en observant les comportements — comme celui de cette survivante qui racontait son récit pleurant et riant à la fois —, on a compris tout le parti qu'on pouvait tirer de la fiction. Compte tenu de la cruauté des massacres, on était de toute façon dans un imaginaire, une fantasmagorie considérables. Nos interlocuteurs ont compris la valeur d'une expression symbolique.

[...]

¹⁶⁴ Réunis à Kigali en mai-juin 2000 à l'occasion d'un colloque intitulé "Rwanda: écrire par devoir de mémoire", ces écrivains répondent à l'interview du *Monde*, 7 juin 2000, p. 32-3, rubrique "culture".

¹⁶⁵ Paris: Stock, 2000.

Les premiers et — à notre connaissance — les seuls témoignages de rescapés du génocide rwandais sont ceux de Yolande MUKAGASANA, *La mort ne veut pas de moi*, Paris: Fixot, 1997 et Y. Mukagasana, Patrick MAY, *N'aie pas peur de savoir*, Paris: Robert Laffont, 1999, j'ai lu: 2000.

J'ai écrit un ton au-dessous de la réalité, comme un récit à mi-voix. Je voulais rester crédible, ne pas en rajouter, dans un souci d'efficacité¹⁶⁶.

La fiction "autorisée"

Un exemple de fiction autorisée dans le cadre d'un contrat de vérité nous est donné dans *Le Grand Voyage* de Jorge Semprun: le "gars de Semur" est un personnage inventé. Récit du voyage de déportation de Semprun et de son arrivée au camp paru en 1963, *Le Grand Voyage*, se souvient l'auteur¹⁶⁷, a fait l'objet d'un commentaire critique de la part de Jean Paulhan au moment de la lecture du manuscrit:

C'est le voyage qui conduit en Allemagne les déportés, empilés, écrasés les uns contre les autres. Les conversations de l'auteur avec son voisin, le "gars de Semur", sont excellentes. Malheureusement, le gars de Semur meurt avant l'arrivée, et la fin du récit est plus tème. Rien de très remarquable. Rien de détestable non plus, dans cet honnête récit.

Semprun révèle quelques lignes plus bas que ce personnage est inventé:

J'ai inventé le gars de Semur pour me tenir compagnie, quand j'ai refait ce voyage dans la réalité rêvée de l'écriture. Sans doute pour m'éviter la solitude qui avait été la mienne, pendant le voyage réel de Compiègne à Buchenwald.

Car, poursuit Semprun, "la réalité a souvent besoin d'invention, pour devenir vraie. C'est-à-dire vraisemblable. Pour emporter la conviction, l'émotion du lecteur." Semprun reconnaît, presque trente ans après l'écriture du *Grand Voyage*, un procédé littéraire, l'invention d'une fiction, au coeur même du récit-témoignage. Cependant, cette part d'imaginaire au coeur du témoignage n'enlève rien au contrat de vérité du *Grand Voyage*: la déportation est un fait biographique incontesté et incontestable dans la vie de l'auteur, le personnage et le dialogue inventés ne modifient pas la réalité vécue par Semprun personnellement. Si le *je* narrateur ne porte pas le même prénom que l'auteur – Gérard pour l'un, Jorge pour l'autre – le narrateur explique ce prénom dès son

¹⁶⁶ Interview réalisée par Catherine Bédarida dans *Le Monde*, 7 juin 2000, p. 33.

¹⁶⁷ J. Semprun, *L'Écriture ou la vie*, p. 335-7.

apparition: un pseudonyme qui lui avait été donné à l'époque¹⁶⁸. Le lecteur peut rétablir de lui-même l'identité nominale du narrateur et de l'auteur. Le texte est un témoignage direct, écrit à une distance de plus de quinze ans des événements, ce qui favorise l'écart partiel entre l'auteur et le narrateur, reflet de l'infranchissable distance qui sépare l'expérience verbale de l'expérience physique. On aurait certes pu attendre un avertissement distinguant le réel de l'inventé, comme le fait Rousset dans l'avant-propos des *Jours de notre mort*. Cela est fait, mais trente ans plus tard. Dans *L'Écriture ou la vie*, Semprun explique en effet sa liberté d'invention par son parcours personnel de cinquante ans qui l'a conduit, par étapes, de l'oubli et du silence volontaires au souvenir dans l'écriture – favorisé précisément par l'intermédiaire de la fiction –, jusqu'à la réflexion sur l'écriture du souvenir et au rétablissement de la part de vérité et d'invention.

D'un point de vue littéraire, les conversations fictives sont décrétées les passages les plus réussis dans un texte sinon terne, selon les termes de Paulhan. Le rôle de la fiction est d'activer la participation émotive du lecteur, de susciter, par une expérience verbale, son adhésion à l'expérience vécue par l'auteur¹⁶⁹.

La forme dialogique est la colonne vertébrale du *Grand Voyage*. Le gars de Semur apparaît dès le début, aussitôt après le *je* de l'auteur-narrateur. Il répond au monologue intérieur du narrateur et le guide. Le gars de Semur pénètre l'intériorité du *je*, et réciproquement le *je* emplit son intériorité d'un dialogue:

“Tu joues à quoi?”, dit le gars de Semur.

Il me regarde attentivement, il essaye de comprendre.

“Tu te trouves mal?” me demande-t-il.

“Pas du tout”, lui dis-je, “Pourquoi donc?”

“Tu clignes des yeux comme une demoiselle”, affirme-t-il. “Un vrai cinéma.”

[...]

Il veut qu'on parle. Il n'a sûrement pas deviné que je suis en train de me noyer dans la Moselle, mais il sent qu'il y a du louche sous mon silence. Il veut qu'on soit sérieux, le gars, ce n'est pas une plaisanterie, ce voyage vers un camp d'Allemagne, il n'y a pas de quoi cligner des yeux comme un con devant la Moselle.

¹⁶⁸ Jorge SEMPRUN, *Le Grand Voyage*, Paris: Gallimard (coll. Folio), 2000 [1963], p. 93: ““Gérard, écoute, Gérard”, m'ont-ils crié en approchant. On m'appelait Gérard, en ce temps-là.” P. 257 : “Je ne me souviens plus s'il avait dit ça : “Ne me laisse pas, vieux”, ou s'il m'avait appelé par mon nom, c'est-à-dire, par le nom qu'il me connaissait. // Peut-être avait-il dit : “Ne me laisse pas, Gérard” [...].”

¹⁶⁹ Claude Lanzmann, très critique sur le recours à la fiction, reconnaît cependant que pour son film *Shoah* il n'a pas exploité tout le matériau recueilli afin de laisser au spectateur une part de travail d'imagination à faire. C'est précisément le rôle de la fiction qui commence à être pensé au cœur du témoignage. Voir C. Dana, *Fictions pour mémoire*, p.31.

[...]

Mais je ne flanche pas, mon vieux. Ne prends pas mon silence en mauvaise part. Nous parlerons tout à l'heure. C'était beau, Semur en septembre. Nous parlerons de Semur¹⁷⁰.

Le mode de la conversation permet le passage informel, par analogie, d'un souvenir à l'autre, que ce soit un souvenir du temps des études et de la résistance de Semprun ou un souvenir de la vie dans le camp.

Par ailleurs, *Le Grand Voyage* contient un indice – interprétable *a posteriori* – de la fictionnalité du personnage:

Mais c'est moi qui écris cette histoire et je fais comme je veux. J'aurais pu ne pas parler de ce gars de Semur. Il a fait ce voyage avec moi, il en est mort, c'est une histoire, au fond, qui ne regarde personne. Mais j'ai décidé d'en parler. [...]. J'ai décidé de parler de lui, ça ne regarde personne, nul n'a rien à dire. C'est une histoire entre ce gars de Semur et moi¹⁷¹.

Il s'agit d'une revendication de la liberté d'écriture. Le gars de Semur relève d'un choix d'écriture, c'est un dialogue entre l'auteur-narrateur et un tiers inventé, artifice nécessaire pour ne pas succomber asphyxié par la mémoire¹⁷².

Au moment du récit de la mort du gars de Semur, le texte amorce une deuxième partie, très brève, distinguée de la première par une page blanche et par un nouveau régime de narration. En effet, au narrateur *je* se substituent un narrateur anonyme hétérodiégétique et le personnage, Gérard, dont le narrateur quitte l'intériorité au moment d'entrer dans le camp¹⁷³. Le narrateur se sépare du personnage et le "lâche" dans le camp. La fiction du gars de Semur, compagnon de transport mort avant l'arrivée au camp, est le creuset dans lequel se joue la représentation de la rupture de l'entrée au camp, la transition entre un monde encore connu et racontable – malgré l'horreur du voyage – et la plongée dans un univers sans repères par rapport au récit duquel le narrateur doit marquer une distance:

Le vide se fait, autour de moi, et je tiens toujours le gars de Semur sous les aisselles. Il va falloir que je le quitte. Il faut que je saute sur le quai, dans la cohue, si j'attends trop longtemps et que je saute seul, tous les coups vont être pour moi. Je sais déjà que les S.S. n'aiment pas les retardataires. C'est fini, ce voyage est fini, je vais laisser mon copain de Semur. C'est-à-dire, c'est lui qui m'a laissé, je suis tout seul. J'allonge son cadavre sur le plancher

¹⁷⁰ *Le Grand Voyage*, p. 15-7.

¹⁷¹ *Le Grand Voyage*, p. 26-7.

¹⁷² J. Semprun, *L'Écriture ou la vie*, p. 146, 255.

¹⁷³ *Le Grand Voyage*, p. 257.

du wagon et c'est comme si je déposais ma propre vie passée, tous les souvenirs qui me relient encore au monde d'autrefois. Tout ce que je lui avais raconté, au cours de ces journées, de ces nuits interminables, l'histoire des frères Hortieux, la vie dans la prison d'Auxerre, et Michel et Hans, et le gars de la forêt d'Othe, tout ça qui était ma vie va s'évanouir, puisqu'il n'est plus là. Le gars de Semur est mort et je suis tout seul. Je pense qu'il avait dit: "Ne me laisse pas, vieux", et je marche vers la porte, pour sauter sur le quai. [...].

Peut-être avait-il dit: "Ne me laisse pas, Gérard", et Gérard saute sur le quai, dans la lumière aveuglante.

La première partie du *Grand Voyage* met longuement en oeuvre un stratagème d'adoucissement du souvenir. La deuxième partie rétablit en quelques pages la réalité de l'expérience de la solitude absolue, de l'impossible compréhension de l'univers du camps. Au *leitmotiv* du dialogue avec le gars de Semur répond en conclusion celui de la conversation impossible, de l'explication impossible. On observe trois étapes de renoncement, de la part du narrateur, à adoucir dans l'écriture une réalité qui n'a rien concédé (on relèvera le passage progressif du mode conditionnel à l'indicatif présent, le passage du souhait impossible à la réalité implacable):

Si cette conversation avait pu s'engager, si le S.S. n'était pas là, tout près, à guetter, peut-être, avec un sourire, une défaillance, son copain, qui sait, aurait pu expliquer à Gérard que la musique ne manque pas, dans le cérémonial SS¹⁷⁴.

[...] Même si leur conversation avait pu avoir lieu, il est peu vraisemblable que son copain ait pu être aussi averti des choses de cet endroit vers lequel ils marchent [...] ¹⁷⁵.

Et comme cette conversation ne peut avoir lieu, puisque le S.S. est là qui guette la moindre infraction aux règles établies [...], Gérard se bat contre les faiblesses subites de son propre corps [...] ¹⁷⁶.

La fiction du gars de Semur fait le joint, pour l'auteur, entre l'expérience vécue, l'expérience du souvenir et celle de l'écriture. Elle établit par ailleurs l'indispensable transposition de l'expérience de l'auteur en expérience pour le lecteur: au moment de la mort du gars de Semur, le lecteur se substitue à celui-ci dans l'accompagnement du narrateur sur les traces de ses souvenirs. Sur le modèle du narrateur qui, dans la deuxième partie, se fait le témoin de la

¹⁷⁴ *Le Grand Voyage*, p. 276.

¹⁷⁵ *Le Grand Voyage*, p. 277.

¹⁷⁶ *Le Grand Voyage*, p. 278.

solitude de Gérard, le lecteur est appelé en témoin de la solitude de l'auteur écrivant ses souvenirs de déportation. L'auteur en appelle au compagnonnage du lecteur, en substitution de la présence fictive du gars de Semur.

Le faux témoignage

Si le contrat de vérité n'est pas respecté, la fiction peut se transformer en acte de parole déformant, voire irresponsable et dangereux.

Le cas des *Protocoles des Sages de Sion* est terriblement instructif¹⁷⁷. Le flou énonciatif, camouflé derrière la façade du document brut, est entretenu à des fins entièrement déviantes. En effet, au lieu de favoriser l'identification vérifiable de l'auteur de ces textes par une démarche d'enquête (remonter à la source de la prise de parole), le recueil ne fait l'objet d'aucun acte de parole éditorial à but explicatif. La question de l'énonciation n'est donc tout simplement pas envisagée et l'attention du lecteur est directement canalisée sur la figure idéologique du tiers ennemi.

La contrefaçon existe également en littérature, avec des conséquences moins dévastatrices que dans le cas des *Protocoles*, mais non pour autant négligeables. *Treblinka* de Jean-François Steiner (1966), *Et la terre sera pure* de Silvain Reiner (1969) et, plus proche de nous, *Fragments. Une enfance (1939-1948)* de Binjamin Wilkomirski (1995) ont suscité beaucoup de remous. Ces textes ambigus portent atteinte à la vérité des faits historiques et à la mémoire des rescapés: ils donnent dans le sensationnel et favorisent plus ou moins intentionnellement la mouvance antisémite, voire négationniste.

Jusqu'en 1986, date d'une réédition en format de poche, *Treblinka*¹⁷⁸ a déjoué la vigilance des esprits les plus attentifs. Préfacé à sa parution par Simone de Beauvoir, soutenu par Pierre Vidal-Naquet dans *Le Monde*, loué par la presse, le roman de Steiner reçoit peu de temps après sa parution le Grand Prix de la Résistance. Quelles subtilités énonciatives ce roman met-il en oeuvre au point de prendre le monde intellectuel à son piège? Tout d'abord, l'auteur. Jean-François Steiner est fils d'un déporté juif mort dans un camp de concentration peu connu (Plonner). Cette identité parfaitement vraie et vérifiable est déjà à elle seule une caution. Le texte, quant à lui, recourt à un procédé qui offre une

¹⁷⁷ Voir ci-dessus, chap. "En amont de l'écriture: idéologie et fiction totalitaire", sous-chap. "Fiction idéologique et fiction littéraire".

¹⁷⁸ Paris: Fayard, 1994.

apparence de crédibilité: un roman construit sur la base de témoignages lus ou recueillis par l'auteur; les témoins sont mentionnés en fin d'ouvrage, les sources, notamment celles de l'Institut Yad Vashem, sont citées. Si le mode énonciatif scandalise dès l'abord – le narrateur, indéfinissable, adopte généralement le point de vue et la terminologie nazis –, il a pu être justifié et expliqué grâce à la caution biographique et testimoniale. Voici les termes de Simone de Beauvoir dans sa préface:

Il [Steiner] éprouvait dans le malaise sa condition de Juif. Tous les récits qu'il avait lus présentaient les millions de Juifs morts dans les camps — parmi lesquels se trouvaient son père et une grande partie de sa famille — comme de pitoyables victimes: n'auraient-ils pas dû refuser ce rôle? La gêne avec laquelle certains faits étaient évoqués, l'oubli dont on essayait de les couvrir laissaient supposer que rien ne saurait les excuser: étaient-ils réellement inexcusables? Steiner a décidé de les regarder en face: d'aller jusqu'au bout de la honte ou de s'en guérir.

Le point de vue nazi est légitimé en tant que tactique de l'auteur: faire endurer au lecteur le poids de l'idéologie qui a écrasé les juifs et les a conduits par millions au massacre.

Les soupçons sur l'authenticité de ce texte et sur ses intentions prennent forme lorsque Steiner déclare, le 30 mars 1986, dans *Le Journal du Dimanche*, que les derniers chapitres ont été réécrits par Gilles Ferrault (le même qui préfacera la réédition chez Fayard en 1994), afin que la mort d'un des derniers personnages soit mieux romancée. La caution auctoriale et testimoniale s'effrite: l'auteur n'est pas seul, il obéit à des impératifs éditoriaux et commerciaux. Enfin, en 1997, lors du procès Maurice Papon, Steiner témoigne en faveur de l'accusé et organise sa fuite en Suisse. *Treblinka* doit dès lors être lu comme une caution apportée au discours antisémite et à l'idéologie nazie. La complicité du mode énonciatif, perceptible dès la première page, est à lire au premier degré:

Ne parvenant pas à faire émigrer tous les Juifs dont ils voulaient débarrasser leur empire, les bâtisseurs du "Reich de mille ans" se résolurent à les exterminer. [...]. D'après les "techniciens", les Juifs, race inférieure, devaient se laisser massacrer sans résistance. La perfection du système nazi excluait la moindre possibilité d'une révolte.

Le langage froid et calculé que Simone de Beauvoir relevait comme une stratégie d'écriture est porteur d'un mépris affiché. La tactique de l'auteur réside plutôt dans le camouflage derrière une filiation parfaitement couvrante. Simone de Beauvoir et Pierre Vidal-Naquet ont eu l'occasion de regretter leur soutien au

texte de Steiner¹⁷⁹. La réédition de *Treblinka*, en 1994, ne fait pas mention de cette prise de distance de la part de la préfacière de 1966. Le nouveau préfacier, Gilles Perrault, qui, par ailleurs, ne mentionne nulle part avoir collaboré à l'écriture du roman, est complice de cette deuxième dissimulation¹⁸⁰.

*Et la terre sera pure*¹⁸¹ a dès sa parution été dénoncé comme un faux, comme l'une "des plus infâmes de ces falsifications", selon les termes de Pierre Vidal-Naquet qui a contribué, en 1969, avec Roger Errera, à faire saisir ce roman pour contrefaçon¹⁸². La presse de l'époque était cependant partagée: ce roman de l'horreur, fondé, selon la notice finale de l'auteur, sur l'écoute des rares témoins survivants des expériences "médicales" nazies et sur la recherche de documents en archives, a donné lieu simultanément à des éloges¹⁸³ et à des dénonciations pour contrefaçon. Au coeur même des éloges, une question récurrente témoigne de l'ambiguïté du roman: comment l'auteur a-t-il pu écrire un texte d'une cruauté aussi insoutenable pour le lecteur? L'énonciation est en effet cruelle au point de devenir complice des faits narrés. Le roman met en scène l'univers des expériences "médicales" des nazis et en particulier du docteur Mengele. Il se fonde, mais sans jamais s'y référer explicitement – et c'est là un premier niveau de falsification indéniable –, sur le témoignage de Miklos Nyiszli¹⁸⁴, un médecin hongrois déporté et contraint de collaborer avec Mengele. Dans son article, Errera souligne le fait que le nom de l'intéressé est, dans le texte de Reiner, modifié en docteur "Mazlo"¹⁸⁵. Or, dans l'édition revue et augmentée de 1997 – celle que nous avons utilisée –, le nom du docteur est rétabli, avec une variante orthographique: le docteur "Nyzli". Comment comprendre cette révision? Auteur et éditeur ont probablement tenu compte de la dénonciation pour plagiat de 1969 et, rééditant le roman en une période de réception favorable (1997), ont rétabli le nom véritable du témoin et mentionné, dans une

¹⁷⁹ Voir Pierre VIDAL-NAQUET, *Les assassins de la mémoire*, Paris: La Découverte, 1987 et Jean-François FORGES, *Eduquer contre Auschwitz. Histoire et mémoire*, Paris: ESF, 1997, où l'auteur relève que Simone de Beauvoir s'est distanciée de sa préface de 1966.

¹⁸⁰ Toutes les informations présentées ici à propos de Steiner sont tirées de l'excellente enquête sur l'"affaire *Treblinka*", réalisée par Didier Daeninckx (écrivain engagé contre l'antisémitisme et le racisme) et présentée sur le site internet www.amnistia.net.

¹⁸¹ Silvain REINER, *Et la terre sera pure. Les expériences médicales du IIIe Reich: l'engrenage de la barbarie*, Paris: L'Archipel, 1997.

¹⁸² Voir P. Vidal-Naquet, *Les assassins de la mémoire*, chap. "Un Eichmann de papier", note 24; Roger ERRERA, "La déportation comme best-seller", *Esprit*, 387 (décembre 1969), p. 918-21.

¹⁸³ Voir, dans *Et la terre sera pure*, l'appendice final intitulé "Et la terre sera pure et la presse (1969)".

¹⁸⁴ *Médecin à Auschwitz. Souvenirs d'un ancien déporté*, Paris: Julliard, 1961.

¹⁸⁵ Nous n'avons pu mettre la main sur l'édition première de *Et la terre sera pure*. Nous devons donc nous contenter des informations données par Errera dans son article de 1969.

brève annexe bibliographique, le récit de Nyiszli. L'orthographe approximative du nom se retrouve dans le corps du texte et dans la référence bibliographique, il s'agit certainement d'une négligence. Quant au rétablissement du nom, il vise sans doute à parer à l'accusation de faux. Le procédé "après coup" n'est cependant pas convaincant: pas même une préface explicative de l'auteur, telle celle rédigée *a posteriori* par Robert Merle pour expliquer ses intentions face à la critique. Ensuite, une référence bibliographique très générale ne justifie toujours pas le plagiat de parties entières du récit de Nyiszli, ni l'insertion de ces morceaux dans un contexte énonciatif bien différent de celui produit par le rescapé hongrois¹⁸⁶. Il s'agit là, en effet, du deuxième niveau de falsification: alors que *Médecin à Auschwitz* est un témoignage en *je*, le roman de Reiner est un récit en *il*, où le narrateur recourt à des termes qui marquent une connivence avec l'idéologie nazie, où les personnages juifs emploient le vocabulaire, voire le point de vue nazi. Roger Errera souligne par ailleurs l'aspect "voyeur" du texte et sadique des descriptions. Le narrateur n'adopte pas de procédés de distanciation énonciative. Ainsi le passage suivant, de la version de 1969, rapporté par Errera:

La pièce est claire, elle sent le frais badigeon de chaux. Le jour y entre à flots par une grande fenêtre grillagée. Mengele regarde, enchanté. Il y a là un lit blanc, un vestiaire blanc, une grande table blanche. Sur la table, un tapis rouge. Aux murs, des tableaux. Sur le sol de béton, d'autres tapis se croisent, élégants, neufs, damier qui évoque l'opulence bourgeoise. Tous les styles de tous les pays réunis à Auschwitz: c'est la quintessence artistique que dépose chaque convoi sur la rampe juive.¹⁸⁷

En contrepoint, le passage du récit de Nyiszli, sobre, descriptif, dénué des appréciations écoeurantes rajoutées par Reiner :

Nous sommes dans un endroit fraîchement badigeonné à la chaux. La pièce est bien éclairée par une large fenêtre, mais cette dernière est grillagée. L'ameublement de la pièce me surprend après celui des baraques. Un lit blanc, un vestiaire également blanc, une grande table et des chaises en

¹⁸⁶ Celui-ci fait débiter son témoignage par une "déclaration", véritable certification biographique et déclaration d'authenticité des faits visant à instituer sa fonction de témoin oculaire.

¹⁸⁷ La version de 1997 est la suivante (p. 257): "Les villas des crématoires ne comptent que des pièces claires qui sentent le frais badigeon de chaux. Des lits blancs, des tables blanches, et sur le sol de béton se croisent des tapis multicolores, etc." (la suite est identique). Il est légitime de supposer que ce passage a été légèrement modifié à la suite de la dénonciation d'Errera. Quoiqu'il en soit, ce toilettage de surface — qui supprime la réaction de satisfaction de Mengele pour la remplacer par une indication de lieu, plus objective — n'est pas convaincante du moment que subsiste l'éloge artistique final et que l'ensemble du cadre énonciatif demeure inchangé.

forment le mobilier. Sur la table un tapis de velours rouge. Le sol est de béton recouvert de jolis tapis. J'ai l'impression que je suis attendu. Les hommes du Sonderkommando ont peint cette pièce et l'ont garnie avec des objets que les convois précédents ont laissés derrière eux. (p. 43).

Silvain Reiner, lui-même rescapé des rafles de l'été 1942 où furent arrêtés tous les siens, a peut-être voulu contribuer à rassembler des faits et témoignages en un grand panorama romancé où domine l'émotionnel¹⁸⁸. Les procédés narratifs et éditoriaux sont cependant très contestables et laissent planer une ambiguïté sur les intentions de l'auteur.

Quant à Benjamin Wilkomirski, auteur de *Fragments. Une enfance (1939-1948)* – texte paru aux éditions Suhrkamp en 1995 et traduit en français en 1997 chez Calmann-Lévy –, il a inventé de toute pièce son prétendu témoignage de la déportation¹⁸⁹. En effet, à la suite de l'enquête d'un journaliste zurichois parue dans *Die Weltwoche*, il s'est avéré que Benjamin Wilkomirski est un pseudonyme. De son vrai nom Bruno Grosjean, puis Bruno Dösseker à la suite de son adoption par une famille zurichoise, l'auteur est suisse et a vécu à Zurich, la ville où il prétend avoir été accueilli après la guerre en tant qu'enfant rescapé des camps. A sa parution, avant la révélation des faits, le texte a connu un immense succès en raison de l'expressivité de l'écriture, de la capacité de l'auteur à restituer, cinquante ans après, le regard de l'enfant d'alors sur les camps. Plusieurs fois primé – à Londres, prix de la revue *Jewish Quarterly* pour la non-fiction, aux Etats-Unis, attribution du National Jewish Book Award dans la catégorie autobiographie et mémoires – le texte fait l'unanimité: texte d'une qualité littéraire exceptionnelle, écrit par celui qui a été l'un des rares rescapés enfants. Les révélations biographiques sur l'auteur, attestées par des documents, ont eu l'effet d'une bombe: l'auteur a nié et s'accroche à son identité de rescapé juif des pays baltes, les maisons d'édition et les librairies ont dû retirer du commerce les exemplaires disponibles. C'est un exemple magistral de faux contrat de vérité: le je narrateur-témoin atteste sa parole par sa biographie, les faits, lieux, situations et personnages sont vraisemblables et très détaillés, plusieurs ont même été vérifiés lors des enquêtes qui ont suivi les révélations. Mais les documents et les témoignages sur la biographie de l'auteur – extérieurs au texte – prouvent que les événements relatés ne peuvent en aucun cas concorder avec la vie de l'auteur. Wilkomirski, quant à lui, nie et n'a

¹⁸⁸ Les autres romans écrits par Reiner, portant sur des faits historiques récents ou des personnages populaires contemporains, laissent supposer un goût pour les grandes fresques ou les portraits à succès.

¹⁸⁹ Informations tirées du *Monde diplomatique*, novembre 1998, p. 31 et surtout de l'enquête sur l'ensemble de l'affaire réalisée par Elena LAPPIN et consignée dans *L'homme qui avait deux têtes*, Paris: Editions de l'Olivier, 2000.

toujours pas reconnu la supercherie. Le texte court le risque d'être récupéré par les tenants du négationnisme qui tiennent là une "preuve" de l'invention des camps, de l'invention du témoignage de la déportation et de l'extermination. La fiction littéraire, lorsqu'elle n'est pas reconnue comme telle et qu'elle prétend se substituer au témoignage d'une réalité vécue, rejoint la volonté performative du discours idéologique: modeler la réalité en fonction d'une fiction.

Les motivations de l'auteur, d'après Elena Lappin, semblent avoir été les suivantes: donner une forme à une identité problématique d'enfant illégitime adopté par une riche famille zurichoise en l'inscrivant dans un contexte socialement reconnu au moment de l'écriture – l'identité du rescapé juif témoin des camps. Le besoin de reconnaissance sociale ne justifie pas, cependant, l'usurpation d'une position de parole sous le couvert d'une fausse identité.

Dans cette affaire de contrat de vérité intentionnellement falsifié au profit d'une recherche identitaire personnelle, la qualité littéraire du texte n'a pas été remise en question. On peut supposer que, si le contrat de vérité avait été clairement établi (le *je* qui parle n'est pas l'auteur, celui-ci a simplement fréquenté des rescapés, conduit ses propres recherches documentaires et souhaité consigner sa réception de la mémoire des rescapés dans une fiction du témoignage – parcours que Wilkomirski a précisément dû suivre afin de mener à bien son entreprise), le texte serait probablement encore lu actuellement, non sans soulever des critiques, certes, mais admis en tant que fiction du témoignage écrite par un auteur s'interrogeant sur son rôle de témoin des témoins, de relais secondaire dans la transmission d'une mémoire des événements.

L'acte énonciatif du témoin est une pratique discursive adoptée largement après la Seconde Guerre mondiale. Le témoignage, touchant ici à une réalité historique extraordinairement tragique, est régi par la nécessité d'une position énonciative irréprochable. Ce principe n'est pas incompatible avec la fiction, avec la liberté de l'acte créateur; il n'enraye pas non plus le risque de contrefaçon; il permet cependant d'établir une distinction entre fiction à des fins littéraires et fiction à des fins falsificatrices.

DEUXIEME PARTIE

UNE PREMIERE GENERATION DE TEXTES: LES RECITS DE RESCAPES DES CAMPS DE CONCENTRATION NAZIS

CHAPITRE 6

HISTOIRES DE DEPORTATION

Chaque histoire de déportation est à la fois collective et individuelle. Collective dans la mesure où, historiquement, les idéologies du milieu du XXe siècle ont massivement frappé les populations de déportation et d'exil. Individuelle dans la mesure où le sujet parlant tient à quitter l'anonymat en écrivant son expérience, à établir, à travers un projet littéraire, une différenciation entre individus, en opposition à l'uniformisation imposée par les régimes idéologiques. Il s'agit ainsi de distinguer l'un de l'autre les textes du corpus: chaque récit propose un point de vue sur les événements, établit un rapport particulier avec le passé récent, un lien spécifique avec le lecteur. Mais chaque texte est aussi le produit d'une cause historique commune et, comme cela a déjà été dit, d'un contexte discursif contraignant.

Les histoires de déportation ainsi que les textes des rescapés sont aujourd'hui bien connus et abondamment étudiés. L'histoire de chaque auteur sera cependant rappelée afin de marquer la spécificité du parcours et le cadre événementiel dans lequel s'inscrit chaque rescapé.

Charlotte Delbo et Robert Antelme ont tous deux été arrêtés et déportés en tant que résistants. La première, arrêtée en mars 1942 en même temps que son mari Georges Dudach (celui-ci a été fusillé en mai de la même année comme otage), a subi la détention dans un camp de rassemblement jusqu'au 24 janvier 1943, jour

du départ d'un convoi de deux cent trente femmes¹⁹⁰ vers Auschwitz-Birkenau. Delbo – ainsi que ses compagnes – ont connu le camp d'extermination, fait inhabituel pour un convoi de déportés politiques (sauf pour les communistes¹⁹¹) et son écriture témoigne du génocide des juifs autant que de l'expérience concentrationnaire de déportée politique. Delbo est revenue en France en mai 45. *Aucun de nous ne reviendra* a été écrit en 1946 déjà, mais n'a été publié qu'en 1965. *Une Connaissance inutile* et *Mesure de nos jours* ont été composés et publiés en 1970-71. Pendant la durée de son arrestation et de sa déportation, Charlotte Delbo assiste ainsi à la mise à mort de son mari par fusillade; puis, au camp d'Auschwitz, la fumée des crématoires toujours devant les yeux et dans le nez, elle connaît les gros travaux physiques à l'extérieur, par tous les temps; elle rencontre des femmes juives qui se savent condamnées à disparaître¹⁹²; l'envie d'en finir, de se suicider la poursuit¹⁹³, mais l'entraide, la solidarité et l'affection profonde de ses amies la poussent à continuer¹⁹⁴. Pendant la déportation, la passion pour le théâtre¹⁹⁵ s'avère un moyen de distanciation important pour Delbo et ses compagnes¹⁹⁶, mais surtout, après le retour de déportation, l'écriture de pièces de théâtre et de textes de témoignage dans lesquels l'empreinte théâtrale est forte sera pour Delbo un moyen de survie indispensable.

Robert Antelme est arrêté en juin 1944. Il est incarcéré puis déporté à Buchenwald, ensuite transféré à Gandersheim, au nord de l'Allemagne. Gandersheim est un *kommando* dépendant de Buchenwald; il s'agit, comme le dit Antelme dans l'avant-propos de son récit, d'un camp de concentration, tenu par les détenus de droit commun, et non pas d'un camp d'extermination; le

¹⁹⁰ Charlotte DELBO retrace l'histoire de ce convoi et fait le portrait des déportées dans *Le Convoi du 24 janvier*, Paris: Minuit, 1966.

¹⁹¹ Claude SCHUMACHER, "Charlotte Delbo: le théâtre comme moyen de survie", in *Créer pour survivre. Actes du colloque international "Écritures et pratiques artistiques dans les prisons et les camps de concentration nazis" organisé à Reims les 20, 21, 22 septembre 1995 par l'Université de Reims Champagne Ardenne et la Fédération Nationale des Déportés et Internés Résistants et Patriotes*, Paris: éd. FNDIRP, 1996, voir le débat qui suit l'article, p. 163.

¹⁹² Charlotte DELBO, *Auschwitz I. Aucun de nous ne reviendra*, Paris: Minuit, 1970, p. 26-7. La scène d'un dialogue entre Delbo et une juive française: "“Oh, nos chances sont égales, va...

— Pour nous, il n'y a pas d'espoir."

Et sa main fait un geste et son geste évoque la fumée qui monte."

¹⁹³ Voir C. Schumacher, "Charlotte Delbo: le théâtre comme moyen de survie", p. 160.

¹⁹⁴ Ch. Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 167-8.

¹⁹⁵ Charlotte Delbo, avant la guerre, avait collaboré activement avec Louis Jouvet, le théâtre était sa raison de vivre. Voir C. Schumacher, "Charlotte Delbo: le théâtre comme moyen de survie", p. 157.

¹⁹⁶ Charlotte DELBO, *Auschwitz II. Une Connaissance inutile*, Paris: Minuit, p. 91 sq., 122 sq., 169. *Aucun de nous ne reviendra*, p. 104.

génocide n'est donc pas directement sous les yeux d'Antelme et ce type d'expérience concentrationnaire conditionne la forme du récit et le point de vue adopté¹⁹⁷. Antelme sera encore une fois transféré, à Dachau, lors des meurtrières marches de la mort (évacuation des camps sous l'avance des troupes alliées) en janvier 1945. Antelme est affecté aux rudes travaux à l'extérieur, puis au travail en usine qui comporte l'avantage de ne pas exposer le corps aux intempéries et aux rudesses climatiques. L'horreur du camp, qui ne compte pas de fours crématoires, consiste surtout dans ses petites dimensions qui mettent les détenus directement aux prises avec les SS, sans intermédiaires, et dans le fait que l'organisation parallèle est aux mains des détenus de droit commun. Le pouvoir oppressif est donc doublement criminel. De retour en France après la libération du camp (30 avril 45), Antelme écrit *L'Espèce humaine* en 1946-47, texte aussitôt publié mais resté dans l'ombre contrairement aux textes de Rousset qui ont connu la faveur du public¹⁹⁸. Republié en 1957 et en 1978, il restera l'ouvrage d'un petit nombre de lecteurs jusqu'à ce que le changement du contexte de réception, à l'approche de la commémoration de la fin de la Deuxième Guerre mondiale en 1995, ne remette au goût du jour les témoignages sur le passé récent et tout particulièrement le récit d'Antelme. Si *L'Espèce humaine* est le seul texte publié d'Antelme, on sait que, dès 1943, il écrivait déjà des poèmes entièrement inspirés par l'expérience de la résistance, de la guerre et de la déportation des autres¹⁹⁹.

David Rousset a été déporté dans la catégorie politique des communistes. Intellectuel trotskiste militant, il est arrêté en octobre 1943 et déporté en janvier 1944 à Buchenwald, transféré ensuite à Neuengamme et dans plusieurs autres *kommandos* du nord de l'Allemagne, camps de concentration et non pas d'extermination. Affecté aux épouvantables travaux physiques à l'extérieur, Rousset, qui met souvent en relief son inaptitude au travail physique, se lie pour plusieurs mois avec le *Kapo* Emil dont il obtient des "planques" en usine, puis dans l'infirmerie, ce qui lui vaut d'être épargné par la rudesse du climat et des conditions de travail à l'extérieur. Ces conditions "privilegiées" influent directement sur le point de vue narratif: l'observation générale, la capacité du regard à s'exercer et à analyser peuvent se développer. Ainsi, le point de vue narratif global, participant, par sympathie et solidarité avec les compagnons qui n'ont pas eu ces mêmes conditions protégées, l'emporte sur la stricte expérience

¹⁹⁷ Nous reviendrons sur ce point dans les chapitres consacrés à Antelme.

¹⁹⁸ Voir Alain PARRAU, *Ecrire les camps*, Paris: Belin, 1995, p. 47-53.

¹⁹⁹ Voir Robert ANTELME, *Textes inédits. Sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris: Gallimard, 1996, p. 52-7.

personnelle²⁰⁰. En avril 1945, Rousset regagne la France. Au mois d'août de la même année, il écrit *L'Univers concentrationnaire*, en trois semaines, au cours de sa convalescence, à mesure que les forces physiques lui font recouvrer la mémoire. Publié en 1946, le récit obtient le prix Renaudot. *Les Jours de notre mort* suit en 1947. Deux textes qui ont valu à Rousset d'être reconnu, mais qui ont aussi contribué à effacer la portée potentielle du récit d'Antelme. Ayant vécu dans un univers essentiellement livresque jusqu'à son arrestation et à sa déportation, Rousset, dans le camp, compense le manque d'intermédiaire intellectuel avec le monde par l'observation directe des hommes. Son écriture reflète le besoin d'en apprendre toujours plus sur le comportement et le cœur humains. En 1949, Rousset se distingue de ses pairs du parti communiste en publiant dans *Le Figaro littéraire* un appel à la constitution d'une commission d'enquête sur le Goulag soviétique. On sait qu'il lui a été intenté un procès pour diffamation de la cause communiste.

Jorge Semprun, réfugié en France à l'âge de douze ans avec sa famille pour fuir la guerre civile espagnole, est arrêté en tant que militant communiste. Il est déporté à Buchenwald, camp d'extermination, en janvier 1944. De retour en France, après la libération de Buchenwald en avril 1945, il s'efforce d'"oublier" et ne prend pas la plume avant les années soixante. Son premier témoignage, *Le Grand Voyage*, paraît en 1963.

Elie Wiesel, quant à lui, est devenu le porte-parole littéraire du génocide des juifs. Originaire de la communauté juive hongroise de Sighet, village de la Transylvanie roumaine, Wiesel est le seul survivant de sa famille déportée à Auschwitz-Birkenau, camp d'extermination, en 1944. Il a 16 ans au moment de la Libération, il est envoyé à Paris où il fait ses études. Il adopte dès lors le français comme langue d'expression écrite, même après son établissement aux Etats-Unis au milieu des années cinquante. Depuis quelques années, cependant, l'anglais est devenu langue d'écriture parallèlement au français. L'activité d'écriture de Wiesel est entièrement conditionnée par son expérience de la déportation et du génocide.

²⁰⁰ Voir A. Parrau, *Ecrire les camps*, p. 147. Nous reviendrons plus loin sur la question spécifique du point de vue narratif de Rousset.

CHAPITRE 7

LA PRATIQUE DU TÉMOIGNAGE: PROJETS D'ÉCRITURE ET CONTRATS DE LECTURE

Le témoignage n'existe pas sans une part d'invention, d'imagination, de fiction, avons-nous relevé ci-dessus. Pour prendre le lecteur à partie, pour le gagner à la cause du *vrai*, le témoignage, comme tout discours, est soumis aux critères de la rhétorique. Les auteurs des récits étudiés ici sont conscients de ce rapport qu'entretient le *vrai*, l'expérience réellement vécue, avec une part nécessaire de mise en forme discursive et d'invention.

Robert Antelme l'exprime ainsi dans l'avant-propos de son texte:

Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose²⁰¹.

L'avertissement est clair: il s'agit d'une expérience réelle, si réelle qu'il faut recourir au choix, c'est-à-dire à l'imagination, afin que le récit n'éteigne pas la réalité dont il est issu, mais qu'au contraire il devienne un discours qui provoque l'imagination du lecteur, voire un discours performatif.

Pour procéder à l'étude des mécanismes énonciatifs du témoignage élaborés par chacun des rescapés auteur de récits, nous établirons la distinction entre le

²⁰¹ Robert ANTELME, *L'Espèce humaine*, Paris: Gallimard (coll. Tel), 1995, p. 9.

projet d'écriture (engagement du narrateur-auteur dans son récit, ligne directrice du récit) et le contrat de lecture (pacte passé au sein du texte avec le lecteur, type d'engagement exigé du lecteur).

Projets d'écriture²⁰²

Antelme: le "je" irréductible

Nous savons que Robert Antelme écrivait déjà avant sa déportation, des poèmes, des fragments²⁰³ et, qu'après avoir écrit *L'Espèce humaine*, il aurait voulu continuer avec un roman; il y aurait renoncé, tout lui semblant vain après avoir dit l'essentiel²⁰⁴. Le récit unique d'Antelme se distingue ainsi de la multitude de récits de Rousset, de Delbo, de Wiesel et des autres, mais le goût de l'auteur pour l'écriture et la littérature existait déjà avant le camp.

L'avant-propos de *L'Espèce humaine* établit un rapport entre l'écriture du vrai (l'expérience concentrationnaire) et la littérature:

Les héros que nous connaissons, de l'histoire ou des littératures, qu'ils aient crié l'amour, la solitude, l'angoisse de l'être ou du non-être, la vengeance, qu'ils se soient dressés contre l'injustice, l'humiliation, nous ne croyons pas qu'ils aient jamais été amenés à exprimer comme seule et dernière revendication, un sentiment ultime d'appartenance à l'espèce²⁰⁵.

²⁰² Certains pourront s'étonner de ne pas trouver ici d'étude sur l'oeuvre de Jean Cayrol. Il nous semblait difficile d'intégrer l'oeuvre littéraire de cet auteur dans le présent travail: en effet, Cayrol n'a pas écrit de témoignage de sa déportation. On peut lire le scénario du film *Nuit et Brouillard*, réalisé en 1956 avec Alain Resnais, comme le témoignage de Cayrol, témoignage non pas personnel, mais au nom de tous, à valeur documentaire très générale et historiquement contestée (voir Jean-François FORGES, *Eduquer contre Auschwitz. Histoire et mémoire*, Paris: ESF, 1997, p. 44-8). Le reste de l'oeuvre de Cayrol est soit analytique (plusieurs articles parus dans les années qui ont suivi la fin de la guerre), soit du ressort de la fiction. Les romans n'ont pas été intégrés à l'analyse car ils ne mettent pas en oeuvre une poétique du témoignage. *Je vivrai l'amour des autres*, paru en 1947 et distingué alors par le prix Renaudot, propose, à travers un récit très simple, une image de la vie errante, solitaire et terne du rescapé.

²⁰³ Antelme ne s'est pas exprimé sur sa vie ni sur son travail d'écriture. Tous les renseignements connus le sont grâce aux témoignages laissés par Dionys Mascolo, l'ami le plus proche d'Antelme. Dionys MASCOLO, *Autour d'un effort de mémoire. Sur une lettre de Robert Antelme*, Paris: Maurice Nadeau, 1987, p. 45 notamment.

²⁰⁴ Voir le témoignage de Dionys Mascolo dans R. Antelme, *Textes inédits. Sur l'Espèce humaine. Essais et témoignages*, p. 267.

²⁰⁵ R. Antelme, *L'Espèce humaine*, p. 11.

La comparaison avec les héros littéraires amène à suggérer, comme le fait Parrau²⁰⁶, qu'Antelme avait peut-être conscience de faire entrer dans la littérature un nouveau type de personnage, l'homme dans le camp, représenté par le *je* de la voix narrative. Il est inadéquat de parler de volonté d'héroïsation: on sait tout ce qui éloigne la figure du survivant d'un héros. Mais, à mesure que le temps installe la distance entre les événements vécus par le narrateur et le lecteur, le *je* d'Antelme peut adopter le profil d'une sorte de "héros", celui de l'homme-sujet irréductible malgré les conditions extrêmes, figure nouvelle dans la littérature. Pour en revenir à ce que dit explicitement Antelme, l'exigence de vérité est, pour lui, inséparable d'un travail d'écriture littéraire. Antelme suggère une inscription de son texte dans la littérature, mais l'écriture de son expérience concentrationnaire ne fait que très peu référence au monde de la littérature — contrairement à Semprun, Rousset, Delbo, Levi — au profit du "vrai", d'une littéarité essentiellement fondée sur la matière brute, le langage sommaire de l'expérience concentrationnaire.

Le projet d'écriture d'Antelme est en effet novateur²⁰⁷, il repose sur le *je* qui ouvre avec conviction le récit, un *je* témoin et survivant qui s'affirme:

Je suis allé pisser. Il faisait encore nuit. D'autres à côté de moi pissaient aussi; on ne se parlait pas. Derrière la pissotière il y avait la fosse aux chiottes avec un petit mur sur lequel d'autres types étaient assis, le pantalon baissé. Un petit toit recouvrait la fosse, pas la pissotière. Derrière nous, des bruits de galoches, des toux, c'en étaient d'autres qui arrivaient. Les chiottes n'étaient jamais désertes. A toute heure, une vapeur flottait au-dessus des pissotières²⁰⁸.

Le *je* pose la figure de l'homme concentrationnaire en *sujet*. C'est le principe fondateur de l'écriture d'Antelme, c'est la *vérité* avancée en opposition à l'idéologie nazie de la réification des hommes jugés inférieurs. Suivent ensuite les conditions dans lesquelles ce *je* est plongé: *je* est seul au coeur de l'*anus*

²⁰⁶ A. Parrau, *Ecrire les camps*, p. 299.

²⁰⁷ La première et très convaincante analyse littéraire de *L'Espèce humaine* et d'autres textes de rescapés des camps nazis et soviétiques (Rousset, Levi, Chalamov, Soljénitsine, etc.) a été réalisée par Alain Parrau dans *Ecrire les camps*. Plusieurs chapitres sont partiellement consacrés à Antelme.

Le no de la revue *La Licorne*, 51 (1999): *Les camps et la littérature. Une littérature du XXe siècle* consacre plusieurs articles à l'analyse de la littéarité du texte d'Antelme. On y trouve l'affirmation résolue (voir l'avant-propos de Daniel Dobbels et Dominique Mocond'huy) d'une perspective littéraire pour l'étude des textes de rescapés, la reconnaissance de la valeur non seulement historique et sociologique de ces textes mais de leur impact — direct ou indirect — sur l'ensemble de la production littéraire de la deuxième moitié du XXe siècle. Ce parti pris rejoint notre hypothèse de travail.

²⁰⁸ R. Antelme, *L'Espèce humaine*, p. 15.

mundi construit par les nazis, il est confronté à la masse anonyme et silencieuse du *on*, il est réduit à la plus extrême expression de ses besoins physiques vitaux. Mais écrire *je* en première position, dire *je* et en faire le sujet d'une action est un acte de résistance, une affirmation d'existence du sujet libre. Le déplacement aux toilettes est en effet un acte à peu près libre, le seul mouvement individuel autorisé aux déportés²⁰⁹, dérisoire marge de liberté ravie aux maîtres, qui suffit cependant à entamer le pouvoir prétendument absolu que s'arrogent les SS. En d'autres termes: je pisse, donc je suis. Le *je* ouvre le récit et le guide pour affirmer, sans triomphalisme idéologique mais comme une conviction existentielle, un droit absolu, inaliénable, au cœur même du lien de servitude et de mort que font peser les SS sur les détenus: le droit du sujet à l'existence, le droit d'appartenance à l'espèce humaine une et indivisible qui se manifeste précisément dans l'acte commun d'aller se soulager aux latrines. Paradoxe du renversement des valeurs, où le vulgaire devient noble fonction d'existence; où le trivialement quotidien devient acte courageusement et douloureusement quotidien de résistance à un projet de destruction, de dénaturation de l'espèce humaine; où le quotidien devient historique:

Les SS ne peuvent pas muter notre espèce. Ils sont eux-mêmes enfermés dans la même espèce et dans la même histoire. Il ne faut pas que tu sois: une machine énorme a été montée sur cette dérisoire volonté de con. Ils ont brûlé des hommes et il y a des tonnes de cendres, ils peuvent peser par tonnes cette matière neutre. Il ne faut pas que tu sois, mais ils ne peuvent pas décider, à la place de celui qui sera cendre tout à l'heure, qu'il n'est pas²¹⁰.

²⁰⁹ Dans *L'Espèce humaine*, Antelme compare à plusieurs reprises ce qu'on pourrait appeler liberté dans le camp avec ce que le monde libre entend par là : "Ici, on peut seulement dire: "Je vais aux chiottes". Elles sont sans doute ce qui correspond le mieux ici à ce qu'on appelle communément là-bas liberté." (p. 110). C'est le lieu où parler, le lieu où le kapo ne peut rien faire: "Ceux qui chiaient restaient; on ne pouvait rien leur dire. Ils étaient tranquilles puisqu'ils étaient accroupis au bord de la fosse. Ils parlaient à voix basse de la soupe. Fritz entrait brusquement dans le carré. Ils chiaient, ils ne bougeaient pas. Fritz les regardait. Ils chiaient vraiment. Il s'en allait." (p. 73). Ou encore: "Les SS tolèrent également que l'on pisse et que l'on chie. Pour cela, ils nous font même réserver un emplacement qui s'appelle *Abort*. Pisser n'est pas choquant pour le SS; beaucoup moins que d'être simplement debout et regarder devant soi, les bras ballants. Le SS s'incline devant l'indépendance apparente, la libre disposition de soi de l'homme qui pisse; il doit croire que pisser est exclusivement pour le détenu une servitude dont l'accomplissement doit le faire devenir meilleur, lui permettre de mieux travailler et ainsi le rendre plus dépendant de sa tâche; le SS ne sait pas qu'en pissant on s'évade. Aussi, parfois, on se met contre un mur, on ouvre la braguette et on fait semblant; le SS passe, comme le cocher devant le cheval." (p. 40). Enfin: "Plus que d'autres, cette nuit-là était effrayante. J'étais seul entre le mur de l'église et la baraque des SS, l'urine fumait, j'étais vivant. Il fallait le croire. Encore une fois, j'ai regardé en l'air. J'ai pensé que j'étais peut-être seul alors à regarder la nuit ainsi. Dans la fumée de l'urine, sous le vide, dans l'effroi, c'était le bonheur. C'est sans doute ainsi qu'il faut dire: cette nuit était belle." (p. 117).

²¹⁰ R. Antelme, *L'Espèce humaine*, p. 79.

Mais il n'y a pas d'ambiguïtés, nous restons des hommes, nous ne finirons qu'en hommes. La distance qui nous sépare d'une autre espèce reste intacte, elle n'est pas historique. C'est un rêve SS de croire que nous avons pour mission historique de changer d'espèce, et comme cette mutation se fait trop lentement, ils tuent. Non, cette maladie extraordinaire n'est autre chose qu'un moment culminant de l'histoire des hommes. Et cela peut signifier deux choses: d'abord que l'on fait l'épreuve de la solidité de cette espèce, de sa fixité. Ensuite, que la variété des rapports entre les hommes, leur couleur, leurs coutumes, leur formation en classes masquent une vérité qui apparaît ici éclatante, au bord de la nature, à l'approche de nos limites: il n'y a pas des espèces humaines, il y a une espèce humaine. C'est parce que nous sommes des hommes comme eux que les SS seront en définitive impuissants devant nous. C'est parce qu'ils auront tenté de mettre en cause l'unité de cette espèce qu'ils seront finalement écrasés²¹¹.

Le *je* d'Antelme est la pierre d'angle d'un projet d'écriture qui se situe très fortement en réponse résistante au discours idéologique destructeur nazi. L'affirmation du sujet dans ce qu'il a de plus physique et corporel (épluchures, poux²¹² et excréments²¹³, corps vivant et corps mort) est inaliénable. Antelme et Primo Levi se distinguent en effet pour avoir bousculé l'idée reçue – qui conforte l'idéologie nazie – selon laquelle l'homme qui s'abaisse à manger des épluchures est en déchéance et ne mérite plus la dignité de l'homme²¹⁴. Or, pour Antelme, l'acte de chercher à manger est un acte de profonde résistance:

²¹¹ R. Antelme, *L'Espèce humaine*, p. 229. Antelme poursuit: “[le SS] peut tuer un homme, mais il ne peut pas le changer en autre chose” (p. 230).

²¹² Les poux, s'ils sont un atroce supplice pour les détenus, sont aussi une marque de leur présence physique, de leur existence qui se retourne contre l'opresseur: “Le commandant SS parle. On traduit: “Vous allez dormir dans cette église. C'est un monument classé: ne vous conduisez pas comme des bandits, sinon il y aura des sanctions.” Les Polonais entrent les premiers. Nous suivons lentement.

C'est bien une église. Les orgues jouent, oui les orgues. Nous entrons doucement à la file. C'est bien l'ombre d'une église, ce sont bien des orgues. L'organiste ne sait pas qui vient d'entrer. Une vieille femme s'affole et enlève les livres de messe qui sont sur les étagères. Les orgues continuent à jouer. [...].

Les Polonais se sont couchés sur les tapis au pied de l'autel. Nous coucherons sur les bancs ou sur les dalles. Maintenant il y a des poux dans l'église, il y aura au moins des poux dans les tapis qu'on verra à l'autel. La vieille femme a disparu. Les orgues se sont tuées. On n'a pas vu l'organiste.” (p. 236).

²¹³ Olivier LE COUR GRANDMAISON relève que l'excrémentiel est un thème central dans les témoignages, il façonne la langue du rescapé, tout comme il a façonné la langue nazie et le projet de réduction des hommes à un déchet. L'importance de ce thème est, selon l'auteur, trop peu étudiée. “Sur *L'Univers concentrationnaire*: remarques sur “tout est possible””, *Lignes* (mai 2000): David Rousset, p. 44-6.

²¹⁴ Voir Jean-Michel CHAUMONT, *La concurrence des victimes: génocide, identité, reconnaissance*, Paris: La Découverte, 1997, p. 251-80.

Mais l'expérience de celui qui mange les épluchures est une des situations ultimes de résistance. [...].

Celui qui méprise le copain qui mange les épluchures que l'on jette dans le coffre de la cantine, le méprise parce que ce copain "ne se respecte plus". Il pense que ce n'est pas digne d'un politique de bouffer des épluchures. Beaucoup ont mangé des épluchures. Ils n'étaient certes pas conscients, le plus souvent, de la grandeur qu'il est possible de trouver à cet acte. Ils étaient plutôt sensibles à la déchéance qu'il consacrait. Mais on ne pouvait pas déchoir en ramassant des épluchures, pas plus que ne peut déchoir le prolétaire, "matérialiste sordide", qui s'acharne à revendiquer, ne cesse de se battre, pour aboutir à sa libération et à celle de tous. Les perspectives de la libération de l'humanité dans son ensemble passent par ici, par cette "déchéance"²¹⁵.

Primo Levi, dans *Si c'est un homme*, a lui aussi pressenti cette vérité qui permet de ne pas entrer dans le jeu du bourreau nazi et de le reconnaître comme appartenant à la même espèce. Cependant il s'agit d'une intuition occasionnelle qui ne parvient pas au degré de conscience et d'élaboration formelle et linguistique d'Antelme. Face au discours tenu par un ami détenu sur la nécessité de faire sa toilette afin de garder sa dignité et sa volonté vivaces, afin de ne pas se résigner, même si le résultat hygiénique est minime, Levi doute. Il reconnaît certes le bien-fondé d'une attitude qui peut en effet aider à s'en sortir, mais perçoit ce qu'il y a de pervers à se conformer à la devise nazie affichée dans les toilettes à l'attention des déportés: "*La propreté, c'est la santé*". Levi s'interroge:

N'est-ce donc pas à son tour se plier à un système idéologique que d'obtempérer? Non, la sagesse et la vertu de Steimlauf, bonnes pour lui sans aucun doute, ne me suffisent pas. Face à l'inextricable dédale de ce monde infernal, mes idées sont confuses: est-il vraiment nécessaire d'élaborer un système et de l'appliquer? N'est-il pas plus salubre de prendre conscience qu'on n'a pas de système²¹⁶.

Chez Antelme, le sujet n'est pas seul, il est ancré dans une communauté de sujets, base qui lui donne son assise: *je* se définit en relation avec les *copains*, et en opposition avec le *on* qui exprime la masse informe créée par l'idéologie²¹⁷. C'est ici qu'on retrouve l'engagement d'Antelme en tant que résistant politique, engagement animé par une idéologie de base (la lutte du prolétariat) qui n'est

²¹⁵ R. Antelme, *L'Espèce humaine*, p. 101.

²¹⁶ Primo LEVI, *Si c'est un homme*, Paris: Julliard (coll. Pocket), 1987, p. 41.

²¹⁷ Le *on* est particulièrement fréquent dans la partie intitulée "La route", qui relate la grande marche d'évacuation des camps sous la pression des forces alliées, pendant laquelle le lien d'asservissement et de déshumanisation s'est fait maximale ment sentir.

cependant pas affirmée en tant que telle, mais largement dépassée par la revendication d'appartenance de tout être humain, détenu quel qu'il soit et SS, à la même et unique espèce humaine. Le mot *copain* restitue sa dignité humaine et sa valeur de sujet au corps écrasé par le poids de l'idéologie qui vise à le réduire à de la matière méprisable et jetable, il restitue l'appartenance à une collectivité humaine:

Je me souviens du premier que j'ai vu mourir. On était à l'appel depuis quelques heures. [...]. Un pan de la tente s'est soulevé. Deux types qui tenaient une couverture par les bouts sont sortis et l'ont posée par terre. Quelque chose est apparu sur la couverture étalée. Une peau gris noir collée sur des os: la figure. Deux bâtons violets dépassaient de la chemise: les jambes. Il ne disait rien. Deux mains se sont élevées de la couverture et chacun des types a saisi une de ces mains et a tiré. Les deux bâtons tenaient debout. Il nous tournait le dos. Il s'est baissé et on a vu une large fente noire entre deux os. Un jet de merde liquide est parti vers nous. Les mille types qui étaient là avaient vu la fente noire et la courbe du jet. Lui n'avait rien vu [...].

On ne savait pas, quand les deux types étaient sortis, qu'il y avait quelqu'un dans cette couverture. On attendait seulement le SS. C'était le moment de l'appel. On s'assoupissait debout. C'était interminable, comme chaque appel. Et le jet était parti, la merde du copain avait retenti dans ce demi-sommeil. Mille hommes ensemble n'avaient jamais vu ça²¹⁸.

Ainsi que l'analyse très finement Alain Parrau²¹⁹, le mot *copain*, plus précisément l'expression "la merde du copain", qui apparaît en fin de description, restitue au "quelque chose" créé par les nazis son humanité, son appartenance à l'espèce humaine. Une telle démarche d'écriture s'oppose avec virulence au processus de réification suscité par l'idéologie nazie.

Co-pain est étymologiquement "celui qui mange le pain avec" – du latin *cum* et *panis*. En l'occurrence, la signification de ce mot est littéralement extrême: manger son pain, s'acharner à trouver à manger, est un acte de survie individuelle obligé, mais cet acte est aussi et toujours irréductiblement collectif. Le *co-pain* est littéralement celui avec qui le détenu partage encore son pain:

On vient de toucher une tranche de pain. Chacun mange pour soi, bête malade et dolente.

Les Français nous rassurent. Les Alliés ne sont pas loin. La guerre s'achève. On écoute, bouche ouverte, la voix qui parle, égale à la nôtre, le langage de

²¹⁸ R. Antelme, *L'Espèce humaine*, p. 34.

²¹⁹ *Ecrire les camps*, p. 304.

l'homme qui sait, qui donne le pain et qui n'insulte pas. Les visages se laissent caresser par la voix; on est prêt à tout croire²²⁰.

Les yeux des Russes fixent les colis et suivent aussi les mouvements des mains qui puisent dedans et celui des bouches qui mâchent. Les copains les contiennent toujours en levant de temps en temps le bâton. Les Français, eux, mangent. Un Russe se baisse et rampe vers nous, en s'accrochant au sol. Ses yeux ont été les plus forts; il avance vers nous comme un aveugle, sous les bâtons levés. On lui lance une boîte vide. Il l'attrape, et il la lèche. La torture des Russes autour de nous nous effleure à peine. Nous sommes enfoncés dans la nourriture. Eux en sont au point où l'on attaque pour manger, et seuls les copains, le bâton levé, ont pu nous protéger. Et nous, nous sommes au point où il est inimaginable que l'on puisse partager de la nourriture avec un autre qu'avec un copain du wagon²²¹.

Le je s'inscrit dans un *nous*, qui est ici clairement explicité comme étant le collectif des Français; cependant, à aucun moment dans le récit les divisions entre nationalités ne sont exacerbées. Cela équivaldrait à faire le jeu des nazis. Ce parti pris humaniste est confirmé par la manière dont Antelme souligne l'expérience des langues dans le camp²²²: il y a deux types de langages, celui du SS et le langage humain. Antelme ne met pas l'accent sur la diversité des langues, mais plutôt sur la division entre ces deux langages, l'inhumain et l'humain. Le langage humain est celui de "l'homme qui sait, donne le pain et n'insulte pas". Français, allemand ou tchèque ont la même valeur dans la mesure où ces langues s'opposent au langage de la violence des nazis. Antelme rapporte ainsi la conversation qu'il a eue avec un détenu allemand, au cours d'un travail à l'usine, un évangéliste placé dans la catégorie des objecteurs de conscience par les SS:

J'essayais de lui parler en allemand, et de cette énorme volonté de parler sortaient des lambeaux de phrases criblés des mêmes barbarismes qui me servaient pour les kapos ou les meister. Lui, répondait. Je faisais répéter plusieurs fois la même phrase, parfois je finissais par saisir: "L'Allemagne a perdu la notion de Dieu", "La joie que j'ai le matin c'est Dieu qui est en moi". Je saisisais à peine le langage dont les SS auraient compris chaque terme, celui de l'objecteur qui disait qu'il était heureux.

[...]. Dans ce marécage de langage, j'attrapais aussi parfois: Musik, Musik; il le prononçait comme l'auraient prononcé les SS. Il parlait de Mozart. Autour de nous, les copains étaient penchés sur leur atelier. Un meister foutait des coups de pied à un copain: [...]. Musik résonnait dans la tête et couvrait le

²²⁰ R. Antelme, *L'Espèce humaine*, p. 288.

²²¹ R. Antelme, *L'Espèce humaine*, p. 289.

²²² Alain Parrau analyse le rapport aux langues dans le texte d'Antelme en parallèle avec les textes de Primo Levi et Paul Celan: *Ecrire les camps*, p. 206-13.

bruit de l'usine. J'avais attrapé le mot et je ne lui faisais pas répéter la phrase. L'évangéliste continuait à parler seul. Ses yeux étaient bleus et doux. Je ne comprenais plus, mais le mot que j'avais saisi illuminait toute la phrase. Quand il avait achevé, je disais non de la tête et à mon tour je parlais en français, il répondait en allemand, et nous nous arrêtions désespérés et comme honteux de n'arriver à rien.

[...]. On ne se comprenait pas, mais qu'est-ce qu'il y aurait eu à expliquer? On ne sentait pas le froid du corps, ni la faim, ni les SS. On était encore capables de se regarder pour se regarder et se serrer la main. Il ne fallait pas quitter cet homme. Jamais sans doute on n'avait eu envie de crier ainsi de joie, cependant que les SS promenaient leur tête de mort sur la prairie. On essayait de retenir cette joie, de calculer pour la retenir le plus possible, de ne pas s'en séparer.

[...] L'évangéliste regardait les bois, la prairie, et la colline de l'autre côté de la route. Puis il s'est tourné vers moi...

— Das ist ein schön [sic] Wintertag, a-t-il dit.

Sa figure était bonne. Les bois étaient très beaux. Nous les avons encore regardés.

Puis, on a repris le panier vide chacun par une anse, et on est rentré à l'usine²²³.

L'allemand et le français, langues que les deux interlocuteurs ne partagent pas, fonctionnent cependant comme langues de communication malgré l'impossibilité d'un échange verbal littéral. La langue des SS, faite des mêmes mots, est évacuée de cet allemand de la communication et de l'entente entre deux êtres humains. Le paragraphe relatant l'entente entre les deux compagnons temporaires d'activité se termine sur une phrase entière en allemand telle que l'a comprise Antelme²²⁴.

La fonction de communication de l'allemand, langue des maîtres du camp, se retrouve en clôture de récit, c'est-à-dire en position stratégique. Le dernier mot du texte est: — *Ja*. Antelme rapporte en effet la scène de compagnonnage entre lui-même et un jeune russe après la libération du camp. Les deux hommes partagent la même cigarette et échangent dans la nuit, sans se voir, quelques mots avec les rudiments d'allemand qu'ils savent:

Rien n'existe plus que l'homme que je ne vois pas. Ma main s'est mise sur son épaule.

A voix basse:

— Wir sind frei. (Nous sommes libres).

Il se relève. Il essaye de me voir. Il me serre la main.

²²³ R. Antelme, *L'Espèce humaine*, p. 75-6.

²²⁴ Signalons aussi l'épisode de la rencontre avec une femme allemande de l'usine qui donne un morceau de pain en prononçant des mots que le narrateur se répète (p. 65), ainsi que le dialogue qui clôt le récit dont nous parlons ci-après.

— Ja.

Le lecteur referme le livre en gardant en tête la dernière image de la conversation en allemand, parce que c'est la seule langue commune, rudimentaire mais fraternelle, de deux hommes à peine redevenus libres. C'est le langage de la fraternité qui l'emporte sur la division entre les langues²²⁵.

Face au langage des SS (les "aboiements"), les autres langues sont unies en un espace de résistance et d'impénétrabilité opposé et imposé aux SS:

C'est peut-être le langage qui nous trompe; il est le même là-bas qu'ici; nous nous servons des mêmes mots, nous prononçons les mêmes noms. Alors on se met à l'adorer car il est devenu l'ultime chose commune dont nous disposons. Quand je suis près d'un Allemand, il m'arrive de parler le français avec plus d'attention, comme je ne le parle pas habituellement là-bas; je construis mieux la phrase, j'use de toutes les liaisons, avec autant de soin, de volupté que si je fabriquais un chant. Auprès de l'allemand, la langue sonne, je la vois se dessiner au fur et à mesure que je la fais. Je la fais cesser et je la fais rebondir en l'air à volonté, j'en dispose. A l'intérieur du barbelé, chez le SS, on parle comme là-bas et le SS qui ne comprend rien le supporte. Notre langue ne le fait pas rire. Elle ne fait que confirmer notre condition. A voix basse, à voix haute, dans le silence, elle est toujours la même, inviolable. Ils peuvent beaucoup mais ils ne peuvent pas nous apprendre un autre langage qui serait celui du détenu. Au contraire, le nôtre est une justification de plus de la captivité.

On aura toujours cette certitude, même méconnaissable pour les siens, d'employer encore ce même balbutiement de la jeunesse, de la vieillesse, permanente et ultime forme de l'indépendance et de l'identité²²⁶.

Et encore, pour marquer la complicité des langues entre elles face au langage des SS:

²²⁵ Le langage de la reconnaissance de l'être humain dans le déporté est également souligné par la poignée de main. Toute poignée de main est, selon Antelme, un défi au nouvel ordre historique que les SS veulent imposer: "Nous étions là, Jacques et moi, à trier les pièces. Il [un contremaître allemand] nous a tendu la main. Cela aussi lui coûtait le lager. On l'a serrée. Quelqu'un venait, il l'a retirée. [...]".

Nous étions devenus des complices. Mais il n'était pas tant venu nous encourager que chercher lui-même une assurance, une confirmation. Il venait partager notre puissance. Les aboiements de milliers de SS ne pouvaient rien, ni tout l'appareil des fours, des chiens, des barbelés, ni la famine, ni les poux, contre ce serrement de main.

[...] Et ce geste secret, solitaire, n'avait cependant pas un caractère privé, par opposition à l'action publique, immédiatement historique des SS. Tout rapport humain, d'un Allemand à l'un de nous, était le signe même d'une révolte décidée contre tout l'ordre SS". (p. 80)

²²⁶ R. Antelme, *L'Espèce humaine*, p. 51.

La langue tchèque roule dans les haut-parleurs. Complicité ambiante à ne pas être Allemands. Cette langue est grasse et douce, et beaucoup d'Allemands ne la comprennent pas; il leur a fallu compter avec cette langue comme avec la nôtre²²⁷.

La langue d'origine est inviolable en cela qu'elle ne peut être ôtée ni pénétrée par le SS. Elle est la conscience et la marque de l'appartenance de l'homme au monde extérieur au camp, c'est ce qui l'y relie, c'est ce qui marque l'échec de l'idéologie nazie dont le but est la création d'une sous-espèce humaine qui parlerait seulement le langage des camps. La problématique de la langue est tout autre pour Wiesel qui perd sa langue d'origine dans le camp où elle meurt avec le peuple juif d'Europe centre-orientale.

Antelme, à partir de son *je* très intérieur, de sa perception du camp inébranlablement conduite par le *je* (contrairement à Rousset ou à Delbo qui adoptent le point de vue et la voix d'autres personnages), à partir de son expérience spécifique de détenu politique résistant est parvenu à universaliser l'expérience des camps. Le *je* est la marque du sujet, de l'irréductibilité de l'homme sujet. Le *je* est la voix narrative qui, d'une part, dit *je suis encore là*²²⁸ et, d'autre part, se fait le porte-parole du *je suis encore là* des autres, de ceux qui ne peuvent pas le dire verbalement parce qu'ils sont morts²²⁹ ou parce que, survivants, ils n'écrivent pas. Antelme se situe avec force dans la position du témoin qui fait le lien entre les hommes morts et vivants²³⁰, tous appartenant à

²²⁷ R. Antelme, *L'Espèce humaine*, p. 282.

²²⁸ Voir *L'Espèce humaine*, p. 81: "En réalité, après la soupe, la faim relayera le froid, puis le froid recommencera et enveloppera la faim, puis la rage sous les coups enveloppera poux, froid et faim, puis la guerre qui ne finit pas enveloppera rage, poux, froid et faim, et il y aura le jour où la figure, dans le miroir, reviendra gueuler *Je suis encore là*; [...]"

²²⁹ Voir *L'Espèce humaine*, p. 99: "Le mort est plus fort que le SS. Le SS ne peut pas poursuivre le copain dans la mort. Encore une fois, le SS est obligé de faire trêve. Il touche une limite. Il y a des moments où l'on pourrait se tuer, rien que pour forcer le SS, devant l'objet fermé qu'on serait devenu, le corps mort qui lui tourne le dos, se fout de sa loi, à se heurter à la limite. [...]. Le mort n'offre plus de prise. S'ils s'acharnaient sur sa figure, s'ils coupaient son corps en morceaux, l'impassibilité même du mort, son inertie parfaite leur renverraient tous les coups qu'ils lui donnent."

²³⁰ Parrau analyse (*Ecrire les camps*, p. 100): "[...] nous comprenons qu'ici le survivant n'est pas l'autre du témoin, qu'il n'est pas radicalement séparé d'une vérité disparue avec les morts. Survivre ne porte pas la faute du privilège, n'est pas la conséquence d'une honte. Survivre est encore, sans doute, une chance, mais une chance qui, d'avoir surgi au coeur d'un désastre sans nom, en ressort marquée d'une blessure inguérissable: non celle de la culpabilité ou de la honte d'avoir échappé au sort commun, mais celle de la mémoire du malheur de tous, de ce malheur sans limites déposé dans la conscience d'un seul. Survivre est alors le don fragile d'une responsabilité infinie, d'une vérité à laquelle on a été soi-même assujéti, et qui maintenant insiste et se donne dans la forme d'une prescription: celle d'une fidélité à la mémoire des morts."

la même espèce; l'écriture est le point d'ancrage inébranlable de l'homme-sujet face à l'idéologie de la déshumanisation. Ainsi que le relève Maurice Nadeau:

Il était saisissant, à cette époque et dans l'état d'esprit où nous étions, un état d'esprit de rejet de cette époque et du nazisme, il était saisissant de lire noir sur blanc que les surveillants des camps, les SS, étaient des hommes comme nous, qu'ils appartenaient à la même espèce. C'était à la fois paradoxal et de nature à faire réfléchir²³¹.

Antelme dit la destruction sans détour et sans répit infligée par les nazis, la faim, le froid, les poux, la décrépitude physique, la mort violente. Mais chaque phrase est, grâce à l'écriture, une affirmation de l'homme en tant que sujet et un acte de résistance sur le long terme à la tentative de transformation d'une part de l'humanité en déchet destiné à l'oubli. Il s'agit cependant de ne pas tomber dans le registre sotériologique, ainsi que le fait remarquer Catherine Coquio: le témoignage est "un sauvetage sans salut" qui permet seulement de "penser, au-delà de la logique des faits attestés, la "vérité" humaine de tels événements destructeurs"²³².

Rousset: expérience vécue et savoir acquis

David Rousset adopte le point de vue du savoir, ses deux textes littéraires reposent sur la volonté acharnée de communiquer son expérience. Le parti pris de l'observation et du savoir est le fait de la position particulière de Rousset: en tant qu'intellectuel militant communiste, il ne renonce jamais, ni dans le camp ni immédiatement après, à travers l'écriture, à exercer sa capacité d'analyse sur ce qu'il vit et voit. Rousset forge ainsi un nouveau terme, "concentrationnaire", qui permet de désigner globalement le fonctionnement de la société créée par les nazis (où il ne s'agit pas d'une relation maîtres-esclaves, dont la fin est la production, mais de rapports hommes-non hommes, ou déchets, dont la fin est la destruction²³³). Rousset a conscience que ce point de vue analytique et global est lié au fait d'avoir eu une situation privilégiée: pendant douze mois, l'amitié avec le *kapo* communiste Emil Kunder lui a permis d'éviter les gros travaux et le froid, de manger un peu plus, de conserver ses facultés d'observation et d'enregistrement. On retrouve ici le facteur chance qui a valu à Primo Levi

²³¹ Voir R. Antelme, *Textes inédits*, p. 268.

²³² Catherine COQUIO, "La "vérité" du témoin comme schisme littéraire", *La Licorne*, 51 (1999): *Les camps et la littérature. Une littérature du XXe siècle*, p. 74, 79.

²³³ Voir en cela l'analyse anthropologique proposée par O. Le Cour Grandmaison dans son article "Sur *L'Univers concentrationnaire*: remarques sur "tout est possible"", p. 36-9.

déporté de travailler comme chimiste dans une usine, de prendre des notes en cachette et de survivre.

Dans *L'Univers concentrationnaire*, Rousset adopte un regard extérieur, surplombant, une posture narrative qui résulte d'une volonté d'extraction du *je*, de transformation de l'expérience personnellement vécue en capacité d'analyse de l'organisation générale des camps et du système nazi. C'est ainsi que les déportés sont désignés par le pronom *ils*, par un appellatif collectif dépersonnalisant et par des termes réifiant: "le troupeau", "les hommes", "les têtes rasées", "des masses obscures", "la masse opaque", etc.²³⁴ Antelme affirme son *je* et l'essence humaine des "copains" même réduits à l'état de cadavre; Rousset procède différemment pour revendiquer sa position de sujet: par sa pénétration du système de réification et de destruction nazi, par son point de vue narratif qui consiste à faire voir au lecteur la masse d'hommes informés — dont lui-même faisait partie —, il déjoue le plan des nazis qui visait à transformer ces hommes en troupeau qui ne pense pas et ne comprend pas. Rousset explicite dans *Les Jours de notre mort* ce point de vue surplombant, spectateur, qu'il s'est efforcé d'adopter déjà au moment du camp afin de demeurer un sujet:

J'apprenais à regarder vivre des hommes qui ne pensent pas. Je découvrais pour eux un intérêt singulier et que le plus sordide offrait souvent des traits surprenants[...]. Je devais à ce goût nouveau pour le comportement animal de mon espèce de ne pas être mort par asphyxie mentale. Il me semblait au contraire m'enrichir. Pourtant, de quel épuisement tout cela ne se payait-il pas! Martin me permit d'être comme autrefois. Il épousa mes curiosités [...]. Je pensais devant lui. Ensemble nous mettions debout un livre, un livre que je devais écrire, la liberté revenue, si la mort ne passait pas avant. Nous en discussions l'ordonnance des chapitres, nous en examinions la matière chaque jour renouvelée. Nous étions les cobayes et nous observions²³⁵.

Les Jours de notre mort comporte en annexe des cartes, un lexique du jargon concentrationnaire, un inédit sur la libération de Buchenwald et une note liminaire sur les sources utilisées pour l'élaboration du roman: un travail d'historien et de sociologue est affirmé, proche des recherches conduites par Zola pour écrire ses romans. David Rousset a eu, pour *Les Jours de notre mort*, un véritable projet romanesque déjà conçu au moment du camp; il a recueilli de

²³⁴ David ROUSSET, *L'Univers concentrationnaire*, Paris: Hachette (coll. Pluriel), 1998 [1946], p. 25, 26, 27, 30, 31.

²³⁵ *Les Jours de notre mort*, Paris: Hachette (coll. Pluriel), 1993, vol. II, p. 229-30.

nombreux témoignages autres que le sien²³⁶, s'est informé et documenté sur le fonctionnement des camps. Edgar Morin parle de "livres quasi épiques, comme le livre de Rousset, *Les Jours de notre mort*, qui était une sorte de Malraux en camp de concentration²³⁷". Ou encore, Maurice Nadeau:

Le parti pris littéraire était du côté de Rousset qui avait voulu faire un roman à la Dos Passos, à partir de son expérience des camps et des témoignages qu'il avait recueillis²³⁸.

Ces comparaisons sont établies pour différencier le récit d'Antelme de ceux de Rousset et sont émis à l'avantage d'Antelme. Indépendamment de tout jugement de valeur, on peut dire que Rousset adopte explicitement un parti pris romanesque:

Ce livre est construit avec la technique du roman, par méfiance des mots. Pour comprendre, il faut de quelque façon participer [...]. Toutefois, la fabulation n'a pas de part à ce travail. Les faits, les événements, les personnages sont tous authentiques. Il eût été puéril d'inventer alors que la réalité passait tant l'imaginaire²³⁹.

Faire le choix de la technique du roman par méfiance des mots est le fondement du projet littéraire de Rousset. La technique du roman permet de séduire le lecteur, étymologiquement de l'amener à soi, la rhétorique de la forme est indispensable pour transmettre une expérience. La fiction de la langue vient au secours de la réalité vécue. Mais le matériau événementiel est véritable.

Le parti pris romanesque se remarque dans le choix de l'événement initial autour duquel s'organise *Les Jours de notre mort*: la scène de la pendaison publique à effet dissuasif dans le camp de Buchenwald. Le roman, contrairement aux autres récits de rescapés, ne commence pas dans l'ordre chronologique, c'est-à-dire par le transport, mais par une scène du système d'édification nazi. Depuis ce noeud central qui impose à l'imagination du lecteur la réalité du système nazi, le roman s'organise en épisodes de la vie d'individus et de groupes d'hommes pendant le transport, dans le camp et jusqu'à la libération. L'interruption et l'entrelacs des scènes mettent en lumière la complexité de la vie dans le camp et une part de l'insoutenable tension qui

²³⁶ La préface est explicite: "Ce livre n'aurait pu être, sans la précieuse collaboration de beaucoup. Je les remercie tous ici et plus particulièrement ceux que j'ai le plus longuement torturés." *Les Jours de notre mort* s'affiche en quelque sorte comme une oeuvre collective.

²³⁷ R. Antelme, *Textes inédits. Sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages*, p. 266.

²³⁸ R. Antelme, *Textes inédits. Sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages*, p. 268.

²³⁹ Avant-propos des *Jours de notre mort*.

frappe le quotidien des détenus. La suspension d'un récit par l'introduction d'un autre récit a pour effet d'en retarder la chute, de susciter chez le lecteur l'attente de ce qui va arriver, de représenter l'impossibilité pour les détenus de prévoir ce qui allait leur advenir. Ainsi au chapitre intitulé "Les chiens aboient": la descente du train, la sélection, la douche pour les uns et le gazage pour les autres sont relatés en de brefs récits entrelacés, séparés par des astérisques, qui se focalisent sur différentes personnes représentatives de différents groupes de déportés (politiques, juifs, hommes, femmes). Une scène focalisée sur Stern, une autre sur les politiques (relatée en *je*), une autre sur Eva, puis de nouveau une scène sur Stern, et ainsi de suite. Les micro-récits avancent en parallèle et l'ensemble compose une mosaïque du fonctionnement du camp.

L'extériorité du point de vue adopté par Rousset permet la focalisation sur différents personnages, ce qui autorise le narrateur à pénétrer en des lieux et des situations que Rousset personnellement n'a pas vécues. En cela, Rousset affiche son rôle complexe de témoin direct et de témoin de récits rapportés par d'autres déportés et rescapés. Le roman franchit les limites du témoignage personnel strict, ce que peu de récits de rescapés proposent. Le narrateur Rousset focalise son regard sur une femme juive qui entre dans la chambre à gaz; mais il reste en focalisation externe, il rapporte ce qu'on peut voir et non pas ce que peut ressentir la victime – à une exception près: «une angoisse l'étouffe», où il s'agit toutefois de symptômes physiques visibles – :

Le flot rompt les résistances. Eva est entraînée. Elle est portée. Luc s'accroche à elle. Il tremble de tous ses membres. Elle le tient d'une main et de l'autre cherche à se dégager. Des mères crient. Eva est acculée au mur du fond de la pièce. Les remous s'apaisent. Lentement la foule se serre, se tasse, s'écrase. Des femmes cherchent à se dresser sur les épaules des autres pour respirer. Les enfants hurlent. Une angoisse l'étouffe. Ses mains s'accrochent aux épaules de Luc comme pour le hisser. Les portes lentement se ferment. Le vacarme explose en furie. La foule démente pèse sur les portes et se déchire. Les gaz tuent²⁴⁰.

Il pénètre dans la Tour des SS et rapporte l'interrogatoire subi par un communiste allemand²⁴¹. Il fait l'historique du camp d'Auschwitz-Birkenau et, en nommant Himmler, rapporte au discours indirect, puis au discours indirect libre, le point de vue et le langage de celui-ci sur les fours crématoires:

²⁴⁰ D. Rousset, *Les Jours de notre mort*, vol. I, p. 66-7.

²⁴¹ D. Rousset, *Les Jours de notre mort*, vol. I, p. 169-72.

Cette année-là, au cours de l'été, Himmler était venu à Auschwitz et il avait parlé de projets grandioses pour le territoire. Les nouveaux crématoires représentaient un progrès sérieux²⁴².

La technique romanesque autorise Rousset à asseoir une position de témoin direct, en tant que rescapé lui-même, et indirect, en tant que dépositaire de nombreux témoignages et d'une connaissance approfondie des événements. Elle permet également un double projet "scientifique": montrer par le plus de situations possibles le fonctionnement général du système nazi de destruction et le système communiste parallèle de résistance. Sans le parti pris romanesque, une telle posture de témoin multiple n'aurait pas été crédible. C'est ainsi qu'on peut comprendre la méfiance que Rousset accorde aux mots: les mots seuls ne suffisent pas, il faut leur donner un cadre de légitimité, en l'occurrence l'organisation romanesque.

Delbo: un savoir inutile

Le projet littéraire de Delbo est profondément influencé par le théâtre dont elle a toujours eu la passion et qui s'est avéré pour elle un moyen de survie indispensable. Ainsi formule-t-elle:

Quand je suis rentrée du camp, j'ai voulu témoigner. Il fallait que quelqu'un rapporte les paroles, les gestes, les agories d'Auschwitz. [...]. Je considère le langage de la poésie comme le plus efficace — car il remue le lecteur (et, bien sûr, le spectateur) au plus secret de lui-même — et le plus dangereux pour les ennemis qu'il combat.

Et de conclure: "Je me sers de la littérature comme d'une arme, car la menace m'apparaît trop grande"²⁴³.

Delbo a en effet écrit des pièces de théâtre et des récits en prose qui font la part large à la poésie. Car la poésie, dit-elle, est une arme dangereuse pour l'ennemi qu'elle combat. En quoi est-elle une arme? sous quelle forme littéraire l'ennemi se présente-t-il?

Par l'écriture, Delbo s'en prend à la connaissance et au savoir, plus précisément à la prétention de la société, du lecteur, à savoir ce qui s'est passé dans les camps, à connaître la réalité imposée par les nazis. L'interpellation directe du lecteur (*vous*) est un axe de la construction d'*Auschwitz et après* (nous

²⁴² D. Rousset, *Les Jours de notre mort*, vol. II, p. 25.

²⁴³ Citations tirées d'une interview donnée au quotidien *Le Monde* le 20 juin 1975, cf. R. Lamont, "Charlotte Delbo, une littérature de la conscience", p. 156.

reviendrons sur ce point dans le chapitre "Contrats de lecture") et la fréquence très élevée du verbe *savoir* est chargée de signification. En effet, le texte vise à confronter le savoir acquis du lecteur au "Hier ist kein warum" qui était rétorqué à toute tentative de compréhension de la part du déporté nouvellement arrivé dans le camp²⁴⁴. Le témoignage de Delbo est en effet livré sans ligne de conduite explicative, sans idée fondatrice telle celle humaniste d'Antelme ou celle communiste militante de Rousset, la seule constante étant de susciter le doute dans les consciences et dans les savoirs acquis:

Vous qui avez pleuré deux mille ans
un qui a agonisé trois jours et trois nuits

quelles larmes aurez-vous pour ceux qui ont agonisé beaucoup plus de trois
cents nuits et beaucoup plus de trois cents journées
combien
pleurerez-vous
ceux-là qui ont agonisé tant d'agonies
et ils étaient innombrables

Ils ne croyaient pas à résurrection dans l'éternité
Et ils savaient que vous ne pleureriez pas²⁴⁵.

Ou encore:

O vous qui savez
que la faim fait briller les yeux que la soif les ternit
O vous qui savez
saviez-vous qu'on peut voir sa mère morte et rester sans larmes
[...]
Saviez-vous que la souffrance n'a pas de limite l'horreur pas de frontière
le saviez-vous
Vous qui savez²⁴⁶

Ces deux extraits constituent des intermèdes poétiques à la narration de la déportation, intermèdes placés en début de récit, après la relation de l'arrivée à Auschwitz des foules en provenance de toute l'Europe. Le procédé narratif de Delbo est le suivant: narrer la convergence forcée de milliers d'hommes et de

²⁴⁴ Claude LANZMANN analyse: "Primo Levi raconte que la règle d'Auschwitz lui fut enseignée dès son arrivée au camp par un garde SS. "Pas de pourquoi": cette loi vaut aussi pour qui assume la charge d'une pareille transmission. Car l'acte de transmettre seul importe et nulle intelligibilité, c'est-à-dire nul savoir vrai, ne préexiste à la transmission. C'est la transmission qui est le savoir même." "Hier ist kein warum", in Michel DEGUY (éd.), *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris: Belin, 1990, p. 279.

²⁴⁵ *Aucun de nous ne reviendra*, p. 20.

²⁴⁶ *Aucun de nous ne reviendra*, p. 21-2.

femmes de tous âges et de tous pays vers Auschwitz, interrompre le récit et interpellé le lecteur, pour lui faire quitter sa position distante de spectateur qui sait déjà parce qu'il s'est informé, parce qu'il est historiquement cultivé. En cela la poésie est une arme, elle permet toute liberté. Le projet littéraire de Delbo consiste à mettre sous les yeux d'un lecteur qui pense détenir un savoir l'évidence qu'il ne peut savoir. Contrairement à Antelme et à Rousset, bien que faisant elle aussi partie du mouvement de la résistance, Delbo ne reconstitue pas un savoir, une certitude quant au sens de l'histoire (avancée irréductible des Alliés, signes de la victoire et de la fin de la guerre perceptibles dans les bruits des avions et des bombardements alliés, signes qui réconfortent les détenus²⁴⁷). Au contraire, le savoir du lecteur est remis en question tout comme celui des déportés eux-mêmes l'a été: "Ils ignoraient qu'on prît le train pour l'enfer; ils ne savent pas qu'à cette gare-là on n'arrive pas²⁴⁸". Le seul qui détienne une connaissance est le survivant, mais il s'agit d'une connaissance inutile, d'une connaissance qui empêche de vivre:

J'ai parlé avec la mort
alors

²⁴⁷ Voir R. Antelme, *L'Espèce humaine*, p. 211:

"Le copain secoue mon épaule:

— Le canon!

— Attends!

Encore Bamm... L'oreille l'a desserti de la nuit. Encore. Il n'y a pas de doute. Il faut entendre encore, mieux. L'oreille se force. Les yeux écoutent. L'oreille ne peut pas dire oui. Attendre encore. C'est moi qui ne veux pas encore dire oui.

Encore.

C'est ça.

On ne peut plus l'étouffer maintenant. Bamm! Notre bruit, le premier bruit pour nous. Lointaines voix des SS, vain bruit de leur langue, tout est nettoyé, dissous par ce Bamm! arrivé de la nuit. L'oreille est lavée."

Et D. Rousset, *Les Jours de notre mort*, vol. II, p. 584-5:

"Libres! Nous sommes libres. La veille, des jeeps sont passées sur la route. Mais quelle liberté que la nôtre? Cette nuit encore, nous avons eu cent morts dans le camp. [...].

Et pourtant j'ai envie de crier à pleine voix, de hurler. "Nous avons gagné notre vie!" [...]. Tels que nous sommes, aussi misérables et effrayants, nous portons cependant un triomphe, bien au-delà de nous-mêmes, pour toute la collectivité des hommes. Jamais nous n'avons renoncé à lutter, jamais nous n'avons renié. Jamais nous n'avons blasphémé contre la vie. Nos systèmes du monde ne se ressemblaient guère, mais plus profondément, plus lointainement, se maintenaient intactes notre affirmation de la grandeur créatrice de la vie, de sa puissance, la foi absolue en son triomphe. Nous n'avons jamais cru au désastre final de l'humanité. C'est qu'elle est collectivement l'expression la plus haute, la plus forte, de la geste vitale dans l'histoire du monde."

²⁴⁸ Ch. Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 10.

je sais²⁴⁹

Je reviens d'un autre monde
dans ce monde
que je n'avais pas quitté
et je ne sais
lequel est vrai
[...] ²⁵⁰

Je reviens
d'au-delà de la connaissance
il faut maintenant désapprendre
je vois bien qu'autrement
je ne pourrais plus vivre²⁵¹

Aucun de nous ne reviendra s'ouvre sur le procédé littéraire de l'énumération litanique. Le présentatif *il y a* donne à voir une scène habituelle de va-et-vient dans une gare quelconque du monde, sous la forme d'une évidence factuelle et visuelle:

Il y a les gens qui arrivent. Ils cherchent des yeux dans la foule de ceux qui attendent ceux qui les attendent. Ils les embrassent et ils disent qu'ils sont fatigués du voyage.
Il y a les gens qui partent. Ils disent au revoir à ceux qui ne partent pas et ils embrassent les enfants.
Il y a une rue pour les gens qui arrivent et une rue pour les gens qui partent.
Il y a un café qui s'appelle "A l'arrivée" et un café qui s'appelle "Au départ".
Il y a des gens qui arrivent et il y a des gens qui partent.

Par contraste, le paragraphe suivant est amorcé par le présentatif *il est*. Le verbe *être* établit la différence par rapport au verbe *avoir*: l'essence et la contingence. Ce qui va être dit est d'une essence différente de tout ce qui précède. La gare qui est présentée ici est unique, c'est la plus grande du monde, alors que le schéma de la gare normale présenté précédemment est applicable à toutes les gares du monde. Ce procédé littéraire permet la rupture entre la norme et le hors norme. Tous les termes de la normalité, de la logique sont en effet renversés dans la structure même de la phrase:

Mais il est une gare où ceux-là qui arrivent sont justement ceux-là qui partent

²⁴⁹ Ch. Delbo, *Une Connaissance inutile*, p. 185.

²⁵⁰ Ch. Delbo, *Une Connaissance inutile*, p. 183.

²⁵¹ Ch. Delbo, *Une Connaissance inutile*, p. 191.

une gare où ceux qui arrivent ne sont jamais arrivés, où ceux qui sont partis ne sont jamais revenus.
C'est la plus grande gare du monde.

Arriver et *partir* se heurtent dans la même phrase, se confondent et s'annulent, alors qu'ils sont distincts dans le paragraphe précédent. Par ce procédé, *partir* est extrait de la dialectique *arriver-partir* pour prendre son sens absolu et définitif.

L'usage littéraire de la langue vise à détruire les prétentions de savoir du lecteur pour le faire pénétrer dans l'antichambre d'une connaissance qui renverse la logique humaine. La forme poétique est nécessaire à la narration, car elle inscrit l'émotion suggestive dans le texte, elle exclut le discours et l'explication. L'ennemi est ainsi évincé: le savoir, l'explication, le discours tout fait (parmi lesquels l'idéologie et le discours mémoriel).

Le doute fonde aussi la réflexion métanarrative. *Aucun de nous ne reviendra* est placé sous le signe d'une épigraphe: "Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique." La certitude réside dans l'expérience vécue, mais il y a une incertitude quant à l'histoire écrite, un doute sur la transmissibilité de l'expérience vécue, sur sa constitution en une forme écrite fixe. "Et maintenant je suis dans un café à écrire cette histoire – car cela devient une histoire²⁵²", "Et maintenant je suis dans un café à écrire ceci²⁵³": "histoire", "ceci", les termes qui s'en réfèrent au texte sont minimalistes, sans emphase. On retrouve le souci de Delbo de rester hors de la constitution d'un genre fixe, d'une forme discursive bien définie.

La parole libre, non figée, non structurée en un genre ou un discours se retrouve au coeur de l'histoire événementielle comme fil rouge de survie pour les déportées. Parler fraternellement entre camarades a contribué à affronter la parole destructrice, le langage schématique de l'idéologie nazie. Lors des travaux forcés dans les champs, sous la pluie et dans le froid, ou au fond d'un fossé à creuser:

Nous allions deux par deux. Nous parlions en marchant. Nous parlions du passé et le passé devenait irréel. Nous parlions plus encore de l'avenir et le futur devenait certitude. Nous faisons beaucoup de projets. Nous en faisons sans cesse²⁵⁴.

Nous pouvions parler. Depuis le matin, nous parlions.
Parler, c'était faire des projets pour le retour parce que croire au retour était une manière de forcer la chance. Celles qui avaient cessé de croire au retour

²⁵² Ch. Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 45.

²⁵³ Ch. Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 49.

²⁵⁴ Ch. Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 125.

étaient mortes. Il fallait y croire, y croire malgré tout, contre tout, donner certitude à ce retour, réalité et couleur, en le préparant, en le matérialisant dans tous les détails²⁵⁵.

Me voilà au fond de ce fossé, seule, tellement découragée que je me demande si j'arriverai au bout de la journée. Combien d'heures encore avant le coup de sifflet qui marque la fin du travail, le moment où nous reformons la colonne pour rentrer au camp, en rangs par cinq, nous donnant le bras et parlant, parlant à nous étourdir?²⁵⁶

Wiesel: témoignage et folie

L'acte d'écriture est explicitement motivé, chez Wiesel, par la fonction de témoin:

Seul le rôle du témoin m'attirait. Je croyais que, ayant survécu par pur hasard, je me devais de donner un sens à ma survie, de justifier chacun de mes instants. Je savais que je devais raconter. Ne pas transmettre une expérience, c'est la trahir, nous enseigne la tradition juive. Mais comment m'y prendre? Quand Israël est en exil, la parole y est aussi, dit le Zohar. La parole a déserté le sens qu'elle était censée recouvrir. [...]. Le langage de la nuit n'était pas humain mais animal sinon minéral: cris rauques, hurlements, gémissements sourds, plaintes sauvages, coups de matraques... [...]. Voilà le langage concentrationnaire. Il niait les autres en se substituant à eux. Plutôt que lien, il devenait mur. Pouvait-on le franchir? Devait-on le faire franchir au lecteur? Je savais que la réponse était non, mais je savais également que le non devait être transformé en oui. C'était le vœu, le testament des morts: il fallait briser l'écorce autour de la vérité noire, il fallait la nommer. Il fallait forcer les hommes à regarder²⁵⁷.

Le projet d'écriture est aussi un acte de folie: "Pourquoi j'écris? Peut-être pour ne pas devenir fou. Ou, au contraire, pour toucher le fond de la folie²⁵⁸". Après la folie de l'événement, la folie de l'écriture, de la transmission. Le pacte non dit qui lie les survivants aux morts pousse à la folie de la transmission. Folie car la raison et le corps du lecteur ne peuvent saisir ce que furent les camps, mais la nécessité de transmettre la dernière volonté – explicite ou implicite – des morts, de tout dire, de ne rien passer sous silence, l'emporte sur le doute et le mutisme. La position du témoin-survivant lié par un pacte aux morts, seul lien entre les vivants et les morts, est très affirmée chez Wiesel.

²⁵⁵ Ch. Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 162.

²⁵⁶ Ch. Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 164.

²⁵⁷ Elie WIESEL, "Pourquoi j'écris", *Paroles d'étranger*, Paris: Seuil, 1982, p. 8.

²⁵⁸ E. Wiesel, "Pourquoi j'écris", p. 7.

Pour situer la position d'énonciation de Wiesel, il est important de relever qu'il a écrit son premier témoignage en yiddish. *Un die Velt hot geshvign* (...*Et le monde se taisait*) a paru en 1956, puis a été fortement abrégé et transposé en français en 1958 sous le titre *La Nuit*. La "folie" de la parole de Wiesel est liée à la question de la langue d'écriture. Comme le dit Rachel Ertel:

Le yiddish est la seule langue qui a partagé le sort de ses locuteurs. Même si elle survit encore ici et là, chez quelques individus ou quelques groupes marginaux, elle est morte à Auschwitz, Majdanek, Treblinka et Sobibor avec le peuple qui la parlait. Les écrivains et les poètes yiddish sont donc les seuls qui parlent du fond de la mort de leur peuple et du fond de la mort de leur langue. Ils sont les seuls à écrire dans la surdité du monde, avec la conscience d'être sans filiation, les seuls à écrire dans la langue de personne. La mort d'une langue est irrémédiable. Si la littérature yiddish de l'Anéantissement n'est comparable à aucune autre, comme dit Elie Wiesel, ce n'est pas parce qu'elle est plus authentique, c'est parce qu'elle parle dans une double mort²⁵⁹.

Après un essai en yiddish, Wiesel écrit en français, la langue du pays qui l'a accueilli après la libération des camps, la langue de sa formation intellectuelle²⁶⁰. C'est dans la langue de l'exil que Wiesel se fait le porte-parole de la langue des morts: sa langue est morte et il doit s'en faire le témoin. Mais il ne peut le faire que dans la langue de son exil, sinon sa voix serait privée d'audience, adressée uniquement à un public de morts. C'est en cela encore que consiste la folie de la parole, du témoignage wiesilien. Paradoxalement, cette importante problématique des langues, de la langue d'écriture, n'est pas abordée dans les romans, ni dans l'oeuvre de Wiesel en général.

En revanche, la question de la folie y est centrale. Dans *La Nuit*, Moché-le-Bedeau joue le rôle de personnage principal: l'histoire, si elle commence comme un conte (imparfait atemporel: "on l'appelait..."), continue comme un récit véridique ("je fis sa connaissance vers la fin de 1941"). La vie de la communauté villageoise et la découverte de la mystique par le jeune Wiesel sont conditionnés par l'irruption d'événements progressivement dramatiques:

Puis un jour, on expulsa de Sighet les Juifs étrangers. Et Moché-le-Bedeau était étranger.

Entassés par les gendarmes hongrois dans des wagons à bestiaux, ils pleuraient sourdement. Sur le quai de départ, nous pleurions aussi. [...].

J'entendis un Juif dire derrière moi, en soupirant:

²⁵⁹ Rachel ERTEL, "Ecrits en yiddish", in Michael DE SAINT CHERON (dir.), *Autour d'Elie Wiesel. Une parole pour l'avenir*, Paris: Odile Jacob, 1996, p. 24.

²⁶⁰ Voir Jack KOLBERT, "Elie Wiesel et la France", in M. de Saint Chéron, *Autour d'Elie Wiesel*, p. 51-64.

— Que voulez-vous? C'est la guerre ...

Les déportés furent vite oubliés. Quelques jours après leur départ, on disait qu'ils se trouvaient en Galicie, où ils travaillaient, qu'ils étaient même satisfaits de leur sort²⁶¹.

La vie quotidienne et l'oubli prennent le dessus sur les événements. Lorsque Moché-le-Bedeau revient au village après des mois, il raconte son histoire et celle de ses compagnons: déportation, regroupement dans une forêt polonaise, ordre de creuser des fosses, fusillade collective. Blessé à la jambe, inerte parmi les cadavres, Moché a passé pour mort et a réussi ensuite à s'enfuir. Il se rend de maison en maison pour raconter son histoire, personne ne le croit, le narrateur lui-même ne parvient pas à le croire. La folie est au coeur du procédé narratif et requiert la participation du lecteur. Celui-ci sait en effet que le récit est véridique, il connaît les événements historiques, il sait que la parole de Moché est digne de foi. Le narrateur adopte cependant le point de vue des personnages, dont il faisait lui-même partie, qui consiste à attribuer la folie au locuteur plutôt qu'aux événements. Le récit met en relief la progressive découverte, de la part de la communauté villageoise juive, du fait que la folie est événementielle et non pas fabulée par un pauvre hère mystique. L'aspect dramatique du récit consiste en cela: le passage de la croyance en une folie imaginaire à la reconnaissance de la folie historique.

Le jeu narratif repose sur la forte opposition, amorcée dès le début du récit, entre le *on* collectif, indistinct, dont le *je* narrateur fait pleinement partie, et Moché, le seul personnage nommé de cette première partie du récit:

Une fois, je lui posai la question:

— Pourquoi veux-tu tellement qu'on croie ce que tu dis? A ta place, cela me laisserait indifférent, qu'on me croie ou non...

Il ferma les yeux, comme pour fuir le temps:

— Tu ne comprends pas, dit-il avec désespoir. Tu ne peux pas comprendre. J'ai été sauvé, par miracle. j'ai réussi à revenir jusqu'ici. D'où ai-je pris cette force? J'ai voulu revenir à Sighet pour vous raconter ma mort. Pour que vous puissiez vous préparer pendant qu'il est encore temps. [...]. Et voilà: personne ne m'écoute...²⁶²

Moché disparaît précisément au moment où les événements historiques rattrapent la communauté juive de Sighet:

Première mesure: les Juifs n'auraient pas le droit de quitter leur domicile durant trois jours, sous peine de mort.

²⁶¹ *La Nuit*, Paris: Minuit, 1995, p. 15.

²⁶² *La Nuit*, p. 17-8. Nous soulignons les *on*.

Moché-le-Bedeau arriva en courant chez nous et cria à mon père:

— Je vous avais averti... Et, sans attendre de réponse, il s'enfuit.

[...].

Lorsque les trois jours furent passés, nouveau décret: chaque Juif devrait porter l'étoile jaune.

[...].

Mon père [...]:

— L'étoile jaune? Eh bien, quoi? On n'en meurt pas...

(Pauvre père! De quoi es-tu donc mort?)²⁶³.

La parole folle n'est plus celle de Moché, qui disparaît du récit, mais celle du père du narrateur qui refuse de croire à la réalité des événements (dans la parenthèse, le narrateur prend position en adoptant un point de vue *a posteriori* qui lui fait quitter celui des personnages de l'histoire).

L'étape suivante marque la prise de conscience par le père du narrateur de la folie des événements contre laquelle la parole personnelle ne peut plus rien. Le narrateur met en relief le talent de bon conteur de son père, son aptitude à raconter de bonnes histoires à la compagnie réunie autour de lui. Mais la nouvelle de la réunion d'urgence du Conseil juif et, au retour du père du narrateur, la nouvelle de la déportation, interrompent les récits et coupent la parole au conteur qui ne peut qu'annoncer la réalité:

La porte s'ouvrit enfin et il apparut, pâle. Il fut aussitôt entouré:

— Racontez! Dites-nous ce qui se passe! Dites quelque chose...

On était si avide en cet instant d'entendre un mot de confiance, une phrase disant qu'il n'y avait pas de sujet de crainte, que la réunion avait été on ne peut plus banale, courante, qu'il y avait été question de problèmes sociaux, sanitaires... Mais il suffisait de regarder le visage défait de mon père pour se rendre à l'évidence:

— Une nouvelle terrible, annonça-t-il enfin. La déportation²⁶⁴.

Le *on*, sujet indéfini et distant, est dès lors relayé par un *nous* impliqué à la première personne dans les événements; le *nous* supprime les distinctions entre personnes, incluant le *on*, le *je* et, par procuration, Moché. Le *on* et le *nous* s'alternent et marquent les moments de distance, d'illusion ("Ce n'étaient ni l'Allemand ni le Juif qui régnaient dans le ghetto: c'était l'illusion²⁶⁵") ou la conscience de la réalité événementielle. Le *nous* s'impose totalement — l'illusion tombe entièrement — au moment de la sortie du convoi de déportation hors des frontières hongroises:

²⁶³ *La Nuit*, p. 22-3.

²⁶⁴ *La Nuit*, p. 26-7. Nous soulignons les verbes en italique. Voir aussi p. 25.

²⁶⁵ *La Nuit*, p. 25.

Le train s'arrêta à Kashau, une petite ville sur la frontière tchécoslovaque. Nous comprîmes alors que nous n'allions pas rester en Hongrie. Nos yeux s'ouvraient, trop tard²⁶⁶.

L'amorce du récit de Wiesel est la folie: la folie semble être le fait d'un personnage particulier à l'esprit troublé, d'une situation particulière, mais elle s'avère réalité globale pour la communauté juive. La véritable folie est d'abord événementielle, mais elle ne se dévoile pas tout de suite; elle est occultée par la folie collective des personnages apparemment sains d'esprit qui s'obstinent dans l'illusion, dans la surdité et la cécité face aux signes annonciateurs.

Le récit du convoi de déportation (chapitre II) est lui aussi construit autour de la folie apparente d'un personnage qui s'avère en revanche réalité. Mme Schächter, une femme du village qui se trouve dans le même wagon que le narrateur, est atteinte de délire pendant le transport de déportation et crie sans cesse au feu. Le récit du transport est scandé par la litanie du cri de Mme Schächter. Jusqu'à la chute du chapitre II, qui correspond événementiellement à l'arrivée au camp d'Auschwitz:

Nous avons oublié l'existence de madame Schächter. Soudain, nous entendîmes un hurlement terrible:

— Juifs, regardez! Regardez le feu! Les flammes, regardez!

Et comme le train s'était arrêté, nous vîmes cette fois des flammes sortir d'une haute cheminée, dans le ciel noir.

[...].

Devant nous, ces flammes. Dans l'air, cette odeur de chair brûlée. Il devait être minuit. Nous étions arrivés. A Birkenau²⁶⁷.

Ici aussi, le renversement a lieu: une fois encore, la folie attribuée à un personnage et limitée à lui seul s'avère illusoire, la tentative du narrateur et des autres personnages de cerner et délimiter la folie en la concentrant sur un seul d'entre eux est balayée par la progression des événements réels qui frappe tous les juifs sans distinction.

La suite du récit introduit un dernier type de folie, la folie suprême, le renversement de l'ordre du monde qui était celui de l'adolescent jusque-là: la folie de louer Dieu au milieu du camp, de lui demander du secours au milieu du camp. Wiesel, le jeune homme imprégné de talmud et de mystique, découvre avec colère que le dialogue avec Dieu est une illusion. Un dieu qui laisse faire les camps de la mort n'est pas un dieu qui tient ses promesses envers le peuple

²⁶⁶ *La Nuit*, p. 43.

²⁶⁷ *La Nuit*, p. 49-50.

juif. Voici ce que l'auteur-narrateur s'entend répondre au cours d'un échange avec un codétenu:

J'éclatai:

— Qu'est-ce que ça peut vous faire? Faut-il que nous considérions Hitler comme un prophète?

Ses yeux éteints et glacés se fixèrent. Il finit par dire, d'une voix lasse:

— J'ai plus confiance en Hitler qu'en aucun autre. Il est le seul à avoir tenu ses promesses, toutes ses promesses au peuple juif²⁶⁸."

La folie de la foi en Dieu est représentée par le renversement du motif de la promesse faite au peuple juif: le maître de l'alliance n'est pas Dieu mais Hitler. Ce renversement couronne les autres renversements qui structurent le récit: le témoignage du pauvre mystique rescapé prêchant dans le désert s'avère réalité; les hallucinations de Mme Schächter — autre figure visionnaire — dans le wagon de déportation se révèlent vraies; la substitution de Dieu par Hitler au sommet de l'alliance passée avec le peuple juif est bien réelle. Tandis que la parole apparemment raisonnable, celle du père Wiesel qui rassure et raconte de bonnes histoires pour passer le temps, dissimule la réalité au lieu de la révéler; les récits restent en suspens, cette parole n'a aucune prise sur la réalité²⁶⁹. La parole empreinte de tradition et de souffrance vécue, de mystique et de folie et la parole créatrice aux apparences rationnelles n'ont pas le même statut chez Wiesel: l'une est digne de crédibilité, l'autre est interrompue, génère l'illusion et dissimule la réalité. L'Histoire confond ces deux statuts de parole, accordant son crédit à la deuxième qui s'avère en fait fictive. La fiction idéologique appartient à ce type de parole illusoire engendrant des signes d'apparence rationnelle et rassurante²⁷⁰, en opposition à la parole prophétique, accompagnée de signes extérieurs peu rassurants et dignes d'être pris au sérieux.

²⁶⁸ *La Nuit*, p. 125.

²⁶⁹ Vincent ENGEL, dans son article "La place de la création et de la culture dans l'oeuvre d'Elie Wiesel" propose une fine analyse du rôle de la parole. Voir *Créer pour survivre*, p. 135-44.

²⁷⁰ Ainsi, dans *La Nuit*, p. 21, les signes mis en place par les nazis pour, dans un premier temps, gagner la confiance de la population: "Angoisse. Les soldats allemands — avec leurs casques d'acier et leur emblème, un crâne de mort.

Pourtant la première impression que nous eûmes des Allemands fut des plus rassurantes. Les officiers furent installés chez des particuliers, et même chez des Juifs. Leur attitude envers leurs logeurs était distante mais polie. Ils ne demandaient jamais l'impossible, ne faisaient pas de remarques désobligeantes et, parfois même, souriaient à la maîtresse de maison. Un officier allemand habitait l'immeuble en face de chez nous. Il avait une chambre chez les Kahn. On disait que c'était un homme charmant: calme, sympathique et poli. Trois jours après son emménagement, il avait apporté à madame Kahn une boîte de chocolats. Les optimistes jubilaient:

Enfin, le titre du récit, *La Nuit*, est révélateur du projet d'écriture de l'auteur. La "nuit" renvoie à deux contextes de référence majeurs: celui de la Bible – les psaumes, le livre de Job (le juste abandonné), le livre de Jérémie (le prophète maltraité et exilé) – et celui des poètes romantiques. Ces deux référents éclairent et étayent le point de vue de Wiesel sur le statut de la parole: la nuit biblique, celle des prophètes visionnaires malaimés, celle de Job frappé par l'injustice²⁷¹, celle de l'appel de l'homme depuis les profondeurs, accorde un statut particulier à la parole de l'homme souffrant qui témoigne de son expérience incompréhensible de l'injustice. La nuit romantique est en revanche à comprendre par antiphrase²⁷². Alors que la nuit romantique est le lieu de la fusion intime entre le Moi et la nature créée et créatrice, lieu de la régénération inspiratrice, la nuit des camps est le lieu de la dépossession absolue – physique et morale – de la personne, le lieu de l'anti-crétion:

Jamais je n'oublierai cette nuit, la première nuit de camp qui a fait de ma vie une nuit longue et sept fois verrouillée.

[...].

Jamais je n'oublierai ces instants qui assassinèrent mon Dieu et mon âme, et mes rêves qui prirent le visage du désert²⁷³.

La dernière nuit à Buna. Une fois de plus, la dernière nuit. La dernière nuit à la maison, la dernière nuit au ghetto, la dernière nuit dans le wagon et, maintenant, la dernière nuit à Buna. Combien de temps encore notre vie se traînerait-elle d'une "dernière nuit" à l'autre?²⁷⁴

Le renversement opéré par Wiesel peut être lu comme une opposition au discours idéologique nazi qui recourait à la culture pour camoufler ses opérations sous des noms d'inspiration romantique: *Nacht und Nebel*. On retrouve ici l'opposition entre la tradition biblique et prophétique, dont la parole est crédible, et la création culturelle, parole trompeuse.

— Eh bien? Qu'avions-nous dit? Vous ne vouliez pas le croire. Les voilà, vos Allemands. Qu'en pensez-vous? Où est leur fameuse cruauté?"

²⁷¹ Dans *La Nuit*, p. 75, Wiesel établit explicitement un parallèle avec Job: "Certains parlaient de Dieu, de ses voies mystérieuses, des péchés du peuple juif et de la délivrance future. Moi, j'avais cessé de prier. Comme j'étais avec Job! Je n'avais pas renié Son existence mais je doutais de Sa justice absolue."

²⁷² Voir V. Engel, "La place de la création et de la culture dans l'oeuvre d'Elie Wiesel" et "L'image de la nuit dans la littérature de la guerre. Lueurs et clartés sur un motif emblématique, de Brasillach à Wiesel", *Lettres romanes*, no hors série (1995): *La littérature des camps. La quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, p. 41-50.

²⁷³ *La Nuit*, p. 58.

²⁷⁴ *La Nuit*, p. 128.

Le motif de la nuit se retrouve dans les autres récits de rescapés. Chez Antelme, la nuit est le lieu de la résistance du moi à la domination nazie. Sans illusion ni romantisme, le lieu où SS et déportés se retrouvent dans leur petitesse commune, un répit pour le déporté, un sursis:

La nuit de Buchenwald était calme. Le camp était une immense machine endormie. De temps à autre, les projecteurs s'allumaient aux miradors: l'oeil des SS s'ouvrait et se fermait²⁷⁵.

Depuis longtemps, cette nuit, on entend les avions. Leur bruit est régulier, sûr. Ils passent au-dessus de nous, le bruit remplit l'église et nous tient éveillés. Aussi fortement que la nuit, ce bruit règne, pénètre tout, va bourdonner dans les oreilles des SS, qui en deviennent aussi minuscules que nous. Il fait peur au SS gras et chaud dans ses draps. Mais, nous, il caresse notre corps sur la paille²⁷⁶.

Mon pouvoir retrouvé dans la nuit s'évanouira au réveil²⁷⁷.

A travers le motif de la folie, du renversement, le récit de Wiesel met en évidence la figure du témoin et la valeur du témoignage. La parole dans laquelle se mêlent les visions prophétiques et mystiques fondées et l'expérience de la souffrance vécue sont dignes de crédibilité, malgré les signes extérieurs de folie. En revanche, la parole créée, cultivée et rationnelle, désincarnée et dépourvue de tout lien avec l'expérience de la réalité et de la souffrance (la parole du père Wiesel, l'usage nazi de la parole) est illusoire et destructrice. Reflet du statut de parole que Wiesel construit pour lui-même et dans lequel il engage son lecteur: l'homme imprégné de tradition talmudique et mystique, marqué par l'expérience personnelle de la souffrance extrême infligée à tout un peuple, est digne de crédibilité. La folie consisterait, de la part du lecteur, à ne pas le croire.

²⁷⁵ R. Antelme, *L'Espèce humaine*, p. 15.

²⁷⁶ R. Antelme, *L'Espèce humaine*, p. 69.

²⁷⁷ R. Antelme, *L'Espèce humaine*, p. 70.

Contrats de lecture

Antelme: le pacte de l'intériorité

Antelme établit un contrat de lecture fondé sur l'intériorité. Le lecteur n'est pas interpellé. Le texte ne comporte en effet que peu d'instances narratives explicites: le *je* de narration, parfois élargi au *nous*, qui désigne la personne humaine, par opposition au *on* qui figure le point de vue déshumanisant des SS sur la masse impersonnelle des détenus. Ne pouvant s'identifier à nulle autre instance textuelle, le lecteur peu à peu pénètre dans l'intimité et la conscience du sujet *je* narrateur et personnage, l'accompagne et se découvre appartenant à la même espèce humaine.

En une occasion le narrateur *je* sollicite le lecteur en tant que représentant de la société:

Là-bas, ils disent: "Je sors": ils descendent l'escalier, ils sont dehors. Ils disent: "Je vais m'asseoir", ils disent: "On va dîner ensemble", ils disent: "Je vais..." et ils vont, ils font. "Je", c'est le pain, le lit, la rue. Ici, on peut seulement dire: "Je vais aux chiottes". Elles sont sans doute ce qui correspond le mieux ici à ce qu'on appelle communément là-bas liberté. (p. 110)

Le *ils*, doublé de la dichotomie entre *ici* et *là-bas*, établit une distance profonde entre le *je* prisonnier du camp et l'homme libre. Le lecteur s'identifie au groupe *ils*. Mais Antelme réduit la distance qui sépare le déporté de l'homme libre, le narrateur du lecteur et les réunit au sein du plus petit dénominateur commun: la liberté de faire. L'homme déporté n'est pas différent de l'homme libre, l'espace de liberté est ce qui caractérise l'espèce tout entière. Le lecteur, invité à voir le gouffre qui sépare la liberté du monde humain de celle du monde concentrationnaire, est avant tout sollicité à voir son semblable en tout déporté et à ne pas jouer le jeu de l'idéologie nazie qui classe les hommes en catégories. Ce contrat de lecture fondé sur l'intériorité et l'identification du lecteur au *je* narrateur-déporté invoque une conscience responsable. Antelme écrit, dans un article paru en novembre 1945 à propos du débat sur les conditions réservées à certains prisonniers allemands sur territoire français:

Seul le monde dans sa vie peut venger chaque jour ceux qui sont morts, parce que ces morts ne sont pas ordinaires; seule une victoire des idées et des comportements pour lesquels ils sont morts peut avoir le sens d'une vengeance; cette mort ne se mesure pas à la nouvelle mort d'un homme, c'est l'avènement, le développement d'une société et d'un certain monde intérieur

[nous soulignons] qui peuvent y répondre. Ces morts sont absents de toutes les manifestations qui pourraient défigurer les hommes se croyant justes, ils sont là, au contraire, dans les moments où, cessant de "penser" à eux, la société tente d'intégrer le sens de leur sacrifice [nous soulignons]²⁷⁸.

Antelme travaille par l'écriture à la réalisation d'un "monde intérieur" chez le lecteur, afin que soit créé un espace de communication et de conscience entre les déportés, la société environnante et les générations futures.

Rousset: un appel à la culture du lecteur

David Rousset sollicite vivement le lecteur par comparaisons littéraires interposées. *L'Univers concentrationnaire* et *Les Jours de notre mort* portent tous deux en épigraphe des citations d'écrivains. Dans les deux textes, les entêtes des chapitres ont la forme syntaxique d'une maxime (sujet, verbe, complément; présent de vérité générale) dont l'emploi est métaphorique. S'il s'agit de distinguer entre *L'Univers concentrationnaire* qui repose sur la métaphore, et *Les Jours de notre mort* qui relève du genre épique (nous reviendrons plus loin sur cette distinction), les deux textes mettent en oeuvre le même moyen rhétorique d'appel au lecteur: le référent littéraire, le grand intertexte littérature. Le contrat de lecture repose sur une connivence culturelle étroite entre auteur-narrateur et lecteur, sur un bagage commun qui doit permettre le décodage par le lecteur, grâce à l'aide du comparant littéraire, de l'univers concentrationnaire. Dans *L'Univers concentrationnaire*, Rousset n'en appelle pas directement au lecteur, dans *Les Jours de notre mort*, l'avant-propos sollicite en revanche explicitement la participation de celui-ci:

Pour comprendre, il faut de quelque façon participer: l'univers dont il est parlé ici est à la fois singulièrement hors de proportion avec les réactions quotidiennes des hommes ordinaires, et cependant proche et intime.

La question de la méfiance des mots fonctionne également comme un appel au lecteur. En effet, en affichant sa méfiance face à la capacité des mots à transmettre l'expérience vécue, Rousset sollicite le lecteur lui-même à ne pas se limiter aux mots, à voir au-delà. D'où, explique l'auteur, le recours à la technique du roman, le recours à l'artifice, qui permet de suggérer le vrai à l'aide de l'imaginaire:

²⁷⁸ R. Antelme, "Vengeance?", *Textes inédits*, p.19.

Les mots disent des inquiétudes qui furent et que la mémoire a gardées, sans se préoccuper de la façon dont les lèvres mortelles les formulèrent alors.

La question de la communication de l'expérience des camps est ainsi posée au coeur des textes de Rousset:

Les hommes normaux ne savent pas que tout est possible. Même si les témoignages forcent leur intelligence à admettre, leurs muscles ne croient pas. Les concentrationnaires savent. [...]. Ils sont séparés des autres par une expérience impossible à transmettre²⁷⁹.

De ce que nous avons pu connaître dans l'abjection, il ne sera jamais parlé²⁸⁰.

Face à ce doute sur la possibilité de transmettre le fond de l'expérience vécue, Rousset fait le choix du savoir scientifique, de l'*analyse* des deux systèmes qui se sont opposés: celui de la destruction nazie et celui de la résistance clandestine communiste. Les mots manquent en revanche pour un témoignage véritable de l'abjection vécue. La communication entre l'auteur rescapé et le lecteur ne peut se faire que sur le plan intellectuel, le témoignage, fait de mots, ne pouvant en effet pas toucher physiquement le lecteur. Ainsi Rousset recourt, pour représenter l'expérience concentrationnaire et y impliquer le lecteur, à deux types de discours: le discours idéologique communiste (analyse, explication) et l'intertexte littéraire (suggestion, imagination).

L'Univers concentrationnaire est placé, par une épigraphe, sous le signe d'*Ubu enchaîné* d'Alfred Jarry. Le lecteur est aussitôt préparé à imaginer un univers caricatural et parodique. Or, le vrai, sous la forme d'un constat de réalité, vient corroborer l'imaginaire. La deuxième épigraphe est une affirmation de l'auteur-narrateur: "Il existe une ordonnance Goering qui protège les grenouilles". Le choc créé par la succession de ces deux épigraphes est saisissant: la fiction burlesque est démentie en tant que fiction par le constat de réalité qui suit; à la figure littéraire d'*Ubu* est associée la figure historique de Goering. Le lecteur est appelé à naviguer entre l'univers imaginaire suggéré par la figure d'*Ubu* et la réalité historique. Cette tension entre l'imaginaire littéraire et la réalité historique vécue est caractéristique de *L'Univers concentrationnaire*; elle sollicite le lecteur tout au long du texte en recourant à la référence littéraire: *Ubu* est la figure tutélaire, mais Céline, Kafka, Shakespeare, etc. sont convoqués pour soutenir l'effort d'imagination du lecteur.

²⁷⁹ D. Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, p. 181-2.

²⁸⁰ D. Rousset, *Les Jours de notre mort*, vol. II, p. 585.

La Bible, chez Rousset, est le grand intertexte de référence²⁸¹. Dans *L'Univers concentrationnaire*, elle a la fonction de comparant au sein de la métaphore²⁸². L'éducation rigoureusement protestante reçue par Rousset dans son enfance, d'où sa très bonne connaissance de la Bible, resurgit sous la forme de force de comparaison expressive permettant de susciter chez le lecteur des images renversées. La métaphore est en effet antiphrastique. Les entêtes de chapitre représentent une sorte d'univers sacré: le premier chapitre s'intitule "Les portes s'ouvrent et se ferment", suivent "Les premiers-nés de la mort", "Dieu a dit qu'il y aurait un soir et un matin", "Il existe plusieurs chambres dans la maison du Seigneur", "J'étends mon lit dans les ténèbres", "Les dieux ne font pas leur demeure sur la Terre", "Les eaux de la mer se sont retirées". Le comparant biblique ouvre le chapitre, suit le comparé concentrationnaire, le renversement des valeurs est choquant pour le lecteur. Le procédé de la métaphore antiphrastique s'avère particulièrement signifiant pour représenter l'anti-sacré absolu qu'est le camp: le but du pouvoir nazi était en effet l'annulation du sacré et du divin, la substitution de l'espace divin par l'espace nazi.

La connaissance culturelle du lecteur est sollicitée pour décoder le sens. Ainsi, "Les premiers-nés de la mort" est l'intitulé du chapitre dans lequel Rousset expose la visite médicale et le passage aux douches, le début de la fabrication de l'homme concentrationnaire. Or, dans l'*Exode*, la mort des premiers-nés est la dernière plaie infligée aux Égyptiens, celle qui permet de libérer le peuple d'Israël de la servitude et de lui faire quitter l'Égypte. Le renversement est flagrant, linguistique d'abord: la relation syntaxique entre les termes est inversée, "la mort des premiers-nés" génère par renversement "les premiers-nés de la mort". Le renversement de signification est extrême: alors que la mort des premiers-nés implique une puissance organisatrice extérieure, en l'occurrence le dieu d'Israël qui a un projet de libération pour son peuple (*Exode*, chap. 11-12), la mort est, dans le texte de Rousset, la puissance génératrice des premiers-nés. Ce qui supprime toute idée de puissance supérieure salvatrice.

Ensuite, "Dieu a dit qu'il y aurait un soir et un matin" évoque la *Genèse* et l'organisation du monde, la séparation de la lumière et de l'obscurité. La référence biblique devient ici métaphore de l'organisation de la journée dans le camp, marquée par les interminables appels du matin et du soir. Alors que

²⁸¹ *L'Univers concentrationnaire*, Hachette 1998, p. 107: "La Bible SS enseigne, en effet, que [...]".

²⁸² Catherine COQUIO, dans "L'intimité du camp". *Littérature, politique, astrologie*, *Lignes*, 2 (mai 2000): David Rousset, p. 47-70, ne tranche pas entre métaphore et allégorie, mais parle tantôt de texte métaphorique, tantôt d'allégorie pour caractériser la surdétermination littéraire des récits de Rousset.

l'organisation divine se fait au profit des hommes, l'organisation nazie se fait à leur détriment.

L'idéologie nazie est analysée, les mécanismes de son fonctionnement sont démontés à l'aune de ses propres mythes: Rousset met en oeuvre la manière dont le mythe de la supériorité des nazis sur le reste de l'humanité supplante l'idée de divinité et de salut pour l'humanité.

A l'intertexte biblique fondateur de la métaphore est associé l'autre grand comparant discursif: l'idéologie marxiste. Les titres de chapitres suivants alternent avec les précédents: "Les esclaves ne donnent que leur corps", "La théorie des pouvoirs", "Les hommes ne vivent pas que de politique", "Un nouveau visage de la lutte des classes". Le schéma d'analyse marxiste guide le discours explicatif du narrateur, tandis que la métaphore biblique par antiphrase sollicite la participation du lecteur. Discours littéraire et culturel et discours politique sont indissociablement liés, dans ce texte de Rousset, l'un visant l'instance de lecture, l'autre servant à l'instance de narration, dans le but conjoint de constituer un témoignage suggestif et persuasif.

Les Jours de notre mort fonctionne selon le modèle épique, ou romanesque. Le comparant biblique est présent dans les entêtes de chapitres, faisant écho à l'anti-espace sacré mis en place dans *L'Univers concentrationnaire*. Mais le corps du texte met en relief les histoires de personnes. Le référent littéraire ouvre la porte de l'imaginaire au lecteur à travers les épigraphes initiales (Michaux et Swift en particulier), mais là non plus le corps du texte ne repose pas sur un réseau littéraire intertextuel.

La spécificité des *Jours de notre mort* est la conduite de scènes et d'histoires en parallèle: amorcer une scène, la laisser en suspens, en amorcer une autre, la laisser en suspens, reprendre la précédente, etc. Les portraits des personnages, nommés directement par leur prénom ou leur patronyme, la reprise des scènes tout au long du récit créent un attachement du lecteur aux personnages. Le lecteur est impliqué dans le passage du temps, il est poussé à voir la dégradation des conditions physiques des personnages, à épouser la conscience du sens de l'Histoire des uns ou l'abandon à la fatalité des autres. La mosaïque d'histoires dans lequel il est entraîné lui donne une vision d'ensemble de la réalité du camp. Le portrait par fragments de Stern²⁸³, personnage présent épisodiquement, est expressif et représentatif du procédé romanesque d'implication du lecteur par la fidélisation à un personnage. Le lecteur suit de près, au gré des étapes que constitue chaque scène, la dégradation infligée à un homme qui ne comprend pas et n'a pas de moyens de résistance. Stern est seul,

²⁸³ *Les Jours de notre mort*, vol. I, p. 21, 50, 53, 64, 68, 82-4, 96-7, vol. II, p. 48.

c'est un homme poli et galant, il ne sait plus rien de sa femme, il ne comprend pas ce qui se passe autour de lui, le récit le représente pour la dernière fois au moment où il subit, sans explications, une séance de torture pour le plaisir des SS. Ce personnage est rendu proche du lecteur grâce au point de vue adopté par le narrateur. Le procédé narratif de la "vision avec" permet la reconstitution des désirs et des pensées du personnage à partir de signes physiques extérieurs. L'extériorité conduit en effet à l'intériorité, le narrateur, qui a connu une réalité semblable, se fait le garant de l'intériorité de son personnage, tout en s'en distinguant par la forme de la troisième personne du singulier et en respectant la limite du vraisemblable dans la connaissance de l'intériorité du personnage; le point de vue narratif n'est en effet pas l'omniscience de l'intimité, mais l'observation globale des structures et mécanismes extérieurs de fonctionnement du système de destruction nazi:

Eva s'accroche à l'un des montants du camion et cherche des yeux Stern. Il est resté avec le groupe des hommes. Il n'a pas fait un geste, pas dit un mot. Il ne sent pas la fatigue. Il ne pense plus à rien. Il voit seulement cette petite fille éperdue accrochée au camion et il sent si fortement tout le corps de sa femme contre lui que ses lèvres s'entr'ouvrent pour crier²⁸⁴.

L'aube va paraître. Stern est resté assis toute la nuit devant la fenêtre. Ceux qui se sont levés pour pisser ont aperçu son dos courbé. Il n'a rien pensé de précis. Il a vécu toutes ces heures dans une pesante stupéfaction qui lui fait mal. Il ne s'est pas levé plus tôt parce qu'il demeurerait engourdi par la fatigue. Cependant, il doit fournir le dernier effort. Il n'est plus possible d'attendre. Autrement il ne pourra jamais recommencer. Dehors les phares éclairent puissamment l'enceinte électrifiée. Elle est à vingt mètres du Block. Stern regarde. Il désire intensément cette mort. Pour son repos. Il avance de trois pas et sort de l'ombre du Block. L'injure fait éclater le silence. Le Lagerschutz le menace de sa matraque. Stern hésite, puis recule. Son corps a peur des coups. Il rentre lentement dans le Block²⁸⁵.

Le lecteur est impliqué dans l'expérimentation de l'abjection du système par la proximité du narrateur envers la souffrance physique et intérieure du personnage. La capacité du narrateur à se détacher de sa propre expérience – qui n'apparaît qu'épisodiquement²⁸⁶ – pour accompagner celle d'autres

²⁸⁴ *Les Jours de notre mort*, vol. I, p. 53.

²⁸⁵ *Les Jours de notre mort*, vol. I, p. 96-7.

²⁸⁶ Le titre est important à cet égard: *Les Jours de notre mort*, suivi de la mention du genre (roman) établit le contrat de lecture en liant le témoignage (la présence du narrateur dans les événements est garantie par l'adjectif *notre*, ainsi que l'identité entre auteur et narrateur) à la forme romanesque qui annonce des libertés formelles telles que le détachement de la part du narrateur de sa stricte expérience au profit d'une vision d'ensemble reconstituée pour le récit.

personnages est le signe d'un appel au lecteur à s'engager lui aussi dans ce qui n'est pas sa propre expérience. Dans l'ensemble du roman, ce point de vue narratif participant oeuvre comme un appel à la conscience du lecteur.

Delbo: le modèle du dialogue

Charlotte Delbo fonde son contrat de lecture sur le dialogue. Dialogue tendu entre un *je*, des *je* aux identités différentes, aux prénoms différents, comme dans la galerie de portraits que représente *Mesure de nos jours*, et un *vous*-lecteur extérieur à l'histoire. Le *vous* est collectif, indéfini, forme de politesse distante. Tantôt accusateur, tantôt appel à l'aide, le *vous* est fondamentalement vocatif: appeler l'autre, celui qui est sans nom, qui reste dans l'ombre, le forcer à entendre, à ne pas rester indifférent. La figure du lecteur fraternel et celle du lecteur accusé sont toutes les deux explicitement présentes dans les textes de Delbo²⁸⁷. L'oeuvre devient le lieu métaphorique où interpellier, demander des comptes: on retrouve ici le lien qui unit le témoignage au tribunal.

Le lecteur accusé est prédominant chez Delbo, ainsi la "Prière aux vivants pour leur pardonner d'être vivants":

Vous qui passez
bien habillés de tous vos muscles
un vêtement qui vous va bien
qui vous va mal
vous qui passez
animés d'une vie tumultueuse aux artères
et bien collée au squelette
[...]
comment vous pardonner d'être vivants...²⁸⁸

Ou le chapitre "Ainsi vous croyiez" dans *Aucun de nous ne reviendra*:

Ainsi vous croyiez qu'aux lèvres des mourants
ne montent que des paroles solennelles
parce que le solennel fleurit naturellement au lit de la mort
un lit est toujours prêt à l'apparat des funérailles
avec la famille au bord
la sincère douleur l'air de circonstance.

²⁸⁷ Alain Parrau, dans *Ecrire les camps*, p. 69-72, relève cette double figure du lecteur fraternel et du lecteur accusé. Un idéal de communication, qui sous-tend tout récit de témoignage, présuppose un lecteur fraternel. Mais la figure prédominante, car plus exigeante, est celle du lecteur accusé.

²⁸⁸ Ch. Delbo, *Une Connaissance inutile*, p. 189.

Nues sur les grabats du revir, nos camarades presque toutes ont dit:
"Cette fois-ci je vais claboter."

Elles étaient nues sur les planches nues.

[...].

Elles ne savaient pas que c'était leur compliquer la tâche, à celles qui survivraient, qui devraient rapporter aux parents les dernières paroles. Les parents attendaient le solennel. Impossible de les décevoir. Le trivial est indigne au florilège des mots ultimes²⁸⁹.

La construction d'une tribune de communication fonctionne selon un principe récurrent: confronter le monde "normal" et le monde provoqué par les camps, le *vous* et le *nous*. Deux mondes qui ne peuvent se rencontrer, espace d'exil qui sépare les vivants des morts et survivants même après la fin des camps.

Le *vous* est cependant un appel forcé à voir, le mode vocatif impliquant le lecteur dans le texte et l'histoire. Le lecteur est un personnage de cette histoire, coupable de ne pas comprendre mais conduit à voir, regarder, écouter.

Si la distance est infranchissable entre le *je* qui tente de dire son expérience et le *vous* qui comble rapidement et facilement les vides avec des mots, ces mots sont les mêmes pour tous et, en dernier recours, permettent de construire de fragiles garde-fou pour le *je* lui-même. L'espace de communication est alors rétabli, dans tout ce qu'il a de tendu et de fragile:

Il est mort
parce qu'il faut à une histoire d'amour
pour qu'elle soit belle
une fin tragique
La nôtre était magnifique
Pourquoi faut-il que vous l'emportiez toujours
à la fin
avec vos lieux communs²⁹⁰.

Pleurer un héros
plutôt qu'aimer un lâche
Sans doute avez-vous raison
vous qui avez des mots pour tout
Mais
il y en avait
ni forts ni faibles
qui n'ont été
ni jusqu'au sacrifice
ni jusqu'à la trahison
Il m'est arrivé de penser

²⁸⁹ Ch. Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 172.

²⁹⁰ Ch. Delbo, *Une Connaissance inutile*, p. 25.

qu'il aurait pu être de ceux-là
et d'avoir honte
je voudrais être sûre
d'avoir eu honte
Il faut
il faut
que vous ayez raison²⁹¹.

Les trois derniers vers résonnent comme une bouée de sauvetage, un geste *in extremis* de retour à la valeur protectrice et rassurante du langage et des images qu'il véhicule communément.

Mesure de nos jours, à la fin du récit en prose, comprend trois brefs poèmes. Le premier²⁹²:

Je ne sais pas
si vous pouvez faire encore
quelque chose de moi
Si vous avez le courage d'essayer...

Une invitation à essayer est lancée au *vous*. Le dialogue est tendu, ardu, révolté, mais non pas hostile.

Mesure de nos jours met à l'oeuvre un procédé narratif d'ensemble particulier: le dialogue a lieu entre un *je*, qui prend la voix de différentes personnes rescapées, et un *tu* de référence, Charlotte²⁹³, qui tisse le lien entre chaque histoire. L'auteur du texte a ici non pas le rôle de narrateur, elle le délègue à de multiples camarades survivants, mais le rôle de relais de parole, d'oreille attentive et d'agent de rapprochement. Le texte se présente très clairement au lecteur comme un dialogue entre déportés. L'écriture inscrit l'écoute au plus profond de sa trame par la présence du *tu* qui traverse tout le récit en filigrane. Cet espace de dialogue et d'écoute crée une communauté de parole, d'expérience et de mémoire entre les déportés, une aire de chaleur humaine au sein de laquelle le rescapé peut retrouver une identité de sujet, seul espace de retour véritable après la déportation pour celui-ci. Le *nous*, qui inclut le *je* et le *tu*, explicite cet espace de dialogue et d'accueil. Le lecteur n'est pas ici une instance intratextuelle, il n'est pas interpellé, il n'existe que comme présumé de base à l'écriture de tout livre. Par ce procédé narratif, le lecteur absent voit se nouer à travers les récits de différents personnages un espace de communication et d'écoute tel que souhaité par les survivants. Un appel indirect lui est ainsi lancé.

²⁹¹ Ch. Delbo, *Une Connaissance inutile*, p. 23.

²⁹² Charlotte DELBO, *Auschwitz III. Mesure de nos jours*, Paris: Minuit, 1971, p. 212.

²⁹³ L'auteur se représente par son prénom dans le texte, interpellée par les personnes qui lui racontent leur histoire. Par exemple p. 99.

Wiesel: un appel au lecteur-témoin

La figure de Moché-le-Bedeau qui ouvre *La Nuit* est un appel au lecteur, elle est une mise en abyme de la fonction du témoin. La question du contrat de lecture est liée à la représentation de la folie. En effet, le narrateur en appelle au lecteur, à une attitude de réception plus consciente que celle qui a prévalu par rapport à Moché-le-Bedeau. La folie n'est pas dans les paroles du témoin-prophète, mais dans les événements eux-mêmes et dans la parole illusoire qui les dissimule et ne fait ainsi que mieux les déclencher. L'attitude demandée au lecteur est représentée en opposition à celle que le narrateur, alors jeune homme, avait eue à l'égard de Moché. Alors que le jeune homme avait abandonné Moché à sa "folie", le lecteur est appelé à reconnaître la vérité du récit, à en reprendre le fil, à devenir témoin lui-même. La figure du témoin-prophète est ainsi un appel lancé au lecteur pour une réception consciente, mais elle est simultanément une remise en question du témoignage, l'expression forte d'un doute sur la possibilité de témoigner. L'écriture de Wiesel est tendue entre la nécessité absolue de témoigner pour avertir et faire savoir et le doute quant à la capacité de réception véritable de la communauté des lecteurs, de la société.

TROISIEME PARTIE

AU NOM DE L' "ESPECE HUMAINE":
L'EXPRESSION DE LA DIGNITE DE L'HOMME

CHAPITRE 8

LITTÉRATURE ET DIGNITÉ DE L'HOMME

Reconstruire, par la parole, un espace commun: l'humanité des détenus se découvre aussi, dans les camps, comme ce qui peut se rassembler autour de la parole d'une œuvre, s'y retrouver et s'y affirmer. Réciter un poème devient ainsi un acte politique et humain décisif, le moment d'une affirmation collective des valeurs que le camp devait détruire²⁹⁴.

Le rôle joué par la littérature dans les camps (que ce soit les camps nazis ou soviétiques) est aujourd'hui bien connu. Comme l'analyse Alain Parrau, la récitation littéraire est une brève expérience d'humanité au cœur de l'inhumain. Antelme, Delbo, Rousset, Semprun, Levi représentent cette expérience dans leurs témoignages de déportation:

Francis monta sur la planche. [...]. Il resta un instant ainsi, attendant que le silence se fasse, mais dans le fond du block les conversations continuaient. Alors il s'est tout de même décidé à commencer.
Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage...
Il disait très lentement, d'une voix monocorde et faible.
— Plus fort! criaient des types au fond de la chambre.
...Et puis est retourné plein d'usage et de raison...
Francis essayait de dire plus fort, mais il n'y parvenait pas. Sa figure était immobile, triste, ses yeux étaient fixes. L'hiver du zaun-kommando était imprégné dessus; sur sa voix aussi qui était épuisée. Il mettait toute son application à bien détacher les mots et à garder le même rythme dans sa diction. Jusqu'au bout il se tint raide, angoissé comme s'il avait eu à dire l'une des choses les plus rares, les plus secrètes qu'il lui fût jamais arrivé

²⁹⁴ Alain PARRAU, *Ecrire les camps*, Paris: Belin, 1995, p. 219.

d'exprimer; comme s'il avait eu peur que, brutalement, le poème ne se brise dans sa bouche.

Quand il eut fini, il fut applaudi lui aussi par ceux qui n'étaient pas trop loin de lui²⁹⁵.

Parler restait la seule évasion, notre délire. De quoi parlions-nous? De choses matérielles et consommables ou réalisables. Il fallait écarter tout ce qui éveillait la douleur ou le regret. Nous ne parlions pas d'amour.

Et voilà que dans ce petit camp, nous revenions à la vie et tout nous revenait. Tous les désirs, toutes les exigences. Nous aurions voulu lire, entendre de la musique, aller au théâtre. Nous allions monter une pièce. N'avions-nous pas le dimanche libre et une heure le soir?

Claudette, qui travaillait au laboratoire où elle avait table, crayon et papier, entreprend de récrire *Le Malade imaginaire*, de mémoire. Le premier acte achevé, les répétitions commencent.

J'écris cela comme si ç'avait été aussi simple. On a beau avoir une pièce bien en tête, en voir et en entendre les personnages, c'est une tâche difficile à qui relève du typhus, est constamment habité par la faim. Celles qui pouvaient aider. Une réplique était souvent la victoire d'une journée. Et les répétitions... Elles avaient lieu après le travail, après le souper [...] au moment où l'on éprouve davantage la fatigue, dans une baraque gelée et sombre. User de persuasion et de menace, faire appel à l'esprit de camaraderie, manier la flatterie et l'injure, était le lot quotidien des animatrices. L'émulation jouait aussi, et la fierté. Il s'agissait de montrer aux Polonaises avec qui nous étions, et qui chantaient si bien, de quoi nous étions capables.

Chaque soir battant la semelle et battant des bras — c'était en décembre — nous répétions. Dans l'obscurité, une intonation juste prenait une étrange résonance²⁹⁶.

Je me racontais des histoires, pour me distraire, pour m'obliger à manger lentement. Je me récitais tout bas *Le Cimetière marin*, en essayant de ne rien oublier. Je n'y arrivais d'ailleurs pas. Entre «tout va sous terre et rentre dans le jeu» et la fin, je n'arrivais pas à combler un vide dans ma mémoire. [...]. Je restais la cuiller en l'air et j'essayais de me souvenir. On se demande parfois pourquoi je commence à déclamer *Le Cimetière marin*, tout à coup, quand je suis en train de nouer ma cravate, ou de déboucher une bouteille de bière. Voilà l'explication. C'est que j'ai souvent récité *Le Cimetière marin*, dans cette cellule de la prison d'Auxerre, en face de Ramaillet. C'est bien la seule fois où *Le Cimetière marin* a servi à quelque chose. C'est bien la seule fois où cet imbécile distingué de Valéry a servi à quelque chose. Mais il était impossible de tricher. Même «L'assaut au soleil de la blancheur des corps

²⁹⁵ Robert ANTELME, *L'Espèce humaine*, Paris: Gallimard, 1995, p. 204.

²⁹⁶ Charlotte DELBO, *Auschwitz III. Une Connaissance inutile*, Paris: Minuit, 1970, p. 91-2.

des femmes» ne permettait pas de tricher. Il y avait toujours trop peu de soupe²⁹⁷.

Pour épuiser le temps je lui racontais les Ragionamenti, Francion, l'Abbé Cudart, Félicia, la Charpillon; je lui parlais de Mirbeau et de Restif, de Cleland et de Crébillon, mais il manquait d'imagination et n'avait rien lu, même pas Ellery Queen. Il n'était épris que de l'Opéra-Comique et d'opérettes. Il fredonnait sans se lasser de sa voix juste, mais fatiguée:

Lakmé, ton doux regard se voile;
Ton sourire s'est attristé.

Nous avançons dans les matins clairs avec notre wagon chargé de torpilles, comme des morts²⁹⁸.

J'y suis, attention Pikolo, ouvre grands tes oreilles et ton esprit, j'ai besoin que tu comprennes:

«Considerate la vostra semenza
Fatti non foste a viver come bruti
Ma per seguir virtute e conoscenza.»

Et c'est comme si moi aussi j'entendais ces paroles pour la première fois: comme une sonnerie de trompettes, comme la voix de Dieu. L'espace d'un instant, j'ai oublié qui je suis et où je suis.

Pikolo me prie de répéter. Il est bon, Pikolo, il s'est rendu compte qu'il est en train de me faire du bien. A moins que, peut-être, il n'y ait autre chose: peut-être que, malgré la traduction plate et le commentaire sommaire et hâtif, il a reçu le message, il a senti que ces paroles le concernent, qu'elles concernent tous les hommes qui souffrent, et nous en particulier; qu'elles nous concernent nous deux, qui osons nous arrêter à ces choses-là avec les bâtons de la corvée de soupe sur les épaules²⁹⁹.

Du Bellay, Molière, Valéry, Dante, etc.: la littérature, sans distinction de textes et d'auteurs, a la valeur d'une précieuse échappatoire dans les circonstances déshumanisantes auxquelles les déportés sont soumis. Le pouvoir d'évasion de

²⁹⁷ Jorge SEMPRUN, *Le Grand Voyage*, Paris: Gallimard (Folio), 2000, p. 68.

²⁹⁸ David ROUSSET, *Les Jours de notre mort*, Paris: Hachette (Pluriel), 1993, vol. II, p. 97.

²⁹⁹ Primo LEVI, *Si c'est un homme*, Paris: Julliard, 1990, chap. "Le chant d'Ulysse", p. 121-2: sur le chemin vers la corvée de la soupe, Primo récite à son ami Jean (Pikolo), qui lui a demandé d'apprendre l'italien, un extrait du chant d'Ulysse aux enfers (*La Divine Comédie* de Dante). Dans l'urgence du moment d'humanité volé à la vie du camp, Primo persiste à réciter, malgré les approximations et les trous de mémoire, convaincu que son ami comprendra: «Considérez quelle est votre origine: Vous n'avez pas été faits pour vivre comme brutes, Mais pour ensuivre et science et vertu» .

la littérature n'est pas une nouveauté. En revanche, les déportés – du moins les intellectuels qui ont pris la parole après leur retour – affirment, parce qu'ils les ont éprouvés, les bienfaits de la littérature également dans des conditions extrêmes. L'oralité, la récitation jouent un rôle majeur: en effet, il s'agit d'un acte de communication qui suscite un espace de parole et d'imagination reliant les personnes à une culture commune. Une distance est établie temporairement avec le camp, avec la vie physique meurtrissante qui y est imposée, avec l'isolement, avec la mort. L'acte de récitation littéraire convoque la mémoire, le bagage culturel de celui qui prend la parole et de celui qui écoute, les capacités et spécificités individuelles (diction, rythme, mémorisation, etc.), toutes valeurs qui sont niées à l'homme dans le camp. L'univers des sentiments, de la beauté et du sens naissent de la récitation littéraire³⁰⁰.

On ne peut dissocier l'expérience de la récitation littéraire dans le camp de l'acte d'écriture après le camp. Le témoignage constitue un effort de création personnelle, à partir de la réalité vécue, pour reconstituer un espace de parole, de communication, de sens, de sentiments, de sensibilité communs, de dignité. Les deux actes de parole sont certes de type différent et générés en des moments distincts: tous deux visent cependant à restaurer une communauté d'êtres humains là où elle est gravement menacée, à rétablir la dignité de l'espèce humaine.

Or la question de l'énonciation de la dignité humaine traverse la littérature de tout temps. Elle se manifeste sous des formes différentes au cours des siècles, selon le type de circonstances de prise de parole et d'écriture. Si le témoignage est un acte de parole spécifiquement contemporain, quelles sont les formes rhétoriques que prend l'énonciation de la dignité humaine au cours des siècles précédents? Quels en sont - pour rester dans la perspective d'une *pragmatique de l'énonciation* - les enjeux communicationnels ?

Voici une enquête à travers un certain nombre de textes d'auteurs et d'époques différentes. Les textes sélectionnés transcrivent une expérience vécue par l'auteur de l'exil politique. Cette situation d'atteinte à la dignité humaine est comparable à l'expérience de la déportation. Le schéma énonciatif des textes est similaire: tous mettent en oeuvre des stratégies de communication permettant de représenter l'injustice et la violence politiques subies par l'auteur-

³⁰⁰ Une remarque dans ce panorama général: Wiesel ne représente pas l'acte de récitation littéraire. Son univers est particulier, l'acte de parole est religieux, sous la forme de la prière collective. Dans *La Nuit*, Wiesel s'exclut de l'acte de parole religieux, il le représente comme ayant une valeur bénéfique pour les juifs mais, pour lui, la réalité de la déportation et de l'extermination a ruiné le crédit de cet acte de parole. La parole littéraire n'est pas fiable non plus, selon la conception de Wiesel. Si la référence littéraire est absente, en revanche la parole religieuse est représentée, mais sous forme dialectique, comme un grave point d'interrogation. Reste l'acte de témoignage qui a valeur de vérité.

énonciateur, de rétablir et affirmer la dignité de l'homme. Les textes fonctionnent comme une scène, voire un tribunal, où se joue un rapport entre trois ou quatre instances: le lésé qui prend la parole, la puissance politique ou l'institution contre laquelle se définissent la prise de parole et l'écriture, le public des lecteurs à qui est adressée – explicitement ou non – la prise de parole. Enfin, dans plusieurs des textes antérieurs au XXe siècle, Dieu est invoqué pour établir sa justice transcendante. Confrontation d'instances textuelles et invocation d'un tiers appelé en juge ou en témoin de l'injustice infligée au narrateur: l'instance tierce constitue la ligne de fuite littéraire permettant de quitter la relation binaire qui lie le lésé au pouvoir oppresseur. Ce schéma énonciatif, avec ses variantes, se retrouve dans tous les textes – y compris les récits des rescapés – et permet d'illustrer, grâce à une perspective traversante, la modernité de l'acte énonciatif du témoignage, à savoir des moyens affirmés de sollicitation mémorielle du lecteur.

CHAPITRE 9

RHETORIQUES DE LA DIGNITE DE L'HOMME

Chaque rescapé, dans le camp, invoque un auteur, un texte de référence, qui l'a aidé à reconstituer un espace d'humanité, et le représente ensuite dans son récit-témoignage. Il n'y a pas de constante, ni de modèle unique. Cette liberté sera également la nôtre dans la recherche de textes qui, produits en des circonstances politiques où la dignité humaine a été bafouée, s'efforcent de la rétablir.

L'Ancien Testament et les lettres d'exil d'Ovide constituent deux points de référence à partir desquels amorcer l'enquête.

L'exil biblique revêt un aspect particulier, constitutif de l'histoire du peuple d'Israël. En effet, confirmés par des traces archéologiques et des documents historiques, les différents exils subis par le peuple d'Israël sont interprétés sur le mode inspiré caractéristique des livres sacrés. La sortie d'Égypte, que les archéologues et historiens spécialistes du Proche-Orient sont parvenus à situer approximativement au XVI^e siècle av. J.-C.³⁰¹, puis la traversée du désert et l'arrivée en terre promise, sont l'expérience d'un peuple tout entier, vécue par plusieurs générations. Fondement d'une religion et d'un ordre social, cette première expérience rapportée de l'exil a une valeur symbolique et spirituelle sans équivalent. Écrit par un narrateur anonyme, sous l'inspiration divine, au nom d'un peuple et pour lui, ce récit d'exil marque les siècles de notre civilisation en se présentant comme la réponse à une grande souffrance

³⁰¹ On date en revanche l'écriture du *Pentateuque* — qui transmet ces événements — du début du IV^e siècle av. J.-C. Informations tirées de la traduction oecuménique de la Bible (TOB), Paris: Cerf, 1995, introductions à la *Genèse* et à l'*Exode*.

collective. En effet, entre l'instance d'oppression et l'instance lésée – le Pharaon et le peuple d'Israël – s'interpose une troisième instance: Dieu, médiateur et sauveur. Cette tierce instance, supérieure et extérieure au conflit, gère l'histoire et l'espace de façon à pouvoir offrir un asile à l'instance lésée.

Les exils ultérieurs du peuple d'Israël, relatés dans les différents livres historiques (*Livre des Rois*) et prophétiques (*Livre de Jérémie*, *Livre d'Ezéchiel*), sont toujours interprétés à la lumière de l'alliance divine, de l'endurance dans la souffrance car le terme de l'exode est promis. En revanche, la dispersion définitive des tribus d'Israël après 70 de notre ère (destruction de Jérusalem par l'empereur Titus) n'est plus relatée sous la forme littéraire et inspirée de la Bible; les historiens romains ont pris le relais de l'écriture des événements, les considérant avec la distance de l'observateur étranger et surtout du vainqueur.

La tradition de l'exil biblique est constitutive de l'oeuvre d'Agrippa d'Aubigné, en particulier dans *Les Tragiques*, où l'exil du soldat protestant est relu en termes de nécessaire souffrance pour accéder au salut. Dans l'oeuvre d'Elie Wiesel, cette même tradition est vivement interrogée, remise en question par l'expérience vécue de la déportation nazie. La relation ternaire entre l'instance d'oppression, l'instance lésée et le médiateur n'existe pas chez Wiesel: la confrontation est directe entre les parties opposées; Dieu, l'instance médiatrice et salvatrice dans le texte sacré, est pris à partie par l'instance lésée pour n'avoir pas tenu sa promesse.

Si le modèle de l'Ancien Testament marque notre civilisation jusqu'à aujourd'hui, que ce soit pour être corroboré ou démenti, Ovide limite son rôle exemplaire aux poètes du Moyen Age et de la Renaissance. Les *Tristes* et les *Pontiques* représentent une innovation majeure dans l'histoire de la littérature de l'époque: en effet, ces poèmes combinent un genre à la mode, l'élégie, dont Ovide était passé maître, et une voix énonciatrice *je*, sujet de l'expérience douloureusement vécue de l'exil aux confins de l'empire romain. Les causes de l'exil d'Ovide et les modalités d'adaptation littéraire de cette expérience sont intéressantes dans notre perspective.

L'empereur Auguste, bien que célèbre pour avoir établi la paix civile sur le territoire de l'empire, a cependant produit son exilé de marque. Publius Ovidius Naso, poète vénéré pour son esprit raffiné et sa liberté galante en amour, est confiné sans appel en l'an 8 de notre ère, à l'âge de 51 ans, à Tomes, sur le Danube, dans l'actuelle Roumanie. Le motif officiel du bannissement est le caractère licencieux des poèmes des *Amours* et de *L'Art d'aimer*. Cependant, la condamnation frappe l'auteur dix ans après la publication de ses oeuvres. L'empereur tentait-il un retour à la morale publique *a posteriori*? Le véritable motif de la relégation est probablement autre et ne sera jamais connu. D'après les allusions d'Ovide lui-même, dans ses lettres d'exil, il s'agirait d'une

indiscrétion du poète sur la vie privée de l'empereur. Dans ce cas, le bannissement engage deux hommes unis par un lien trop personnel nuisible au détenteur du pouvoir. D'où la mesure autoritaire de celui-ci pour réduire au silence un individu devenu gênant (la censure absolue sur les oeuvres du poète est le contrepoint à l'éloignement physique de la personne). Le poète a dû passer sans transition de la consécration à la relégation irréversible³⁰².

Les poèmes élégiaques d'Ovide (les *Tristes* sont pour l'essentiel des élégies, seuls quelques poèmes ont la forme de l'épître) étaient destinés à composer un recueil et à être publiés. Ces poèmes, fruit d'une rupture existentielle grave, ont un aspect profondément moderne: l'expression d'un *je* souffrant, expatrié, qui tente de reconquérir ses racines par l'espace littéraire. Au-delà de cette facette très moderne, Ovide inscrit son oeuvre dans le genre romain traditionnel de l'élégie, afin, en dépit de l'exclusion et de la censure, de poursuivre son travail de poète novateur. Ovide travaille à la pérennité de la langue et du genre poétique et vise à asseoir son statut de poète majeur en introduisant des formes de rupture et de déchirement qui font la valeur de l'oeuvre par-delà les circonstances et les siècles. En effet, il ne s'agit pas pour le lecteur de chercher dans ces poèmes la vérité humaine de l'exilé, mais bien plutôt les références poétiques et mythologiques, le travail de la langue et des sentiments qui inscrivent l'auteur-narrateur dans un cadre culturel reconnu. L'appel à la clémence adressé à Auguste dans l'espoir de voir la peine raccourcie ou supprimée n'est pas à considérer comme un appel au premier degré (d'après les allusions d'Ovide lui-même, la clémence n'est pas à espérer d'un prince aussi ferme qu'Auguste). C'est donc que l'interpellation de l'opresseur par le lésé est motivée non par le simple espoir direct de conciliation, mais bien plus par le projet d'inscription atemporelle d'une voix et d'un espace nouveaux dans un genre littéraire reconnu, au-delà de la situation particulière de l'homme humilié. Il ne s'agirait donc pas d'une tentative directe de médiation, mais d'une oeuvre qui vise la reconnaissance poétique dans la pérennité plutôt qu'un retour direct à la citoyenneté, limité à la durée d'une vie. Le lecteur, instance non explicite dans l'oeuvre, est ainsi appelé en témoin d'un art qui non seulement n'a pas souffert de l'exil, mais s'est au contraire enrichi de formes et de thèmes nouveaux.

Les *Pontiques* est un recueil constitué exclusivement d'épîtres. Les personnages destinataires n'ont d'intérêt que par leur fonctionnement interne, non pas par le référent auquel ils renvoient; ce sont des figures-types propres au genre. Ainsi la figure d'Auguste qui ne répond pas aux appels de son admirateur, ou celle de

³⁰² Les textes d'Ovide ont été lus dans la traduction sélective proposée par Chantal Labre dans OVIDE, *L'exil et le salut: "Tristes" et "Pontiques"*, Paris: Arléa, 1991. L'analyse se fonde sur l'étude d'Anne VIDEAU-DELIBES, *Les "Tristes" d'Ovide et l'élégie romaine*, Paris: Klincksieck, 1991.

la femme qui reste sourde à l'amour de son mari sont des *captatio benevolentiae* visant à s'acquérir le lecteur. Grâce à une étude comparative (récits des géographes Hérodote et Strabon sur la région de Tmes, élégie amoureuse traditionnelle, avec ses formes lamentatives et son jeu de personnages), il est possible de mettre en relief les distorsions poétiques opérées par le poète par rapport à l'expérience vécue afin de s'attirer la compassion du lecteur: Ovide, pour ne prendre qu'un exemple, insiste sur la barbarie de la cité de Tmes alors même qu'elle a été fondée au VIIe siècle avant J.-C. par les Grecs de Milet.

Progressivement, des *Tristes* aux *Pontiques*, la dimension de l'exil se modifie: l'écriture passe de la mythologie des contrées barbares à la découverte d'un espace d'accueil et de communication possible. Le lien avec le pouvoir romain oppresseur subsiste sous la forme de l'épître directement adressée à l'empereur. Le changement s'opère dans la représentation de l'espace de l'exil: il ne s'agit plus du lieu d'une requête, mais du lieu d'une conquête; le poète affirme à la fin des *Pontiques* avoir appris la langue vernaculaire et écrit des vers reçus favorablement par la population locale. Le succès rencontré par les vers du poète dans la terre et la langue de son exil sont l'affirmation d'une puissance, celle de la poésie, et d'un auditoire reconstitué; l'épître fait un pied de nez à la puissance politique exilante et à la censure. Le lecteur de tous les temps est appelé, grâce à la rhétorique élégiaque, à se ranger du côté du poète-énonciateur et à reconnaître la revanche de celui-ci, sa dignité majestueusement reconquise.

Le pouvoir de la plume

Les premières expériences d'oppression et d'exil politiques transcrites littérairement en langue française sont celles du 16e siècle. Les guerres de religion ont provoqué force bannissements dont les partisans de la réforme ont eu particulièrement à souffrir. Ainsi en est-il de Clément Marot, d'Etienne Dolet, d'Agrippa D'Aubigné, pour ne citer que les poètes les plus connus qui ont laissé dans leur oeuvre une trace de leur expérience de l'oppression et de l'exil politiques.

Clément Marot est, en 1534, un poète confirmé à la cour. Sa plume badine et humoristique a su s'attirer la faveur des puissants. Ses épîtres au Roi séduisent François Ier. En effet, recourant à l'épître sous la caution d'Horace et d'Ovide, Marot use de la liberté que lui offre le vers pour s'adresser aux grands et au roi

avec une familiarité que ne lui laisserait pas la prose³⁰³. Car le vers détourne, devient adresse indirecte, le langage et l'humour l'emportent sur la relation directe entre partenaires qu'instaure le principe même de la lettre. Ainsi Marot parvient à adresser au roi des demandes auxquelles celui-ci répond: une demande d'intervention directe en sa faveur pour révoquer un emprisonnement dû à une voie de fait et suite à un détournement³⁰⁴. Payé pour faire rire le roi avec art et en toute familiarité, Marot s'est cependant attiré des ennemis, en particulier à la Sorbonne, parmi les professeurs de rhétorique qui n'ont pas manqué de lui nuire³⁰⁵ sur le terrain des questions religieuses. En effet, avec l'assurance que lui confèrent sa gloire et sa haute protection, Marot s'est lancé dans le débat dangereux qui agite le siècle. 1534 est la date de l'affaire des Placards³⁰⁶ qui provoque la rupture entre le roi et les Evangéliques et Protestants. A partir de cette date les persécutions commencent sans pitié. Marot, qui avait déjà été qualifié d'hérétique par les docteurs de la Sorbonne³⁰⁷, est en mauvaise posture. Il n'attend pas d'être arrêté et s'enfuit chercher refuge auprès de sa protectrice Marguerite de Navarre. Il s'agit en quelque sorte d'un exil préventif en connaissance exacte des suites qui l'attendent en cas d'arrestation (le bûcher). Mais la Navarre ne pouvant garantir une protection suffisante au poète compromis, l'exil se poursuit jusqu'à Ferrare, auprès de la duchesse de cet Etat, Renée de France, cousine de François Ier, ouverte aux idées nouvelles. Cependant, lorsque l'Inquisition entre dans la ville, Marot doit à nouveau s'enfuir; il trouve refuge à Venise. Depuis Ferrare et Venise, Marot adresse des épîtres au roi lui demandant d'intercéder pour qu'un terme soit posé à son exil (*Epître au Roi, du temps de son exil à Ferrare*, novembre 1535, et *Au Roi, de Venise*, vers juillet 1536). On reconnaît ici le modèle ovidien. Les circonstances sont cependant plus favorables à Marot qu'à Ovide: en effet,

³⁰³ Voir Roger DUCHENE, "Lettre et épître", *Littératures classiques*, 18 (printemps 1993): *L'épître en vers au XVIIe siècle*, p. 9-10.

³⁰⁴ Voir les épîtres *Au roi, pour le délivrer de prison* (1527) et *Au Roi, pour avoir été détourné* (1532), in Clément MAROT, *Les Epîtres*, C. A. Mayer (éd.), Londres: Athlone Press, 1964.

³⁰⁵ Voir l'introduction de C. A. Mayer dans C. Marot, *Les Epîtres*, p. 10.

³⁰⁶ Il s'agit de l'affichage en série, à Paris et jusque dans les châteaux de François Ier sur la Loire, de placards dénonçant les abus de la messe papale. Voir Jean-Luc DEJEAN, *Clément Marot*, Paris: Fayard, 1990, p. 236.

³⁰⁷ En 1533, Marot avait participé à la réédition d'une oeuvre de Marguerite de Navarre, *Le Miroir des âmes pécheresses*, en l'ornant de prières et d'un psaume mis en vers. La Sorbonne qualifie d'hérétique le livre et ses auteurs. Voir J.-L. Déjean, *Clément Marot*, p. 227 sq.

Lors d'une autre affaire, Marot avait été surpris en train de "manger du lard en carême" et dénoncé (1526). Pour enrayer le progrès des Luthériens, le Pape ordonnait en effet des mesures sévères contre ceux qui manquaient à l'abstinence de viande pendant le carême (C. A. Mayer, in C. Marot, *Les Epîtres*, p. 124). L'épître de 1534 *Marot à Monsieur Bouchart, Docteur en Théologie* est une apologie récusant le grief de luthéranisme.

l'instance exilante du poète n'est pas directement le roi. Avantage qui autorise le poète français à solliciter la protection du souverain. Le retour d'exil lui sera d'ailleurs concédé³⁰⁸ à la condition d'abjurer sa foi³⁰⁹.

Un deuxième exil, définitif cette fois, a lieu en 1542, probablement à la suite du décret signé par le roi contre les Luthériens le 30 août de la même année. Dans une lettre à Viret, Calvin parle d'un mandat d'amener lancé contre Marot. Celui-ci s'enfuit et ne reverra jamais la France. Il est accueilli à Genève par Calvin³¹⁰, mais, ne s'y plaisant pas, il quitte la cité en 1543. Son errance le conduit à Annecy (alliée du Duc de Savoie) et à Turin où il meurt. Pendant ce deuxième exil, Marot n'a que peu composé et surtout aucune épître demandant la révocation de sa condition d'exilé, les circonstances politiques ne s'y prêtant plus.

Ainsi, lors d'un premier exil, Marot a pu obtenir la clémence du roi. Le poète a recouru à l'écriture en tant qu'arme défensive: la rhétorique poétique infléchit la politique. Le modèle de l'épître, qui repose sur l'adresse directe au destinataire, montre cependant ses limites dans le cas du deuxième exil, où la politique l'emporte sur la poésie qui se tait.

Dans tous les cas, la fonction des épîtres en vers de Marot – arme défensive au pouvoir d'action direct, apologie – est bien rare dans l'histoire de la littérature. Aucun des textes retenus ici ne plaide jamais directement la cause de l'auteur-narrateur tout en obtenant un résultat positif (on l'a vu, favorisé par le fait que le roi n'était pas directement l'instance dont émanait l'ordre de poursuite). Caractéristiques d'un siècle où l'art, la rhétorique et la politique sont en étroite interdépendance, les épîtres de Marot, au-delà de leur portée pratique directe, s'inscrivent dans une visée universaliste, semblable à celle recherchée par Ovide. Les moyens rhétoriques employés font à la fois la valeur performative des épîtres et leur valeur poétique universelle, au-delà du cas pratique.

Il vaut la peine de s'arrêter sur le fonctionnement rhétorique des deux épîtres principales d'exil.

³⁰⁸ Ce retour d'exil peut s'expliquer par la suspension des persécutions en 1536 et par l'espoir renouvelé d'un compromis entre les Protestants et le roi, espoir déçu en 1542.

³⁰⁹ Ce que Marot fit sans difficulté et qui suggère à Mayer l'interprétation suivante: Marot n'est pas tant acquis à la foi évangélique que convaincu dans sa haine du papisme et de toute forme de cruauté, de tyrannie et de stupidité. C'est pour cette raison d'ailleurs qu'il aurait mal supporté son deuxième exil dans la cité de Genève strictement calviniste (Mayer, in C. Marot, *Les Epîtres*, p. 25). Selon Screech, Marot, par sa connaissance profonde de l'Évangile et par certaines de ses formules, rejoint les déclarations de foi des partisans des idées nouvelles et c'est pour cette raison précisément qu'il est poursuivi en tant que luthérien, alors que lui-même ne s'en réclame pas (Michael A. SCREECH, *Marot évangélique*, Genève: Droz, 1967, p. 15, 17-38).

³¹⁰ Sa traduction des psaumes y sera très appréciée et, mise en musique, deviendra la référence dans le culte calviniste.

(1) *Épître au Roi, du temps de son exil à Ferrare*³¹¹.

Comment le poète s'y prend-il pour s'attirer la bienveillance du roi? Le ton n'est pas élégiaque, contrairement au choix poétique opéré par Ovide. Le poème se déroule selon une logique du raisonnement et de la preuve caractéristique du genre rhétorique judiciaire³¹². La thèse est posée en amorce dans l'exorde – le bannissement n'est pas la conséquence d'une faute – :

Je pense bien que ta magnificence,
Souverain Roy, croyra que mon absence
Vient par sentir la coulpe qui me poingt
D'aucun mesfaict, mais ce n'est pas le poingt

Suit la démonstration: présentation des accusateurs (les docteurs de la Sorbonne) et de leur ignorance culturelle que le roi est appelé à constater (v. 39-48); du grief imputé (luthéranisme, v. 88) et de sa récusation (le baptême a été fait en Christ et non pas en Luther, v. 89-97). Les adresses au roi et la mention de sa bienveillante protection – le roi a déjà tiré le poète de certains mauvais pas au préalable (v. 29-38) – ponctuent l'épître: le roi est appelé à la fonction de juge (v. 27-28: "ta magesté haulte/ Qui a pouvoir de refformer leur faulte"). Les docteurs de la Sorbonne sont la véritable instance de proscription, et non pas le roi, celui-ci étant au contraire l'instance tierce appelée à rompre la dualité du lien oppresseur-opprimé. Une invocation à Dieu établit également un intermédiaire entre le poète et le roi, en guise de caution à la demande d'intercession que le poète adresse au souverain (v. 103-120).

Le lieu poétique d'apparition de la réalité du bannissement (la fin du poème), correspond à la partie conclusive de la démonstration (péroraison) où il s'agit de rassembler les preuves et d'émouvoir. Dans ce cas, l'exil est présenté comme la conséquence injuste d'un crime non commis. D'où le ton de l'indignation et de la nostalgie (v. 192-6):

J'abandonnay, sans avoir commys crime,
L'ingrate France, ingrate, ingratissime
A son Poëte, et en la delaissant,
Fort grand regret ne vint mon cueur blessant.
Tu ments, Marot: grand regret tu sentiz,
Quand tu pensas à tes enfants petitiz

³¹¹ No XXXVI dans l'édition de C. A. Mayer.

³¹² Pour l'analyse rhétorique, voir Georges FORESTIER, *Introduction à l'analyse des textes classiques. Éléments de rhétorique et de poétique du XVIIe s.*, Paris: Nathan, 1993, chap. "Le champ de la rhétorique", p. 18 sq. Bien que les exemples soient tirés de la littérature classique, l'étude des procédés rhétoriques est parfaitement applicable aux textes de la Renaissance.

Puis, en guise de pointe finale, l'exil à Ferrare fait figure de pont vers la France et le roi en raison des liens de sang qui unissent Renée de France, duchesse de Ferrare, et François Ier. Le joint assurant le passage entre les deux arguments est le lien de famille évoqué par Marot (ses enfants): de même que Marot a des liens de sang avec la France, le roi a des liens de sang avec Ferrare. Ainsi, grâce à l'argumentation rhétorique, qui repose sur la logique et l'analogie, la dimension de l'exil, au moment même où le poète la déploie dans toute son ampleur en exposant les étapes de son voyage, s'avère déjà un espace réduit entre le poète et le roi, jusqu'à son annulation explicite en fin de poème (v. 197-201):

En fin passay les grands froides montaignes,
Et vins entrer aux Lombardes campagnes;
Puys en l'Itale, où Dieu qui me guydoit
Dressa mes pas au lieu où residoit
De ton clair sang une Princesse humaine,
Ta belle soeur et cousine germaine [...]

Et (v. 209-12):

Parquoy, ô Syre, estant avecques elle,
Conclure puys d'ung franc cueur et vray zelle
Qu'à moy, ton serf, ne peult estre donné
Reproche aucun que t'aye abandonné

La logique en pointe ("étant avec elle" sous-entend "je suis avec vous"), qui récuse la distance entre les personnes du poète et du roi débouche sur une implication extratextuelle, à savoir la levée de la peine et le rappel dans la patrie.

(2) *Au Roi, de Venise*³¹³.

Chassé de Ferrare par le duc qui poursuit les hérétiques et les Français que sa femme accueille, réfugié à Venise, Marot écrit une deuxième épître à son souverain. Dans ce poème, le mot *exil* est explicité à deux reprises, alors qu'il ne figurait qu'une fois sous le terme litotique d'*absence* dans la première épître:

Oultre le mal que je sens, treshault Prince,
De plus ne veoir la gallique province et d'être icy par exil oppressé (v. 1 sq.)

J'ay cest espoir et ung plus grant encores
Maulgré l'exil où je suis vivant ores.

³¹³ No XLIV dans l'édition de C. A. Mayer.

J'espere veoir ma liberté premiere (v. 155-7)

Le poète essaie un nouveau genre, le délibératif: poète et roi sont en délibération. Le poète interpelle le souverain, en appelle à sa bonté, fait son éloge. L'imagination poétique, le recours à la mythologie créent un espace de rapprochement, suppriment la distance qui sépare le proscrit de sa patrie et de son souverain (v. 43 sq.):

De Dedalus ou Perseus les esles
Vouldroys avoir, il ne m'en chault lesquelles!
Bien tost vers France alors voleteroy
Et sur les lieux plaisans m'arresteroys,
[...]
Si te verroyz peult estre de là hault
Chassant aux boys; contempleroy la France.

La requête qui suit découle de l'espace poétique ainsi créé:

En toy seul est de me donner, O Sire,
Esles au dos, voire cheval volant.

La chute en pointe repose simultanément sur l'analogie et la logique: tandis que le poète crée par sa poésie des espaces vastes de liberté, le souverain peut les réaliser par son pouvoir politique. Le poète a la liberté d'évoquer, le souverain celle de concrétiser. Le poète offre au souverain la possibilité de rendre les deux pouvoirs complémentaires.

Les deux épîtres se concluent en appel à la conscience du souverain, en demande de libération, au terme d'une démarche rhétorique serrée. Elles ont une valeur performative. On ne sait pas de quel poids véritable elles ont pesé dans le contexte politique qui a engendré la décision de François Ier de rappeler son poète à la cour. Mais, d'une manière ou d'une autre, la demande de Marot a été entendue, sa dignité d'homme et de poète rétablie. Dans ce cas, la complémentarité de la poésie et de la politique se vérifie dans les faits.

Dans *Les Tragiques*, l'exil personnel d'Aubigné, mentionné dans la préface "L'auteur à son livre", est lu à la lumière de l'exil biblique collectif: l'Eglise minoritaire des Justes persécutés (les Protestants) a pris, dans l'Histoire, le relais de la geste du peuple hébreu dans le désert où fut conclue l'alliance. Le peuple de l'alliance selon D'Aubigné est, au moment de l'écriture des *Tragiques*, encore dans l'attente de la sortie du désert.

Agrippa D'Aubigné, soldat et poète de la cause protestante, a marié toute sa vie les deux armes qu'il tient en main pour la défense de sa confession, l'épée et la

plume. Ayant échappé par hasard au massacre de la Saint-Barthélémy (août 1572), considérant que son sort a été par là dissocié de celui de ses coreligionnaires, il redouble d'ardeur à porter témoignage au nom des sacrifiés. Initiateur de la plupart des conseils protestants (dont celui qui aboutira à la signature de l'édit de Nantes par le roi Henri IV en 1598), on le retrouve également sur les lieux des batailles. Proche du prince protestant Henri de Navarre, D'Aubigné s'engage par l'épée jusqu'au jour de l'abjuration de celui-ci (1593) devenu entre-temps Henri IV, abjuration qu'il s'est efforcé en vain d'empêcher. L'édit de tolérance de Nantes (1598) suscite une paix précaire entre catholiques et protestants. Le combat d'Aubigné pour la Cause se poursuit alors surtout par la plume: l'écriture des *Tragiques* s'étend sur près de quarante ans, jusqu'en 1616, date de la publication clandestine. En 1620, D'Aubigné, compromis dans une affaire de conspiration, voit son *Histoire universelle* interdite de publication et condamnée au bûcher. Lui-même, proscrit, doit s'enfuir à Genève où il meurt en 1630 après avoir pu faire paraître ses dernières œuvres.

Sa Vie à ses enfants, dernier texte d'Aubigné, écrit lors du refuge à Genève, mentionne l'exil géographique comme un fait historique, sans état d'âme. Au contraire, le bon accueil reçu frappe le réfugié.

La plume d'Aubigné est un élément du combat pour la Cause. L'instance lésée qui prend la parole se soumet à une rhétorique plus ample de l'attente de l'accomplissement de la promesse divine.

Une rhétorique de l'émotion

La "Cinquième Promenade" des *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau met en place une rhétorique de l'émotion et du sentiment visant à séduire le lecteur: le *je* narrateur vit un exil perpétuel, au ban de la société humaine, l'écriture est son seul espace de refuge et de dialogue. Le cas de Rousseau, comme celui d'Ovide, est particulier: la proscription frappe en effet la personne, non pas une catégorie d'individus. D'où, peut-être, la forme de pensée particulière de l'auteur, solitaire. La rhétorique développée débouche en effet sur une philosophie de la rêverie selon laquelle l'homme tenu à l'écart de la société retrouve la bonté originelle et le bonheur dans le refuge au sein de la nature. Elle vise à susciter la sympathie, voire l'adhésion du lecteur vis-à-vis de cette conception de l'homme en perpétuel exil, négatif au sein de la société, positif – parce que littéraire – au cœur de la nature. Le rapport à la puissance

d'oppression diffère de celui qu'on trouve chez Ovide ou Marot: s'il est question d'une opposition directe à une instance particulière³¹⁴, il importe surtout à Rousseau de proposer une révision de fond en comble de la société et de la place de l'individu en son sein. L'individu, dans sa solitude et dans son innocence, fait face à la société plurielle et corruptrice en l'ignorant au profit de la rêverie, favorisée par l'harmonie avec la nature:

Tel est l'état où je me suis trouvé souvent à l'Isle de St Pierre dans mes rêveries solitaires, soit couché dans mon bateau que je laissais dériver au gré de l'eau, soit assis sur les rives du lac agité, soit ailleurs au bord d'une belle rivière ou d'un ruisseau murmurant sur le gravier.

Cette espèce de rêverie peut se goûter partout où l'on peut être tranquille, et j'ai souvent pensé qu'à la Bastille et même dans un cachot où nul objet n'eut frappé ma vue, j'aurais encore pu rêver agréablement.

Mais il faut avouer que cela se faisait bien mieux et plus agréablement dans une Isle fertile et solitaire, naturellement circonscrite et séparée du reste du monde, où rien ne m'offrait que des images riantes, où rien ne me rappelait des souvenirs attristants, où la société du petit nombre d'habitants était liante et douce sans être intéressante au point de m'occuper incessamment, où je pouvais enfin me livrer tout le jour sans obstacle et sans soins aux occupations de mon goût, [...] ³¹⁵.

Le refuge de l'île St-Pierre est le modèle qui allie la réclusion à l'écart de la société et de ses problèmes et l'environnement naturel qui favorise la rêverie intérieure bienheureuse. Les *Rêveries* ayant été écrites environ dix ans après le séjour à l'île St-Pierre, à Paris, au coeur de la solitude du penseur banni du monde des lettres et de la politique, Rousseau s'est raccroché à l'image du refuge heureux dans la nature isolée, il l'a élargie, ou plus précisément intériorisée: la rêverie favorisée par les circonstances de l'île St-Pierre habite l'espace intérieur et compense l'exiguïté du lieu extérieur par l'ampleur du temps intérieur et des souvenirs. Telle est l'analyse proposée par Jean Starobinski³¹⁶:

Si la rêverie se développe ici dans le resserrement spatial, si le moi se soustrait au monde, il s'octroie en compensation un libre pouvoir d'expansion temporelle. Il renoue avec son passé, il anticipe son avenir.

³¹⁴ La *Première* et la *Deuxième Promenade* font référence aux ennemis, aux "persécuteurs", selon le terme de Rousseau.

³¹⁵ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres Complètes*, vol. I: *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, Paris: Gallimard (La Pléiade), 1959, p. 1046-7, 1048.

³¹⁶ Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris: Gallimard, 1971, p. 425.

[...]. L'un des déplacements capitaux opérés par la transmutation clarifiante consiste à s'arracher à l'espace hostile, où l'être est attaqué de toutes parts, pour chercher refuge dans une temporalité personnelle dont le cours pourra être tour à tour remonté et descendu sans obstacle par la pensée. A partir de ce moment, un nouvel espace pourra se déployer: un espace temporalisé, centré par le moi, animé et peuplé par l'expansion du sentiment. Tel est l'espace de la promenade...

Rousseau a été exclu du territoire français en raison des propos et des idées affichés dans ses oeuvres en rapport avec la religion³¹⁷. Publié en 1762 à Paris et à Amsterdam, *Emile ou de l'éducation* fait aussitôt parler de lui: la Profession de foi du Vicaire savoyard est très mal perçue autant des croyants orthodoxes que des philosophes athées et des protestants. En effet, dans sa tentative de concilier foi et raison dans un siècle qui s'efforce de les dissocier, Rousseau se retrouve seul dans sa croyance. La parution de l'ouvrage déclenche une véritable tempête: cette religion qui allie morale et raison, épanouissement de l'individu et devoir du citoyen est en effet trop personnelle pour plaire, elle est même jugée dangereuse par les gouvernements qui la condamnent. Rousseau, fustigé par le pouvoir politique (le parlement), par le pouvoir ecclésiastique (l'archevêque) et par l'autorité intellectuelle (la Sorbonne), est décrété de prise de corps et doit s'enfuir à Yverdon en territoire bernois. Cependant, le scandale prend en quelques semaines des dimensions internationales. Genève, les Etats de Hollande, le Vatican condamnent le texte et son auteur. Après sa tentative, vaine, de réponse au gouvernement de Genève dans ses *Lettres de la montagne*, Rousseau, écoeuré, renonce à sa citoyenneté (deuxième forme d'exil qui correspondrait à la catégorie juridique contemporaine des apatrides).

Poursuivant sa fuite hors du monde politique et de la complexité de la société, Rousseau passe par Môtiers, sur le territoire de Neuchâtel alors sous la domination du roi de Prusse Frédéric II, par l'île St-Pierre en territoire bernois (six semaines en septembre 1765), par Strasbourg, puis par l'Angleterre. Il est de retour à Paris en 1770 malgré l'interdiction de séjour qui le frappe toujours.

Persécuté par les Etats pour ses idées, mais expulsé aussi pour s'être attiré des inimitiés personnelles (Diderot, Voltaire, Hume), Rousseau, psychologiquement déséquilibré par l'idée obsessionnelle d'un complot général contre lui, passe d'un exil à l'autre pendant sept ans.

Le *je* de Rousseau, éternel opprimé, figure de l'homme isolé et rejeté par la société, est au centre d'un projet littéraire qui, par sa rhétorique de l'émotion et

³¹⁷ Les données biographiques suivantes sont toutes extraites de: Raymond TROUSSON, *Jean-Jacques Rousseau. Bonheur et liberté*, Presses universitaires de Nancy, 1992, p. 108-48; Raymond TROUSSON, *Rousseau et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jall: éd. Guy Ducros, 1971, p. 39 sq.

de la séduction, vise à compenser, auprès du lecteur et dans une intimité sentimentale avec lui, le rejet social généralisé de la personne Rousseau. La dignité est recomposée dans le paradoxe de la réclusion en soi-même face à un lecteur. Le *je* monologue avec la complicité du lecteur, suscitant ainsi une vérité de l'émotion intérieure qui se substitue au mensonge social extérieur. La présence implicite du lecteur derrière tout texte est l'instance tierce qui sort le narrateur de son opposition frontale à la société et qui l'extrait de sa solitude. L'écriture ouvre un terrain où le monologue de l'individu *je* en fuite perpétuelle devient dialogue implicite avec le lecteur.

Pamphlet et regard ethnologique

Le journal de Mme de Staël en fuite devant les armées de Napoléon (*Dix années d'exil*) est le premier récit en français, écrit en *je* et en prose, qui s'ouvre à l'expérience pluridimensionnelle de l'exil. L'expérience de la proscription et de la fuite y est en effet non seulement politique (pamphlet contre Napoléon), mais aussi géographique, linguistique et culturelle. S'étant ouverte à la connaissance des langues et des cultures différentes précisément en raison des mesures de bannissement promulguées contre elle³¹⁸, Mme de Staël parvient à s'extraire partiellement de sa condition d'exilée en fuite perpétuelle pour observer et analyser les différents pays et sociétés qu'elle traverse. Ce regard tourné vers l'extérieur – et non pas sur l'intérieur (Rousseau), ou focalisé sur la cause à défendre (les poètes protestants) – est novateur en matière de rhétorique de la dignité humaine.

Ne se reconnaissant qu'une seule patrie, Paris, où elle s'est formée aux Lumières, Mme de Staël est frappée de proscription pour ses idées et ses écrits³¹⁹. Sa pensée libérale en faveur d'une monarchie constitutionnelle ne convient à aucun gouvernement: elle est bannie une première fois en 1792, sous le régime de la Terreur, conjointement à d'autres aristocrates et gens de cour. En 1796, de retour à Paris, elle rencontre le général Bonaparte, vainqueur des

³¹⁸ Dès 1803, Napoléon interdit à Mme de Staël l'entrée à Paris. Celle-ci voyage alors entre sa résidence à Coppet, l'Allemagne et l'Italie qu'elle découvre. *De l'Allemagne et Corinne ou l'Italie* font connaître à la France ces cultures que Napoléon est en train de conquérir et auxquelles il ne s'intéresse pas.

³¹⁹ Toutes les informations biographiques sont tirées de Madame de STAEL, *Dix années d'exil*, Simone Balayé, Mariella Vianello Bonifacio (éd.), Paris: Fayard, 1996, préface: "Histoire de l'oeuvre".

guerres d'Italie, dont la popularité est immense. Après une brève période d'admiration pour l'homme qu'elle pense capable de rendre à la Révolution le cours qu'elle n'aurait jamais dû quitter, Mme de Staël perçoit les intentions autoritaires du personnage. En 1803, elle est écartée définitivement de la capitale par Napoléon, son salon étant devenu aux yeux de l'empereur un foyer de contestation à ne pas sous-estimer. Ses oeuvres sont attaquées, interdites de publication, voire condamnées au pilon (1800: *De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1802: *Delphine*, 1810: *De l'Allemagne*).

Alors que *De l'Allemagne* est condamné, son auteur est chassée de France, exclue de l'Europe sous domination napoléonienne, interdite de publication en Europe et confinée à Genève ou Coppet. Ne supportant pas le cloisonnement, Mme de Staël entame en 1812 sa longue évasion vers l'Angleterre. Le périple la conduit à travers l'empire d'Autriche, la Bohême, la Moravie, la Galicie, la Russie, tout autre chemin étant bloqué par l'avance des troupes napoléoniennes vers le nord et l'est de l'Europe. Poursuivie par l'empereur et la Grande Armée, Mme de Staël parvient à Londres en juin 1813. Commencé à Coppet, son journal l'accompagne durant son périple. L'auteur retravaille *Dix années d'exil* à Londres en vue d'une publication mais sa mort brusque laisse l'ouvrage inachevé.

Dix années d'exil est d'abord un texte pamphlétaire, une tribune à partir de laquelle adresser des critiques directes à l'homme politique cause de l'errance d'une personne et d'un continent entier:

Ce n'est point pour occuper le public de moi que j'ai résolu de raconter les circonstances de dix années d'exil. Les malheurs que j'ai éprouvés, avec quelque amertume que je les aie sentis, sont si peu de chose au milieu des désastres publics dont nous sommes témoins qu'on aurait honte de parler de soi si les événements qui nous concernent n'étaient pas liés à la grande cause de l'humanité menacée. L'empereur Napoléon, dont le caractère se montre tout entier dans chaque trait de sa vie, m'a persécutée avec un soin minutieux, avec une activité toujours croissante, avec une rudesse inflexible, et mes rapports avec lui ont servi à me le faire connaître longtemps avant que l'Europe eût compris le mot de cette énigme et lorsqu'elle se laissait dévorer par le Sphinx parce qu'elle n'avait pas su le deviner³²⁰.

Chez Marot, la rhétorique mise en oeuvre est l'apologie personnelle et la levée de la peine de bannissement qui le frappe. Chez Rousseau, l'expérience vécue de l'exil est transmuée en une expérience textuelle qui s'inscrit, en prenant le lecteur pour témoin, dans la création d'un nouveau rapport de l'individu à la société. Chez Mme de Staël, la stratégie d'écriture poursuit deux visées. Il s'agit d'une part de reconsidérer l'histoire politique de la France et de l'Europe, de

³²⁰ *Dix années d'exil*, S. Balayé (éd.), début de la première partie (1797-1804), p. 45.

construire une nouvelle patrie – pour elle l'apatride –, l'Europe: "l'exil m'a fait perdre les racines qui me liaient à Paris et je suis devenue européenne³²¹". D'autre part, la fuite à travers l'Europe, malgré l'urgence et la précarité permanentes de la situation, stimule Mme de Staël à observer les pays et les villes qu'elle traverse; elle accède à une connaissance empirique de l'autre dont elle rend compte par écrit sous une forme parfois proche du récit de voyage. C'est l'aspect novateur de cette rhétorique de la dignité: la proto-enquête ethnologique restitue aux peuples opprimés ou menacés d'oppression par l'armée napoléonienne des caractéristiques spécifiques.

L'observation comparative entre les différentes formes de pouvoirs rencontrées et leurs conséquences sur la structure de la société sont un aspect de ce regard ethnologique:

A Pétersbourg surtout, les grands seigneurs ont moins de libéralité dans leurs principes que l'empereur lui-même. Habités à être les maîtres absolus de leurs paysans, ils veulent que le monarque à son tour soit tout-puissant pour maintenir la hiérarchie du despotisme. L'état des bourgeois n'existe pas encore en Russie, mais cependant il commence à se former; les fils des prêtres, ceux des négociants, quelques paysans qui ont obtenu de leurs seigneurs la liberté de se faire artistes, peuvent être considérés comme un troisième ordre dans l'Etat. La noblesse russe d'ailleurs ne ressemble pas à celle d'Allemagne ou de France. On y est noble dès qu'on a un grade militaire. On y est noble dès que l'empereur veut qu'on le soit³²².

Si la civilisation française est l'aune à laquelle est mesuré le degré de culture politique et sociale des Etats traversés, le pouvoir napoléonien ressort au contraire condamné, au grand désespoir patriotique et sentimental de Mme de Staël. Celle-ci tente de défendre l'image d'une identité française, mais doit constater le clivage qui sépare la civilisation française du pouvoir politique français:

M. de Narychkine, au milieu de ces plaisirs variés, proposa de porter un toast au succès des armes réunies des Russes et des Anglais; il donna dans cet instant le signal à son artillerie [...]. L'ivresse de l'espérance saisit tous les convives; moi, je me sentis baignée de larmes. Fallait-il qu'un tyran africain me réduisit à désirer que les Français fussent vaincus! "Souhaitons, dis-je alors, souhaitons la défaite des Corses, car les véritables Français triompheront si les Corses sont repoussés." Les Anglais, les Russes et M. de Narychkine le premier approuvèrent mon impression et ce nom de France [...] fut encore entendu avec bienveillance par les chevaliers de l'Orient et

³²¹ "Lettre à Mme de Berg", citée dans *Dix années d'exil*, p.7.

³²² *Dix années d'exil*, p. 291-2.

de la mer qui allaient la combattre ou plutôt la délivrer des sortilèges de l'enfer qui la tenaient enchaînée³²³.

Afin de dépasser le clivage entre la civilisation française et le pouvoir politique napoléonien, Mme de Staël recourt à un procédé expéditif qui consiste à distinguer Napoléon des vrais Français en tant que "Corse" ou "africain". Cette mise à l'écart identitaire fait partie du genre pamphlétaire auquel appartient *Dix années d'exil*: une revanche de l'opprimée sur l'oppresser. Mme de Staël redéfinit ainsi l'appartenance identitaire: ni elle-même ni Bonaparte ne sont français de France; Mme de Staël, contrairement à Bonaparte, n'en a même pas la citoyenneté³²⁴; mais l'identité française est évaluée, dans le texte, sur la base de l'adéquation entre la prétention à la civilisation et la conception du politique. Napoléon est ainsi par déduction écarté de l'identité française civile véritable, dans laquelle Mme de Staël, en revanche, s'inclut (sa naissance à Paris et l'engagement de son père dans la bonne conduite des affaires de l'Etat en sont la garantie)³²⁵.

Le regard ethnologique est enfin l'occasion de proposer plus largement une réflexion sur la nature et l'espèce humaines. La condition de l'exilé, personnage mis au ban de l'Etat, la comparaison forcée avec d'autres formes de vie socio-politique conduisent, on le constate déjà chez Rousseau, à une réflexion sur la nature humaine. Chez Mme de Staël, la formule "espèce humaine" est souvent mise en relation avec Napoléon Bonaparte: son "profond mépris pour l'espèce humaine³²⁶" est dénoncé. L'attitude staëlienne de curiosité face à la diversité de l'homme est proposée en contrepoids au mépris bonapartien. Ainsi ce portrait de l'empereur russe Alexandre, qui prend du relief sur le fond pamphlétaire anti-napoléonien du texte:

Je vis enfin ce monarque absolu par les lois et par les moeurs, et si modéré par son propre penchant. [...]. Ce qui me frappa d'abord en lui, c'est une expression de bonté et de dignité telle qu'il semble avoir fait de ces deux qualités une seule tant elles paraissent inséparables. [...]. L'empereur Alexandre [...] s'entretint avec moi comme l'auraient fait les hommes d'Etat de l'Angleterre, qui mettent leurs forces en eux-mêmes et non dans les barrières dont on peut s'environner. L'empereur Alexandre, que Napoléon a tâché de faire méconnaître, est un homme d'esprit et d'instruction remarquable [...]³²⁷.

³²³ *Dix années d'exil*, p. 295.

³²⁴ Rappelons que Mme de Staël est genevoise par son père, vaudoise par sa mère.

³²⁵ Voir *Dix années d'exil*, p. 230-1.

³²⁶ *Dix années d'exil*, p. 74, 80, 109, etc.

³²⁷ *Dix années d'exil*, p. 289-90.

La notion d'espèce humaine, cependant, est relative, elle est proche de celle de civilisation. La narratrice analyse ici un modèle de société et en dégage un dysfonctionnement qui, selon elle, nuit à la dignité de l'espèce:

Des Kalmouks aux traits aplatis sont élevés chez les seigneurs russes, comme pour conserver un échantillon de ces Tartares que les Esclavons ont vaincus. Dans ce palais de Narychkine couraient deux ou trois de ces Kalmouks païens et sauvages. Ils sont très agréables dans l'enfance; mais ils perdent dès l'âge de vingt ans tout le charme de la jeunesse; opiniâtres quoique esclaves, ils amusent leurs maîtres par leur résistance, comme un écureuil qui se débat contre les barreaux de sa cage. Je n'aimais pas trop cet échantillon de l'espèce humaine avilie; il me semblait voir au milieu de toutes les pompes du luxe une image de ce que la nature humaine peut devenir quand elle n'a de dignité ni par la religion ni par les lois, et ce spectacle rabaissait l'orgueil que peuvent inspirer à l'homme les jouissances de la splendeur³²⁸.

Le regard politique et anthropologique de Mme de Staël sur l'exil dont elle est frappée est profondément novateur: il contribue à la construction d'une conscience de l'Europe. Le mode d'expression, qui inscrit au cœur du pamphlet politique le ton sentimental et "sincère", interpelle le lecteur à plusieurs titres: le genre du pamphlet dirigé contre une cible est une tribune d'accusation qui contraint le lecteur à prendre parti; le regard personnel, émotif et poétique, touche la corde sensible du lecteur et devient le gage de l'authenticité de la narratrice; le regard observateur et comparatif de celle-ci engage le lecteur dans le processus d'élaboration d'une sensibilité européenne. La dignité est reconstruite à travers ce regard européen imprégné de civilisation et d'esprit des lois; le lecteur est appelé à s'inscrire dans cette nouvelle identité socio-politique.

A l'aune du droit

Le coup d'Etat de Louis-Napoléon Bonaparte, le 2 décembre 1851, et la restauration de l'empire produisent deux exilés dont la plume luttera pour la restauration du droit et de la justice: Victor Hugo et Edgar Quinet.

Victor Hugo a fui en exil en décembre 1851 après avoir prononcé un violent réquisitoire contre les desseins dictatoriaux de Louis-Napoléon et tenté en vain

³²⁸ *Dix années d'exil*, p. 295.

d'organiser la résistance au coup d'Etat. Le décret d'expulsion de Bonaparte a aussitôt suivi. Hugo s'établit à Guernesey après avoir passé par la Belgique et Jersey. L'exil prend fin en 1871. Hugo compose la majeure partie de son oeuvre pendant ce long séjour forcé; il ne renonce pas non plus à prendre la parole en public: il rassemble et harangue ses concitoyens proscrits partout où il passe, affirmant ses prises de position républicaines en faveur du droit et de la justice pour tous³²⁹. Profondément marqué par son expérience de la proscription, Hugo donne un relief nouveau à l'expression de la dignité de l'homme. Le bref texte intitulé "Ce que c'est que l'exil", daté de novembre 1875³³⁰, propose une réflexion sur le statut de l'homme en exil. Ce texte analytique a été conçu *a posteriori* pour chapeauter l'ensemble des discours³³¹ prononcés devant les "frères proscrits" en différents lieux durant les années d'exil. L'exil politique y est pour ainsi dire théorisé comme un concept à valeur juridico-éthique:

L'exil, c'est la nudité du droit. Rien de plus terrible. Pour qui? Pour celui qui subit l'exil? Non, pour celui qui l'inflige. Le supplice se retourne et mord le bourreau. [...].

Pourtant, rendons cette justice aux proscriptionnaires; ils sont logiques, parfaits, abominables. Ils font tout ce qu'ils peuvent pour anéantir le proscrit.

Parviennent-ils à leur but? réussissent-ils? sans doute.

Un homme tellement ruiné qu'il n'a plus que son honneur, tellement dépouillé qu'il n'a plus que sa conscience, tellement isolé qu'il n'a plus près de lui que l'équité, tellement renié qu'il n'a plus avec lui que la vérité, tellement jeté aux ténèbres qu'il ne lui reste plus que le soleil, voilà ce que c'est un proscrit³³².

L'exil n'est pas une chose matérielle, c'est une chose morale. Tous les coins de la terre se valent.

[...].

Guernesey est faite pour ne laisser au proscrit que de bons souvenirs; mais l'exil existe en dehors du lieu d'exil. Au point de vue intérieur, on peut dire: il n'y a pas de bel exil.

[...].

L'exil est un lieu de châtement.

De qui?

Du tyran.

Mais le tyran se défend³³³.

³²⁹ Voir Victor HUGO, *Politique. Actes et Paroles II: Pendant l'exil (1852-1870)*, Paris: R. Laffont (Bouquins), 1985.

³³⁰ In V. Hugo, *Politique. Actes et paroles II: Pendant l'exil (1852-1870)*, p. 397-418.

³³¹ Parus jusqu'alors en plaquettes séparées.

³³² V. Hugo, "Ce que c'est que l'exil", chap. II, *Politique. Actes et paroles II*, p. 398.

³³³ V. Hugo, "Ce que c'est que l'exil", chap. III, p. 398-9.

Hugo commence son texte par un bref chapitre qui affirme la prédominance du droit dans l'Etat. Cette instance suprême une fois posée, s'installe une dialectique entre l'opprimé et la puissance d'oppression. L'exil se définit dans un rapport à deux face à la "nudité du droit". D'où l'affirmation résolue de Hugo: l'exil est un châtement pour le bourreau qui, face au droit, n'a aucune légitimité. L'exilé, quant à lui, dépouillé et humilié par la puissance d'oppression, détient, face au droit, l'équité et la vérité. Le procédé triangulaire qui consiste à invoquer une tierce instance pour rompre le face-à-face lésé-oppresseur, est très marqué dans le texte de Hugo.

Le renversement des valeurs (le châtement retombe sur le tyran et non pas sur le proscrit) est obtenu par quelques procédés rhétoriques engageants pour le lecteur. L'un consiste en un jeu de questions et réponses fondé sur l'ellipse, l'autre repose sur l'ironie du point de vue narratif.

A plusieurs reprises, le narrateur pose des questions rhétoriques, c'est-à-dire des questions qui induisent fortement la réponse; mais la réponse donnée déjoue l'attente, rompt la logique courante sur laquelle la question semble se fonder: "Rien de plus terrible. Pour qui? Pour celui qui subit l'exil? Non, pour celui qui l'inflige." Ou encore: "L'exil est un lieu de châtement. De qui? Du tyran." La logique courante induit que l'exil est un châtement qui frappe le proscrit. Le lecteur est en revanche contraint de quitter le point de vue courant et de s'inscrire dans le raisonnement du narrateur, à partir des prémisses posées au préalable dans le texte: l'unité de mesure du rapport entre l'exilé et l'exilant est le droit, instance tierce et supérieure, et non pas la souffrance personnelle; dans cette perspective, l'exil est un châtement pour le tyran qui est écarté du droit. Ce système rhétorique contraignant ponctue le texte et impose au lecteur de quitter la logique étroite du rapport binaire qui lie l'exilé au tyran.

Ainsi également le passage suivant:

Est-ce que le proscrit hait le proscripateur? Non. Il le combat; c'est tout. A outrance? oui. Comme ennemi public toujours, jamais comme ennemi personnel³³⁴.

Le jeu rhétorique est ici plus subtil encore. La première question rhétorique induit une réponse positive, mais c'est une réponse négative qui est effectivement donnée. La deuxième question prend à nouveau le lecteur au dépourvu. En effet, la réponse catégorique à la première question ("c'est tout") semble induire la deuxième réponse: la haine n'a pas lieu d'être, donc, anticipe le lecteur, la vengeance non plus, l'excès non plus. Or la réponse à la question sur l'outrance est positive. Le raisonnement du lecteur est deux fois déjoué.

³³⁴ V. Hugo, "Ce que c'est que l'exil", chap. X, p. 410

Ce procédé rhétorique permet d'asseoir subtilement l'autorité de la voix de l'opprimé: si le lecteur se contente de raisonner selon la logique commune de la souffrance subie, le narrateur, lui, ne se contente à aucun moment de la banalité du raisonnement et de la simplicité des sentiments. Le lecteur est appelé à se joindre au narrateur dans sa logique supérieure, celle du droit, qui refuse de tomber dans le particularisme de la douleur de l'exilé. La voix du proscrit devient ainsi voix de la sagesse et de l'équité, le lecteur son témoin et dépositaire.

L'autre procédé rhétorique est l'ironie sur le point de vue du tyran:

Voyons, réfléchissez, rentrez en vous-mêmes. Il fallait bien sauver la société. De qui? De vous. De quoi ne la menaciez-vous pas? Plus de guerre, plus d'échafaud, l'abolition de la peine de mort, l'enseignement gratuit et obligatoire, tout le monde sachant lire! C'était affreux. [...]. Quoi! il n'y aurait plus de batailles, il n'y aurait plus de soldats, il n'y aurait plus de bourreaux, il n'y aurait plus de potences et de guillotines! mais c'est épouvantable! il fallait nous sauver. Le président l'a fait: vive l'empereur! — Vous lui résistez; nous vous déchirons; nous écrivons sur vous des choses quelconques. Nous savons bien que ce que nous disons n'est pas vrai, mais nous protégeons la société [...].

Ainsi raisonnent les insulteurs³³⁵.

Le texte dans son ensemble fait varier les points de vue. Ici est adopté le point de vue des "insulteurs", catégorie de la population qui soutient le tyran dans sa condamnation des proscrits. Ce point de vue permet de dresser en confrontation le portrait politique de l'exilé (ses revendications politiques) et celui de l'instance d'oppression. Le procédé repose sur le renversement des valeurs: ce qui est salubre pour la société d'après le sens commun (les principes de liberté, égalité, fraternité) est considéré, selon le point de vue de l'instance d'oppression, comme un danger; ce qui est nuisible selon le sens commun (la calomnie) est mis au service de l'Etat par le tyran. L'ironie repose sur un dualisme simple qui permet de déformer le point de vue du pouvoir oppresseur et pousse le lecteur à prendre parti pour la figure de l'exilé et les justes valeurs qu'elle défend.

La rhétorique du renversement permet la réhabilitation du proscrit, l'affirmation de sa dignité à travers la valeur de référence qu'est le droit.

Edgar Quinet, tout comme Hugo, a été frappé par les mesures de proscription de Louis-Napoléon Bonaparte en décembre 1851. Professeur au Collège de France, Quinet, collègue et ami de Jules Michelet et d'Adam Mickiewicz, avait

³³⁵ V. Hugo, "Ce que c'est que l'exil", chap. X, p. 401-2.

transformé sa chaire de langues et littératures de l'Europe méridionale en foyer de diffusion des idées républicaines et chrétiennes de liberté et de fraternité³³⁶, en tribune de contestation de toute forme de pouvoir autoritaire, politique ou religieux. Frappé de proscription, il se réfugie en Belgique, où il demeure jusqu'en 1858, puis s'établit à Veytaux, sur le lac Léman. Il rentre en France en 1870 après la proclamation de la III^e République. Quinet est alors élu député à l'assemblée où il siège à l'extrême gauche.

Le Livre de l'exilé est composé dès fin 1851 et pendant l'année 1852, mais il n'est publié qu'en 1875, à titre posthume, avec une préface de Mme Quinet³³⁷. Tout comme Hugo, Quinet élabore par sa plume un espace de défense et de sauvegarde du droit véritable face à la tyrannie qui règne sur la France, mais il s'agit d'un texte où domine une amertume romantique, un constat d'échec des valeurs amorcées par la Révolution de 1789 (liberté, égalité, fraternité). Cette différence majeure de style sépare les deux républicains engagés et écrivains exilés par le même décret que sont Hugo et Quinet.

Écrit en prose, divisé en brèves sections, *Le Livre de l'exilé* n'appartient pas à un genre précis et repose sur des mécanismes rhétoriques élaborés. Le texte relève du poème lyrique en prose où le poète exilé exprime ses états d'âme (le *je* est le support de l'émotion, le garant de l'authenticité des sentiments); du réquisitoire d'un partisan des idées républicaines contre les tenants du pouvoir monarchique autoritaire (l'adresse au *vous* qui désigne le peuple français asservi à la tyrannie est accusatrice); de l'allégorie du combat du droit contre l'injustice (l'exilé s'adresse au peuple personnifié, la prosopopée permet de figurer la république):

Je repris et je dis en tendant les bras vers eux: Ne reconnaissez-vous pas celui qui est né de la même terre que vous? Aujourd'hui, encore, la douceur qui me reste, c'est d'entendre à mon oreille cette langue qui est la vôtre. Voilà pourquoi je ne me suis pas éloigné davantage, cherchant toujours à recueillir quelque son de la langue qui m'a bercé. L'année ne s'est pas encore

³³⁶ Toutes les informations biographiques sont tirées de Simone BERNARD-GRIFFITHS, Paul VIALLANEIX (éd.), *Edgar Quinet, ce juif errant. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1978.

³³⁷ Quinet fait participer activement sa femme à l'observation de l'Histoire. En particulier en 1871, il la pousse à tenir, pour l'Histoire, le journal des événements et des atrocités commises lors du soulèvement de la Commune de Paris. Quinet est en effet pris entre deux feux: il sympathise avec le peuple parisien, mais reste fidèle à la République. Il participe à l'appel lancé aux Parisiens à rentrer dans la légalité pour mieux rester unis face à l'adversaire prussien pas encore tout à fait retiré de France, mais tente de s'interposer lorsque la féroce répression est engagée contre les insurgés de la Commune par les députés conservateurs, en vain. Il choisit alors le silence. A travers les notes de sa femme, il reste un observateur attentif des événements. Celle-ci se manifestera en préfaçant les textes de son mari.

écoulée. Sont-ce des siècles qui me séparent de vous? Les choses ont-elles changé de nom? Je vous ai vu sourire, quand naguère je vous parlais de Liberté.

A ce mot, tous se bouchèrent les oreilles, comme s'il leur eût été insupportable, soit qu'il leur rappelât un crime, soit qu'il leur fût devenu odieux, soit qu'ils craignissent qu'un gardien les surprît à écouter, et ils retombèrent dans l'insensibilité, et ils parurent changés en blocs de pierre; et on eût dit une de ces campagnes désertes où nos ancêtres ont dressé des multitudes de pierres qui blanchissent dans la nuit.

Une seule figure restait debout, plus pâle que toutes les autres. Je la reconnus bientôt et je lui dis: Toi aussi, as-tu oublié ma langue et ne me reconnais-tu pas?

Et celle-là me dit en pleurant! Moi, je te reconnais! Je sais qui tu es. Je connais aussi la justice, et l'espérance, et l'avenir. Mais moi je suis morte³³⁸.

Par ailleurs, le titre annonce la double référence qui traverse le texte: la référence à l'expérience personnelle de l'exil et l'intertexte biblique. L'intitulé renvoie en effet au modèle du "Livre de l'Exode" et des livres des différents prophètes de l'Ancien Testament: le "Livre de Job", le "Livre d'Esaië", etc. Par ce procédé littéraire, la voix du proscrit reçoit une double caution: d'authenticité (l'expérience vécue) et de vérité (la voix du prophète biblique). Le motif de la voix est fondamental dès l'ouverture du texte:

Au moment où je posai le pied de l'autre côté de la frontière et où je dis à la patrie un adieu peut-être éternel, je me retournai, et la terre manqua sous mes pas.

Depuis cette heure, mon esprit se sentit déraciné, comme la feuille que le vent a détachée de l'arbre; et j'allais où le vent me poussait.

[...].

A mesure que la nuit descendait dans l'âme des peuples et que la dernière étoile se cachait, voici les ombres qui passaient sur mon coeur et les cris qui sortaient de ma poitrine.

Le *je romantique*³³⁹ dit "à la patrie un adieu peut-être éternel" et de sa poitrine sortent des cris. Le motif de la voix et du cri est amorcé pour être ensuite tissé en réseau. Dès le deuxième bref chapitre s'instaure en effet un échange de voix, d'appels, de cris:

Le jour venu, nous cherchâmes un peuple, nous trouvâmes un esclave.

³³⁸ Edgar QUINET, *Œuvres complètes*, vol. 24, "Le Livre de l'exilé", Genève-Paris: Slatkine, 1989, p. 22-3.

³³⁹ Les motifs de la séparation et de l'errance, de la solitude et de la douleur sont représentés par des métaphores qui mettent en oeuvre la nature — la feuille emportée par le vent, la nuit obscure — et sa correspondance intime avec l'état d'âme du narrateur.

Nous l'appelâmes; il répondit que ce qu'il demandait, c'était non pas la liberté, la dignité, mais l'égalité dans l'esclavage.

Jamais cri servile n'avait été poussé avec une force semblable, huit millions de voix humaines acclamèrent la servitude.

Ce cri retentit dans les tombeaux de la Pologne, de la Hongrie, de l'Italie, c'était la consolation que les vivants envoyaient à ceux qui ne pouvaient renaître.

La voix du proscrit n'est pas seule, elle s'inscrit rapidement dans un *nous*, l'ensemble des bannis. Elle n'est pas cri informulé – le cri initial est cri de douleur – mais voix qui cherche la communication avec l'instance d'oppression, c'est-à-dire avec le peuple de France. A cette voix répond une acclamation d'asservissement partout en Europe, transformant le continent en vaste espace d'où le droit est exclu:

Nous emportâmes avec nous la Justice et le Droit; mais nul ne voulait les recueillir, de peur de se brouiller avec l'injustice. Ceux qui nous donnaient asile, pour un jour, mettaient, en nous voyant, leurs doigts sur leurs lèvres. Ils nous commandaient le silence. L'hospitalité était à ce prix. Quiconque ouvrait la bouche pour raconter ce qu'il avait vu était aussitôt jeté sur un vaisseau. Les vents l'emportaient; et le silence se faisait peu à peu sur tout le continent.

Le cri du *je/nous* auquel répond le doigt sur les lèvres, le silence des peuples européens, est l'allégorie du combat que se livrent la justice et l'injustice. Le *nous* est le garant du droit, la voix *je* son porte-parole. Le proscrit, à travers le motif de la voix, acquiert un statut: son adieu à la patrie ne signifie pas silence et cri de douleur informulé, mais voix qui appelle et sollicite; en revanche, le peuple est représenté par le motif du cri d'asservissement et du doigt sur les lèvres. Le dialogue ne peut pas s'établir directement entre le banni et le peuple français, excepté sous la forme occasionnelle d'un *vous* accusateur³⁴⁰; le peuple français est sinon désigné par la non-personne *il*, la parole au discours direct ne lui est pas déléguée. Le dialogue ne peut avoir lieu qu'avec un autre exilé fictif, porte-parole de la même vérité que le *je*, dialogue dont la fonction est de mettre en évidence l'impossible communication avec le peuple:

Départ d'un proscrit

Exilé, je vais revoir ton pays. Qui saluerai-je de ta part?

— Tu salueras les pierres de deux tombeaux.

— A qui porterai-je encore les paroles de ton cœur blessé?

³⁴⁰ "Le Livre de l'exilé", p. 18, 22, 47, 50.

— Porte, si tu le veux, une parole de regret ou d'adieu aux belles statues de marbre, à quelques immortels dont je n'ai pu prendre congé³⁴¹.

Le texte s'achève sur le motif de l'invocation prophétique:

Toi qui regardes du haut de la grève, et qui vois le flot se retirer, tu te désolés de ne plus trouver qu'un sable aride à la place des espérances nées de l'écume. Esprit immortel, attends encore un jour, une année, un siècle sur la rive. Le flot te rendra au centuple ce qu'il t'a enlevé³⁴².

La voix du proscrit invoque l'"Esprit immortel". Elle se tourne à la fin du texte vers un interlocuteur supérieur qu'elle appelle à la patience envers ce qui se passe sur la terre. Le Droit et la Justice se situent hors du temps et leur temps sur terre reviendra. La figure christique se profile (rendre au centuple ce qui a été enlevé) et ouvre un avenir à la condition de l'exilé, à ses appels sans réponse. La voix du banni est faible historiquement et politiquement, mais elle est forte face aux valeurs éternelles. Les figures du droit et de la justice sont l'instance tierce devant laquelle le lien opprimé-oppresseur quitte une relation binaire de domination et d'écrasement. La voix du proscrit est inscrite dans un contexte atemporel et éthique, dans une position d'énonciation à valeur absolue, qui sait patienter jusqu'à ce que le moment de son énonciation historique arrive (le rétablissement de la démocratie).

Cette attitude énonciative est très différente de celle de Hugo. Celui-ci, pendant son exil, adresse des discours à ses concitoyens bannis et, dans "Ce que c'est que l'exil", ne se contente pas d'une réflexion figurative, mythique, mais ancre la figure de l'exilé dans son contexte historique précis et rapporte des anecdotes concrètes, à valeur signifiante³⁴³, de la vie de l'exilé.

Si Hugo s'inscrit dans une communauté vivante de concitoyens, Quinet trace une filiation historique et littéraire de bannis. Quinet est en effet le premier écrivain, dans l'ensemble du corpus étudié jusqu'ici, à énumérer ses prédécesseurs dans l'expérience conjugée de l'exil politique et de l'écriture de cette réalité vécue. Cette perspective amplifie dramatiquement l'espace et le temps de l'exil, mais conjointement réduit l'isolement. Thucydide, Ovide, Tacite,

³⁴¹ "Le Livre de l'exilé", p. 25.

³⁴² "Le Livre de l'exilé", p. 57.

³⁴³ Ainsi l'anecdote du capitaine de navire anglais qui, pour manifester sa sympathie et son soutien à l'exilé et aux valeurs qu'il représente, modifie le parcours du navire qu'il gouverne pour lui montrer un beau paysage. La figure de l'exilé telle que Hugo la présente dans "Ce que c'est que l'exil" n'est pas allégorique, mais concrète et ancrée dans une histoire dont elle peut changer le cours, tout comme elle a modifié le parcours du navire (il s'agit en l'occurrence de l'histoire des relations entre l'Angleterre et la France).

Dante, Mme de Staël et les exilés du seizième siècle (D'Aubigné, Calvin, Marot, Descartes, Bayle³⁴⁴) constituent des références et des points de comparaison:

(1) Je ne m'étonne pas que les anciens aient eu tant de peine à supporter l'exil du temps des Empereurs. Ils se sentaient frappés par un seul homme, un César; et cet homme-là de moins dans le monde, il leur semblait qu'ils retrouveraient leur patrie entière. Il me paraît qu'il en est autrement quand ce sont des peuples entiers qui, soit ignorance, soit lassitude, s'affaissent dans l'injustice. Car il doit vous sembler alors que vous seriez leur complice, si vous étiez resté au milieu d'eux. Et dans les ennuis de la proscription, il y a cette joie intérieure qui consiste à se dire: Dieu merci, je ne suis pour rien dans ce qu'ils font.

J'imagine que c'est là le sentiment qui a soutenu tant d'hommes exilés dans les Républiques, soit anciennes, soit modernes. Ils ont montré infiniment plus de force morale contre un peuple que ceux qui ont été frappés par un seul homme. D'un côté, le fier langage de Thucydide ou de Dante, de l'autre les Tristes d'Ovide sous Auguste, de Mme de Staël sous Bonaparte³⁴⁵.

Quinet établit une sorte de typologie du lien opprimé-oppresseur qui comprend deux catégories: l'une où l'individu est exilé par un despote, l'autre où il l'est par un peuple entier asservi au despote. Lui-même se place dans la deuxième catégorie, qu'il considère comme plus douloureuse. Cette perspective est nouvelle. Quinet voit le peuple comme responsable de son exil et de la proscription du droit — ce qui a les conséquences littéraires que nous avons exposées plus haut (adresse accusatrice au peuple français, parole non déléguée au peuple, etc.) —; l'instance d'oppression est le peuple tout entier. Hugo s'en tient en revanche à la figure du tyran, comme le font les autres textes étudiés jusqu'ici. Quinet introduit donc une nouveauté à effet dramatique dans l'analyse et la mise en forme littéraire du lien opprimé-oppresseur. Les textes des rescapés des camps nazis étendront la figure du peuple comme instance exilante au lecteur, en incluant celui-ci dans une accusation générale de complicité³⁴⁶.

(2) Chaque jour je suis plus frappé de la difficulté d'écrire avec vérité dans une langue trop de fois déshonorée par le mensonge public et officiel. Tacite déjà se servait d'un instrument dégradé. Il a été obligé de le forcer souvent. Et nous!...

La langue française n'est-elle pas lasse, repue, de tant d'injures qu'elle profère par des milliers de bouches et de plumes?

³⁴⁴ "Le Livre de l'exilé", p. 44.

³⁴⁵ "Le Livre de l'exilé", p. 10-1.

³⁴⁶ En particulier les textes de Charlotte Delbo.

Les mots les plus sacrés ne sont plus qu'une sorte d'argot de police, ils ne rendent plus de son. Il devient difficile d'être sérieux dans cette langue³⁴⁷.

Quel est le devoir de l'écrivain dans une époque de décadence? L'heure de la décadence a-t-elle irrévocablement sonné?

Y a-t-il encore des lecteurs? S'il y en a, quelles sont les impressions dont ils sont capables? S'amuser? Est-ce là tout ce qu'ils veulent? Mais pourquoi se donner la peine de les divertir?³⁴⁸

La comparaison porte ici sur la langue. Il s'agit du premier texte exprimant une situation d'oppression politique qui remette en question la faculté de la langue à répondre d'une vérité. Ni Rousseau, ni Mme de Staël ne s'interrogent sur la langue comme véhicule commun à leur pensée de banni aussi bien qu'à celle de l'instance qui les opprime. Cette dimension nouvelle — le droit ayant quitté la langue française, est-il encore possible à un écrivain de se servir de ce véhicule de la pensée? — amplifie l'espace de l'exil, le dramatise et exige une réponse pressante. L'instrument de l'écrivain est en effet contaminé par l'injustice³⁴⁹.

Dans le texte, on ne trouve pas de réponse directe à la question. Le texte est en soi une proposition de réponse. L'intertexte biblique garantit le statut de la voix narrative et la valeur de ses propos, malgré la précarité de l'instrument langue française.

Déraciné, privé de son peuple et de son lectorat, Quinet doit se constituer une nouvelle patrie, non territoriale, et un nouvel auditoire. Le référent biblique et le lien de filiation entre exilés sont des artefacts littéraires qui permettent de situer la prise de parole du proscrit simultanément dans un contexte de vérité atemporel et dans l'histoire universelle, dans tous les cas au-delà de la situation historique limitée au présent. Au moment de l'écriture du texte, le lectorat de Quinet n'existe pas encore, mais la fin du texte prédit que l'attente sera récompensée.

Hugo et Quinet reflètent chacun selon une forme littéraire très différente les préoccupations d'écrivains dont la prise de parole constitue un acte civique et doit être confrontée à l'instance de référence absolue qu'est le droit. La dignité bafouée est ainsi restaurée.

³⁴⁷ "Le Livre de l'exilé", p. 41.

³⁴⁸ "Le Livre de l'exilé", p. 42.

³⁴⁹ La question de la langue devient prioritaire dans les récits des rescapés du nazisme.

Une subtile dialectique

La répression de l'insurrection de la Commune de Paris en mars 1871 par le gouvernement de la toute jeune III^e République produit à son tour quantité de proscrits. Parmi ceux-là, Jules Vallès, ami et défenseur de Hugo, dont le talent journalistique décapant aura contribué aux soulèvements politiques³⁵⁰.

D'origine pauvre et provinciale, Jules Vallès, fort de ses études accomplies, tente sa chance à Paris, et, tout en connaissant dans la capitale des périodes de misère en raison de l'instabilité chronique de son statut de journaliste, finit par devenir un actif critique littéraire et pamphlétaire dans différents journaux du Second Empire. Profondément républicain, se déclarant ouvertement socialiste dès 1869, Vallès aiguise sa plume en soutenant les romans de ses contemporains qui mettent à nu la misère. Il élabore ainsi progressivement une théorie politique de la littérature. La censure le frappe, mais cela le pousse à fonder son propre journal, en 1867, grâce au fonds d'investissement d'un petit "capitaliste". Le titre — *La Rue* — est explicite: la rue du peuple et de la vie quotidienne, par opposition aux boulevards neufs de Haussmann. Ce sera la voix du peuple opprimé. L'expérience ne durera que six mois, mais, ayant donné naissance à un nouveau journalisme, elle sera réitérée à plusieurs reprises, chaque fois que les conditions politiques et financières le permettront. Ainsi, en 1870 et 1871, pendant toute la durée de l'insurrection de la Commune, Vallès prend position en faveur de la liberté du petit peuple de Paris dans les pages de son journal *Le Cri du peuple*, créé pour l'occasion. C'est dans ces lignes également qu'il prend parti pour une résolution moins sanguinaire du conflit avec le gouvernement: il veut enrayer le mécanisme des exécutions sommaires et parvient en effet à sauver plusieurs têtes. Le jour de la reddition des dernières barricades, des centaines de communards sont fusillés. Vallès doit se cacher et s'enfuir au plus vite pour éviter le sort de certains de ses amis. Le chemin de la fuite le conduit fin 1871 à Londres en passant par la Belgique, poursuivi par le risque de se faire piéger par la police française qui intervient jusqu'à l'étranger et envoie en déportation en Nouvelle-Calédonie. Il regagne Paris après l'amnistie de 1880 où il ressuscite *Le Cri du peuple* qui devient l'organe des revendications les plus violentes.

Toute la durée de l'exil est, pour Vallès, un appel à prendre la plume, dans les journaux français — malgré l'interdiction — et anglais, et marque le point de

³⁵⁰ Toutes les données biographiques sont tirées de Roger BELLET, *Jules Vallès*, Paris: Fayard, 1995 et de l'introduction de R. Bellet à Jules VALLES, *Œuvres*, Paris: Gallimard (coll. La Pléiade), 1990, vol. II.

départ d'une écriture romanesque (autobiographique³⁵¹ et pamphlétaire) qui s'accomplit après le retour en France. *La Rue à Londres*, série d'articles publiés dans divers journaux et revues, rapidement conçus pour former un ouvrage et retravaillés en 1883 à cette fin après le retour en France, est un récit dans lequel Vallès observe la vie et les moeurs anglaises et poursuit le combat de dénonciation de la misère.

La Rue à Londres met en oeuvre une stratégie dialectique: il y a deux discours qui jouent l'un avec l'autre, se dissimulent l'un l'autre, se contredisent (du moins en apparence) ou se répondent, se complètent ou s'annulent. Quel est le but de cette dialectique?

Le premier dans l'ordre d'apparition est le discours patriotique, le deuxième la dénonciation de la misère.

Une tension entre l'espace de la patrie parisienne et l'espace de l'exil londonien traverse tout le récit. La comparaison, négative pour la ville du refuge, affirme la position patriotique de Vallès:

Ah! ce n'est pas la rue de France! — cette rue bavarde et joyeuse, où l'on s'aborde à tout instant, où l'on s'arrête à tout propos. [...].

La rue de Londres est ou énorme et vide, — muette alors comme un alignement de tombeaux — ou bourrée de viande humaine, encombrée de chariots, pleine à faire reculer les murs, bruyante comme la levée d'un camp et torrent d'une déroute³⁵².

De même, le récit se conclut de la sorte, sur le bateau qui ramène Vallès dans sa patrie:

Et moi, devant ces cyniques, ces hypocrites, ces tristes, je pense au génie si clair et si franc de la terre natale, et mon coeur bondit au-devant d'elle.

La voici, on aperçoit les côtes et je viens même d'entendre un coq qui, dans un faubourg de Calais, s'égosille et bat des ailes, sonnait au rapatrié, comme un clairon³⁵³.

La position d'énonciation de Vallès est double, simultanément patriotique et universelle: d'une part le proscrit s'ancre dans l'attitude de l'étranger qui compare son pays d'accueil à sa patrie en adoptant un point de vue défavorable sur la société et les moeurs anglaises, d'autre part le journaliste poursuit sa fonction de critique de la situation de misère du peuple "sous tous les ciels, en France comme en Angleterre³⁵⁴".

³⁵¹ *La Trilogie de Jacques Vingtras: L'Enfant, Le Bachelier, L'Insurgé*.

³⁵² J. Vallès, *Œuvres*, vol. II, p. 1135.

³⁵³ J. Vallès, *Œuvres*, vol. II, p. 1329.

³⁵⁴ *Œuvres*, vol. II, p. 1148.

La logique du récit est d'ordre comparatif: la France est le comparant et l'Angleterre le comparé. Des comparaisons de valeur croisées obligent le lecteur à jongler pour s'y retrouver: la vie quotidienne et sociale en France est préférée à ce qui se fait en Angleterre, mais le pouvoir politique anglais l'emporte sur le français:

Ce n'est pas sans tristesse que l'on quitte cette cité triste.
Je jetai sur Londres enfumé et lugubre un regard de reconnaissance joyeux et clair en me rappelant l'hospitalité qu'avaient reçue les Français proscrits dont on n'aimait pas les idées et dont on redoutait le drapeau.
J'ôtai mon chapeau devant la Ville noire, pour remercier ce peuple, qui n'a jamais médité de la Reine, de m'avoir appris à moi, d'un pays républicain, ce qu'était la liberté³⁵⁵.

Dans le passage suivant, la critique du pouvoir français et la critique de la ville et de la population de Londres sont confrontées en un raccourci qui fait ressortir un violent sentiment de supériorité de la part de l'exilé français à Londres. En effet, le proscrit français sur sol anglais combine les deux qualités de l'"être sain" dans un régime politique sain et échappe aux deux défauts que sont la politique "malsaine" telle que pratiquée en France et la vie miséreuse de la population de Londres, en particulier dans le quartier de Soho:

[...] dès que les hasards des révolutions jetèrent sur le sol anglais des Français qui avaient simplement commis le crime d'être vaincus, sur les limites de cette cité de lépreux, des êtres sains et indemnes s'établirent³⁵⁶.

Il s'agit d'une dialectique de distance et de proximité affective: distance face à la politique française, à laquelle il n'est pas donné plus de poids textuel que la forme de l'allusion; mais proximité de coeur avec la patrie, la France étant l'unité de référence affirmée et répétée pour procéder à la description de la rue londonienne; distance culturelle face à la population londonienne, mais sympathie idéologique qui se manifeste envers celle-ci par la dénonciation de la misère:

Ceux qui ont habité nos places de gamison connaissent les maisons de femmes à soldats, avec leurs fenêtres basses, leurs volets honteux, leurs rideaux souillés – des maisons comme des dents gâtées. Seulement, il n'y a que des coins de faubourgs qui soient ainsi... coins peu dangereux sous leurs airs louches, car la police française a l'oeil sur la plaie: c'est elle qui prescrit et surveille ces vésicatoires du vice.

³⁵⁵ *Œuvres*, vol. II, p. 1327.

³⁵⁶ J. Vallès, *Œuvres*, vol. II, p. 1201.

Londres, au contraire, a de ces vésicatoires sur tout le corps, et c'est le pus de la misère — plus empoisonné, hélas! que le pus de la débauche — qui suinte le long de ces lanes infâmes.

[...].

Si gueux que nous paraissions, des filles qui battent le pavé nous accostent: celles qui, trop déguenillées ou trop repoussantes, n'ont pas osé travailler au gaz.

Elles nous avouent — ce que n'avouerait jamais une Française — qu'elles ont froid, qu'elles ont sommeil et qu'elles ont faim³⁵⁷.

La voix narrative est le *je*, garante de l'observation personnelle et directe. Elle est souvent insérée dans un *nous*, collectif de Français — les proscrits à Londres ou l'ensemble des Français. Le lecteur est à plusieurs reprises appelé à participer aux observations du narrateur par l'interpellation *vous*: "Vous souvenez-vous, aux heures tragiques de Paris ...³⁵⁸." Le narrateur en appelle à une communauté de souvenir et d'expérience vécue de l'histoire. C'est ici la trace d'un style journalistique direct propre à Vallès qui destinait directement ses feuilletons à la publication clandestine pour le lectorat français.

Mais il s'agit de s'interroger plus profondément sur la raison d'être de cette dialectique, de ces stratégies comparatives croisées. *La Rue à Londres*, derrière le foisonnement, est le lieu d'un discours implicite. La connivence établie par le narrateur avec son lecteur dans le souvenir des événements de la Commune a une fonction littéraire importante:

Vous souvenez-vous, aux heures tragiques de Paris, comme certaines rues étaient désertes, muettes, profondes?... Sur le chemin vide que les boulets allaient fouiller, [...], les maisons closes montraient leurs volets fermés [...] — un monde fini, une ville éteinte! Mais on entendait au moins les hoquets du canon, les râles d'agonie.

En Angleterre, on n'entend rien dans le calme horrible du dimanche.

[...].

Rien ne vient heurter le ciel en ce jour de sainteté affreuse; il n'est menacé ni par les cris de la foule qui peine ou qui mendie, ni par le hurlement des monstres à gueule d'acier qui mâchent le métal et mangent les hommes: rien que cette éternelle bouderie, cette sempiternelle plainte des clochers, qui seuls ont la parole dans cette paix funèbre!

Ah! mieux vaut le grondement de l'artillerie, la clameur de la guerre que ce son lugubre ou criard, et j'étais moins triste, dans la désolation de la défaite, que le dimanche, dans leur Londres énorme, tout d'un coup sans geste et sans voix, comme un géant paralysé.

Gars de Paris, gens de France, comprenez-vous? Comprenez-vous qu'il y ait un peuple, un peuple qui ait accepté de trimer, de suer, de tirer la langue et

³⁵⁷ J. Vallès, *Œuvres*, vol. II, p. 1180.

³⁵⁸ J. Vallès, *Œuvres*, vol. II, p. 1189.

de plier l'échine, du lundi au samedi pour être, le dimanche, condamné à l'isolement, au mutisme, à la mort?³⁵⁹

Après l'appel au souvenir adressé au lecteur, le narrateur décrit les rues de Paris pendant les événements. "Mais on entendait *au moins* les hoquets du canon" comporte une marque modalisatrice du narrateur qui connote positivement les rues de Paris et, par comparaison, négativement celles de Londres. La référence au bruit des canons inscrit dans le récit l'événement historique cause du bannissement et, implicitement, désigne le pouvoir oppresseur: le gouvernement républicain qui réprime au canon la résistance de la Commune de Paris. La comparaison a pour objet l'attitude du peuple face à sa propre misère: à Paris, le peuple résiste aux canons, à Londres, le peuple reste muet. Le cadre de la dénonciation universelle de la misère, à travers la comparaison entre les deux villes, au détriment de Londres, est un jeu littéraire permettant de contourner la censure. Vallès organise en effet son discours politique à l'arrière-plan d'une stratégie rhétorique. Le regard du patriote exilé qui compare Paris positivement par rapport à Londres est un procédé qui assure la *captatio benevolentiae* du lectorat français, mais qui permet aussi de dissimuler une dénonciation politique moins manichéenne qu'il n'y paraît: dans ce passage, il s'agit en effet d'une critique de tout gouvernement qui écrase le peuple, soit par les canons comme à Paris pendant la Commune, soit à Londres par la non prise en compte de la misère. Le procédé rhétorique consiste à placer au centre du récit un objet-tampon – la misère londonienne – largement développé et qui détourne l'attention du lecteur du véritable objet de dénonciation – la destruction de Paris – esquissé en quelques mots. Il s'agit d'une stratégie à double effet: solliciter le lecteur à lire entre les lignes et protéger l'auteur-narrateur.

Grâce à cette subtile dialectique, la voix de l'exilé franchit l'interdiction de parole et retrouve sa dignité dans la liberté d'expression.

De l'apologie au témoignage: l'énonciation de la dignité humaine, une tradition ?

Le fil conducteur de cette traversée de textes est l'énonciation de la dignité humaine. Le corpus, éclectique, trouve sa cohérence dans le fait que les auteurs

³⁵⁹ J. Vallès, *Œuvres*, vol. II, p. 1189-90.

ont vécu l'expérience de la proscription et s'efforcent, par l'écriture, de rétablir la dignité de l'homme bafoué. Les stratégies rhétoriques sont multiples, caractéristiques de leur temps et des circonstances qui ont suscité l'écriture. Cependant, elles reposent toutes sur un schéma triangulaire qui met en confrontation l'instance lésée et l'instance d'oppression. De chaque texte émerge une instance tierce, explicite ou implicite, qui permet la gestion du rapport de forces défavorable à l'homme bafoué, voire d'en renverser les termes. La dignité est restaurée dans cette stratégie d'énonciation.

Les épîtres en vers de Marot ont une fonction apologétique: l'écriture vise une réhabilitation directe du poète en exil. Pour D'Aubigné, le modèle biblique de la traversée du désert est dominant: chez ces deux poètes le rapport entre homme bafoué et oppresseur est soumis à l'instance divine, garante de la justice et de la vérité. Rousseau déploie une rhétorique de l'émotion où le *je* sensible est au centre d'une nouvelle conception générale de l'homme au sein de la société. La dignité de l'individu bafoué est restaurée dans ce *je* en harmonie avec la nature. La stratégie de *Dix années d'exil* repose sur l'imbrication entre le genre du pamphlet (point de vue dénonciateur) et la mise en scène de l'exil comme expérience de connaissance (point de vue ethnologique). La dignité de l'homme est rétablie par Mme de Staël dans la complémentarité de la voix accusatrice (anéantissement verbal du tyran) et du regard curieux, analytique, qui ouvre une voie d'accès à la connaissance (reconstruction d'une identité de la personne et des peuples). La connaissance est l'instance tierce qui rompt la dualité opprimé-oppresseur et qui offre une ligne de fuite.

La notion de droit, ébauchée chez Mme de Staël, devient centrale chez Hugo et Quinet. Le droit est l'instance tierce caractéristique du XIXe siècle, à l'aune de laquelle est évalué le rapport opprimé-oppresseur. Selon Hugo et Quinet, la voix du proscrit est le porte-parole du droit, et face au droit, le rapport de force entre le tyran et le proscrit s'inverse. L'homme bafoué est réhabilité grâce à cette rhétorique du renversement de l'unité de mesure. Le double langage — simultanément patriotique et dénonciateur — assure à Vallès une liberté d'expression qui défie la censure et lui rend sa dignité.

L'atteinte à la dignité de l'homme suscite, dans les textes, une interrogation sur l'espèce humaine. De Mme de Staël à Robert Antelme, l'interrogation sur la nature humaine a acquis une profondeur révélatrice de l'ampleur prise par les événements du XXe siècle. Chez Mme de Staël, "espèce humaine" et "civilisation" ont un sens proche. Pour Quinet, l'exil hors de la patrie est conçu comme une "mise au ban de l'espèce humaine"³⁶⁰. L'expression est à comprendre dans le sens de "relations humaines":

³⁶⁰ E. Quinet, *Œuvres complètes*, vol. 24, p. 12.

Les hommes, en me confinant hors des relations humaines, m'ont affranchi. J'étais l'esclave de leurs fantaisies; je dépendais de leur humeur; je faisais partie de leur amusement.

Ils ont retranché de ma vie tout ce qui était artificiel; ils m'ont rendu à la liberté première! Tous les filets d'araignée que la conversation, la mode, le préjugé, avaient tendus autour de moi, sont rompus³⁶¹.

C'est ainsi que Quinet peut concevoir le droit et la justice comme sauvegardés à l'extérieur de l'espèce humaine: "C'est ma joie de ne pas voir mes frères vendre l'espèce humaine pour moins de trente deniers³⁶²".

La réalité des camps de déportation et d'extermination exacerbe l'atteinte à la dignité de l'homme. La volonté déclarée et appliquée d'anéantissement touche à l'être des hommes (juifs, tziganes, handicapés mentaux, homosexuels) et non pas seulement à l'action d'opposants au régime. C'est pourquoi la notion même d'espèce humaine est approfondie. Chez Antelme, l'espèce humaine est irréductible, tout homme en fait partie absolument, il s'agit d'un principe premier et inviolable; le bourreau et sa victime ne sont pas différents, ils sont définis, quelle que soit la relation de soumission que l'un impose à l'autre, par leur appartenance à la même et unique espèce. Il n'est donc pas possible d'en exiler quelque homme que ce soit.

Enfin, de Mme de Staël à David Rousset, en passant par Jules Vallès et Robert Antelme, on voit se développer un regard ethno-sociologique au service de la reconstruction de la dignité. Même dans les conditions extrêmes des camps, le regard sociologique est un instrument qui joue en faveur de l'homme³⁶³.

D'une conception relative à une conception absolue de l'espèce humaine, il y a toute la distance qui sépare l'expérience et la représentation d'un exil-asile de celles d'un exil-détention, voire d'un exil-anéantissement. Il existe cependant une tradition de l'expression de la dignité humaine. Elle est issue de situations où la prise de parole est suscitée par l'expérience de la dignité bafouée sous le coup de dérives politiques et institutionnelles. La forme énonciative du témoignage, telle que pratiquée par les rescapés des camps, s'inscrit dans cet héritage.

³⁶¹ *Œuvres complètes*, vol. 24, p. 12.

³⁶² *Œuvres complètes*, vol. 24, p. 16.

³⁶³ Bruno Bettelheim, dans *Le cœur conscient*, explicite la valeur humanisante de cet exercice d'analyse sociologique au cœur même de l'enfer du camp.

QUATRIEME PARTIE

UNE DEUXIEME GENERATION DE TEXTES:
LES FICTIONS DU TEMOIGNAGE

CHAPITRE 10 POUR UN TÉMOIGNAGE CREDIBLE

Points forts et failles d'une pratique énonciative

Après l'étude des récits de rescapés et une mise en perspective diachronique des modes énonciatifs de la dignité humaine, franchissons un pas supplémentaire dans l'appréhension de la pratique contemporaine du témoignage. Le corpus sélectionné ici couvre la période qui s'étend de l'immédiat après-guerre à la fin du XXe siècle. Il est éclectique, mais tous les textes mettent en forme la même matière historique, à savoir les déportations pendant la guerre et l'effort de reprise d'une vie normale après la guerre. Certains textes se réfèrent à la réalité idéologico-politique de l'ex-Union soviétique et des pays anciennement satellites. Tous les textes, chacun d'une façon qui lui est propre, activent un schéma énonciatif similaire à celui mis en évidence jusqu'ici: la triangularité d'un rapport entre opprimé, oppresseur et intermédiaire, l'intermédiaire offrant une issue à l'affrontement, un rétablissement de la dignité humaine. Cependant, les instances de la relation ternaire sont modifiées: il ne s'agit plus directement de l'opprimé face au pouvoir et à l'idéologie des oppresseurs, mais du témoin visuel ou auditif face au discours de la mémoire; l'instance tierce est le lecteur, témoin et responsable. La dignité humaine est rétablie dans l'acte de responsabilisation du lecteur, que la fiction se charge de mettre en oeuvre.

Rappelons, comme l'explique Shoshana Felman, que:

Témoigner [...] c'est plus que rapporter simplement un fait, un événement, plus que raconter ce qui a été vécu, ce qui a laissé une trace, ce dont on se souvient. La mémoire est ici convoquée essentiellement pour requérir l'autre, pour affecter celui qui écoute, pour en appeler à une communauté.

Témoigner, en ce sens, [...] implique tout à la fois un "j'en appelle" et un "je dis vrai". Témoigner ce n'est donc pas seulement raconter, mais s'engager et engager son récit devant les autres; se faire responsable — par sa parole — de l'histoire ou de la vérité d'un événement, de quelque chose qui, par essence, excède ce qui est personnel, possède une validité et des conséquences générales³⁶⁴.

Dans les romans et les textes de fiction, la sollicitation du lecteur par un "j'en appelle" est prédominant sur le "je dis vrai" littéral. Les textes élaborent un cadre narratif fictif affirmé dans lequel les références à la réalité historique sont données plus ou moins directement à décoder au lecteur. L'orientation du texte vise à rendre le lecteur dépositaire d'une conscience des événements, à l'établir en témoin de la nécessité de restaurer la dignité humaine. Le degré d'"engagement" du texte, dans le sens où Perec l'a exprimé³⁶⁵, la légitimité de l'acte de témoignage fictif dépendent d'un subtil dosage entre un "j'en appelle" et un "je dis vrai".

Le témoignage est une pratique au goût du jour: adopter, dans l'écriture, la position de témoin d'une réalité à même de concerner le public offre *a priori* une crédibilité au texte. Les critères de l'authenticité et de la réalité historique sont les grands atouts de la position de témoin. Mettre en scène une parole "vraie", au plus près de la conscience du narrateur, de l'auteur et du lecteur est un enjeu majeur. Le fait que cette parole relaye une expérience historiquement vécue, subie par des millions de personnes — dans le cas qui nous intéresse —, attestée par des documents et transmise par d'autres sources de parole est un gage de fiabilité, de crédibilité. Mais les faiblesses guettent aux abords des points forts: la multiplication de la pratique du témoignage peut entraîner sa banalisation et l'affaiblissement de son impact sur le lecteur; par ailleurs, le faux témoignage peut se glisser derrière l'apparence de l'authenticité, on l'a vu. Mais plus largement, une certaine forme de fiction du témoignage suscite un malaise. Pourquoi? Il s'agira dans les pages suivantes de s'interroger sur les atouts et les failles de cette pratique énonciative, à travers les exemples de différents textes de fiction.

³⁶⁴ Shoshana FELMAN, "A l'âge du témoignage", in Michel DEGUY (éd.), *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzman*, Paris: Belin, 1990, p. 55-6.

³⁶⁵ Voir ci-dessus chapitre 1.

Des fictions légitimes

Lorsqu'en 1947 paraît un texte audacieux et novateur, *La Peste* de Camus, une controverse éclate aussitôt: ce roman est une allégorie, mais il est empreint d'un didactisme pesant en lien étroit avec l'histoire récente, estime la critique littéraire qui ne lui accorde que peu de considération. L'objet désigné par l'allégorie semble ambigu, la représentation d'un fléau humain par un fléau naturel (la peste) est jugée inadéquate. La proximité d'un récit clairement fictif avec la réalité encore fumante des destructions nazies trouble les esprits. *La Peste* est alors rangé dans la catégorie des textes politiques, il est réduit à une représentation de la Résistance, dans la droite ligne du processus de commémoration politique de l'après-guerre³⁶⁶.

Le fait que le cadre fictif ait alors été jugé problématique pour représenter une réalité historique est précisément au coeur de la question de la légitimité: comment la fiction met-elle en scène la réalité historique, comment l'énonciation testimoniale s'inscrit-elle dans ce cadre, grâce à quelles stratégies rhétoriques et narratives telle fiction du témoignage est-elle reçue comme légitime et telle autre moins, voire pas du tout?

Les récits et romans qui vont être étudiés sont l'exemple de fictions du témoignage légitimes: ils adoptent des moyens rhétoriques de sollicitation du lecteur suffisamment élaborés pour faire de celui-ci un partenaire actif dans la transmission d'une mémoire, dans la chaîne du témoignage.

L'allégorie

Composé entre 1941 et 1947, parallèlement au travail de journaliste de Camus et à son engagement dans la Résistance, *La Peste* dit et montre tout ce qu'un témoin de l'histoire attentif pouvait savoir des déportations et du génocide en ces années-là: enfermement, mort en masse, fosses communes, wagons plombés, fours crématoires, tous les signes explicites de la déportation et du massacre sont réunis dans le texte. On sait par ailleurs que Camus a été proche d'Antelme

³⁶⁶ Ce rapide résumé de la réception de *La Peste* se fonde sur l'étude de Catherine DANA, *Fictions pour mémoire. Camus, Perec et l'écriture de la Shoah*, Paris: L'Harmattan, 1998, p. 18-9, p. 45-50. Nous ne nous attarderons pas sur les polémiques liées au contexte de réception de l'époque, considérant que cela a été largement présenté dans les chapitres précédents; nous nous intéresserons en revanche à la place qui est réservée à *La Peste* dans le contexte littéraire d'aujourd'hui. L'étude de Catherine Dana, qui réunit *La Peste* et *W ou le souvenir d'enfance* de Perec, est symptomatique de l'importance actuelle accordée au témoignage en littérature.

et a aidé celui-ci à publier *L'Espèce humaine*³⁶⁷. Pourquoi, alors, Camus n'a-il pas simplement pris la plume en tant que journaliste-témoin, pourquoi une fiction du témoignage et pourquoi la forme rhétorique de l'allégorie?

Une caractéristique de l'allégorie, comme de toute image rhétorique, est de permettre le développement de l'imagination et de l'interprétation: l'allégorie de la peste laisse la porte ouverte à la réinterprétation au gré de l'évolution des discours mémoriels. Camus lui-même a écrit:

La Peste, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme. La preuve en est que cet ennemi qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe. Ajoutons qu'un long passage de *La Peste* a été publié sous l'occupation dans un recueil de combat et que cette circonstance à elle seule justifierait la transposition que j'ai opérée. *La Peste*, dans un sens, c'est plus qu'une chronique de la résistance. Mais assurément, elle n'est pas moins³⁶⁸.

La perspective que Camus entr'ouvre lui-même à propos de *La Peste* est révélatrice d'une volonté de tracer un futur de réception à son texte, d'engager les lecteurs à interpréter et réinterpréter l'écriture dans son contexte historico-social certes, mais aussi en fonction de nouveaux contextes. Camus tient également par là à maintenir une distance face à la politisation de la mémoire qui l'emporte dès la fin de la guerre. Attitude critique que l'on décèle à la fin du roman lorsque le narrateur Rieux rapporte une brève conversation qu'il a avec son vieux patient asthmatique:

- Dites, Docteur, c'est vrai qu'ils vont construire un monument aux morts de la peste?
- Le journal le dit. Une stèle ou une plaque.
- J'en étais sûr. Et il y aura un discours.
- Le vieux riait d'un rire étranglé.
- Je les entends d'ici: "Nos morts..." , et ils iront casser la croûte³⁶⁹.

La forme du discours direct est un clair procédé de distanciation dans un texte qui laisse peu de place à ce type de discours, le narrateur prenant généralement en charge les propos rapportés. L'ironie est ainsi laissée sous la responsabilité du vieux patient de Rieux, les propos sérieux sous celle des journaux. Le

³⁶⁷ C. Dana, *Fictions pour mémoire*, p. 49, note 1.

³⁶⁸ In Roland BARTHES, "La Peste — Annales d'une épidémie ou roman de la solitude?", *Œuvres complètes*, tome I, 1942-1965, Paris: Seuil, 1993, p. 455. Cité par C. Dana, *Fictions pour mémoire*, p. 47.

³⁶⁹ Albert CAMUS, *Théâtre. Récits. Nouvelles: La Peste* [1947], Paris: Gallimard (coll. La Pléiade), 1962, p. 1473.

narrateur ne prend la responsabilité d'aucun discours, il se contente de rapporter le point de vue ironique du vieil homme sur la récupération politique de la mémoire. Cependant, ce simple choix narratif constitue un accord tacite avec la pensée exprimée du personnage.

Le recours à l'allégorie a pu être justifié par les circonstances de la publication du roman: paru partiellement pendant l'occupation nazie, le texte devait contourner la censure. Mais l'allégorie, qui permet certes d'échapper à la censure d'un régime politique, ouvre surtout un espace d'interprétations multiples et ne peut être ainsi limitée à un acte de résistance politique.

Le choix formel de l'allégorie est également lié à la position énonciative personnelle de Camus par rapport aux événements. Comme le dit Catherine Dana:

Pensant à David Rousset, enfermé dans un camp, Camus écrit dans ses Carnets, "ce qui me ferme la bouche, c'est que je n'ai pas été déporté mais je sais quel cri j'étouffe en disant ceci". Le cri étouffé prend, dans *La Peste*, la forme de l'allégorie³⁷⁰.

Camus est conscient d'être un témoin indirect des déportations et des camps, son témoignage ne peut alors usurper celui des témoins directs. L'allégorie s'avère une médiation qui permet à l'auteur de suggérer plus que ce qu'il a réellement vu et vécu, mais sans abuser d'une position — qui n'est pas la sienne — de témoin direct de la déportation et des camps.

La figure rhétorique de l'allégorie repose sur deux composantes: le *phore* (ou *comparant*) — ce qui est expressément dit, le sens littéral — et le *thème* (ou *comparé, référent*) — ce qu'il faut comprendre, le sens dérivé. L'allégorie diffère de la métaphore filée du fait que le phore est explicite et le thème sous-entendu, ce qui crée une ambiguïté de lecture: on peut lire l'allégorie dans un sens littéral aussi bien que dans un sens figuré. Tandis que dans la métaphore, le thème est explicite, ce qui contraint à une lecture figurée³⁷¹.

L'allégorie déploie ainsi un espace d'interprétations possibles entre le phore et le thème. L'élément de comparaison — la peste — est donné dès le titre par

³⁷⁰ C. Dana, *Fictions pour mémoire*, p. 59, note 2. La citation de Camus est extraite des "Carnets", *Œuvres complètes d'Albert Camus*, vol. 6, Aux Editions du Club de l'Honnête Homme, 1983, p. 235.

³⁷¹ Olivier REBOUL, dans *La Rhétorique*, Paris: PUF (Que sais-je?), 1984, p. 56-7, propose deux exemples pour distinguer l'allégorie de la métaphore. Le vers de Voltaire — "Il n'est point ici bas de moisson sans culture" — est une allégorie car on peut y voir soit un sens littéral, soit un sens figuré. En revanche, la maxime attribuée à Confucius — "L'expérience est une lanterne accrochée dans le dos qui éclaire le passé" — est une métaphore filée car "expérience" et "passé" sont au sens propre, ils font partie du thème, la phrase ne peut donc être lue qu'au sens figuré.

l'auteur Camus, alors même que dans le texte le nom du fléau peine à être prononcé par le narrateur. Quant au référent, il ne se dévoile au lecteur qu'en cours de texte, à mesure que des indices historiques sont semés, des signes qui oeuvrent en réseau comme appels de mémoire, mais le nom du référent n'est à aucun moment révélé.

L'allégorie se développe selon une technique narrative réaliste et chronologique. De l'apparition des rats à la réouverture de la ville libérée du fléau, les étapes sont clairement marquées et décrites: la mort des rats, d'abord isolée puis massive, la maladie des hommes et leur mort, rapidement massive, les mesures sanitaires d'urgence décrétées par les autorités après moult hésitations, la description des symptômes de la maladie et de son développement, le travail précis du médecin Rieux, la fermeture de la ville. La date "194.", posée en ouverture du texte, situe clairement la période historique, c'est le premier indice à partir duquel le comparé se dévoile. En effet, progressivement, un réseau lexical est mis en place qui explicite toujours plus clairement le référent: l'"exil" est le terme générique utilisé au début, les "séparés" désigne plus précisément les personnes déportées en quarantaine et leurs proches qui attendent la fin du fléau et espèrent des retrouvailles, puis, en fin de roman, les camps de la mort sont évoqués par des signes précis:

Il y avait ainsi, dans la ville, plusieurs autres camps dont le narrateur, par scrupule et par manque d'information directe, ne peut dire plus. Mais ce qu'il peut dire, c'est que l'existence de ces camps, l'odeur d'hommes qui en venait, les énormes voix des haut-parleurs dans le crépuscule, le mystère des murs et la crainte de ces lieux réprouvés, pesaient lourdement sur le moral de nos concitoyens et ajoutaient encore au désarroi et au malaise de tous³⁷².

[...] Ce peuple abasourdi dont tous les jours une partie, entassée dans la gueule d'un four, s'évaporait en fumées grasses, pendant que l'autre, chargée des chaînes de l'impuissance et de la peur, attendait son tour³⁷³.

Enfin, la date du 25 janvier³⁷⁴, seule date précise du roman, jour de l'annonce officielle de la fin de l'épidémie, est explicite: elle correspond à la libération d'Auschwitz par les troupes russes, camp dont les détenus avaient été transférés et où il ne restait plus que les malades.

L'allégorie favorise l'élaboration d'un espace de fiction signifiant. Elle est en effet déplacement de sens: le sens exprimé repose sur un axe syntagmatique, mais le sens entier se révèle sur l'axe paradigmatique, ou mieux, dans le passage constant de l'un à l'autre.

³⁷² *La Peste*, p. 1418.

³⁷³ *La Peste*, p. 1465.

³⁷⁴ *La Peste*, p. 1443.

Le procédé rhétorique mis en oeuvre par Camus est très littéralement le déplacement. Ainsi, l'époque est clairement indiquée en début de roman (194.), c'est l'indice référentiel de base. Mais le lieu est déplacé, les événements se déroulent en Algérie, dans la ville d'Oran. Pourquoi? Non pas simplement parce que Camus y est né, mais pour des raisons de combinaison entre histoire et fiction. L'Algérie, au moment où Camus écrit, est un département français. Représenter la France par l'intermédiaire de l'Algérie constitue donc un déplacement de sens, minimal mais suffisant et nécessaire à une écriture indirecte des événements. Le texte situe réalistement l'époque des événements mais déplace le lieu par rapport au référent dont le lecteur décode les indices en cours de lecture. Cet espace "déplacé" par rapport au référent est indispensable pour asseoir le droit à la parole de l'écrivain Camus qui ne peut se prétendre témoin direct, ainsi que pour impliquer le lecteur dans un processus de lecture engageant qui le stimule à décoder les indices, les signes qui en appellent à sa mémoire et à sa connaissance de l'histoire.

La figure *in absentia* (dans laquelle le référent n'est pas nommé) de l'allégorie permet au témoin indirect qu'est Camus de parler du centre de ce qu'il n'a pas directement vu³⁷⁵, de représenter sans l'expliquer ce qu'est le camp. Dans le texte, l'espace est ainsi divisé en cercles concentriques: de l'ouverture la plus grande en début de texte, où Oran, petite ville portuaire de province est reliée au monde par la mer (des étrangers s'y rendent, y résident), à la fermeture de la ville coupée du reste du pays et du monde (les familles sont séparées, la gare et le port sont fermés). Puis se créent à l'intérieur même de la ville des espaces de ségrégation toujours plus nombreux et isolés du reste de la ville: les espaces de soins et les camps de quarantaine. Ces lieux d'internement deviennent l'objet des fantasmes de la population. Les espaces de soins débouchent sur la mort, l'enterrement rapide et en masse, la crémation, le transport des cadavres en wagon vers les fosses communes; les lieux d'internement offrent certes une chance de rester en vie, mais les conditions d'entassement et de solitude, la méfiance séparent les internés les uns des autres. La prophylaxie est montrée comme ambiguë et paradoxale: la division et la ségrégation préventives peuvent confiner à la collaboration avec la mort.

L'allégorie s'avère un moyen narratif pour dire indirectement la situation de la France frappée par le fléau nazi; elle permet d'exprimer l'ambiguïté des attitudes humaines face à l'extrême, la perte des repères structurants (bien-mal, vie-mort, etc.); elle autorise enfin la prise de parole de l'auteur sur la partie la plus noire de l'histoire — qu'il a certes côtoyée de près — mais qu'il n'a pas directement vue ni vécue.

³⁷⁵ C. Dana, p. 91-2, 101-2.

L'allégorie de la peste telle que conçue par Camus sape par ailleurs les bases de l'idéologie nazie. Fiction littéraire contre fiction idéologique. La peste est un bacille contagieux qui provoque la mort à grande échelle. L'allégorie permet de représenter l'idéologie – sans jamais la nommer – comme un virus contagieux qui génère la mort en masse. L'idéologie repose, selon l'analyse d'Arendt, sur une fiction, un mythe, un discours de "vérité" qui englobe et explique tout, elle agit afin de transformer la réalité en fonction de cette "vérité". Or, la peste ne relève pas d'un discours, ni d'un mythe, c'est une maladie d'origine biologique, aucune vérité mythique n'est invocable pour la justifier. La difficulté éprouvée par Rieux à nommer la maladie³⁷⁶, le fait que cette maladie ait disparu d'Europe sont les signes noués en un ensemble allégorique qui représente le vide de sens fondamental, l'impossibilité de relier le fléau, la mutation violente de la réalité, à une vérité discursive justificatrice. Seul le déchaînement de violence absurde et injustifiable est représenté. L'allégorie du fléau naturel a été reprochée à Camus, le nazisme étant un fléau provoqué par l'homme³⁷⁷. Or, il s'agit d'un procédé rhétorique extrêmement puissant qui place le lecteur face à un vide idéologique: la peste n'a pas de fondement discursif, conceptuel. Le comparant "peste" annule toute possibilité de représentation du fondement idéologique du nazisme. Camus, par l'allégorie, oppose un discours d'une clarté sans appel à la fiction fondatrice de l'idéologie nazie: celle-ci n'a tout simplement pas d'existence, pas de légitimité, pas de possibilité de justification.

Au moment où la commission de médecins et les autorités de la ville sont réunies pour débattre des mesures à adopter, la question de l'identité du mal, de son nom, se pose³⁷⁸. Le mot peste fait frémir, il est repoussé par une partie des médecins et des autorités. Rieux lui-même reconnaît que les analyses montrent des modifications du microbe qui ne correspondent pas à la description classique de la peste. La difficulté de nomination du fléau, le fait que la peste diffère d'elle-même, change de forme au cours de l'épidémie déroutent les médecins. Cette zone floue du fléau et les attitudes humaines qui y sont liées sont représentatives de la perte des repères que suscite la violence idéologique: une "zone grise"³⁷⁹ est générée qui n'est ni collaboration ni opposition, mais protection, auto-défense. Ainsi en est-il de la commission de médecins qui refuse de voir la réalité du fléau et de prendre les mesures sanitaires. Rieux

³⁷⁶ Voir l'analyse de C. Dana sur le nom de la peste, *Fictions pour mémoire*, chap. IV. 2 "Appeler les choses par leur nom", p. 53 sq.

³⁷⁷ Voir C. Dana, *Fictions pour mémoire*, p. 47.

³⁷⁸ *La Peste*, p. 1245-6, 1256-9.

³⁷⁹ L'expression est empruntée à Primo Levi qui l'emploie dans *Les Naufragés et les rescapés* pour indiquer une zone où il n'y a plus ni bien ni mal, où tout est dissout dans la nécessité individuelle de survie et d'auto-défense face à la violence physique et idéologique.

peine à nommer le fléau, à le reconnaître, mais il insiste sur la nécessité de protéger la population. Il s'efforce de lutter contre cette zone grise.

Camus n'est pas le seul à recourir à la figure de la peste pour représenter l'invasion de l'Europe par le fléau totalitaire. Primo Levi, dans *Les Naufragés et les rescapés*³⁸⁰, recourt à deux reprises à la comparaison ou à la métaphore de la peste, dans un contexte de réception qui ne le relie pas à Camus (Levi publie en 1986, ses références culturelles sont italiennes). La première occurrence apparaît au cours de l'analyse de la "zone grise" générée par les camps, c'est-à-dire la zone où bien et mal n'ont plus de relief, où un homme commun et un bourreau peuvent se retrouver au cœur de l'ambiguïté, où la frontière ami-ennemi n'existe plus, l'ennemi pénétrant à l'intérieur du moi. L'arrivée au camp a en effet pour fonction de briser les repères bien définis en matière de bien et de mal, de rendre le nouveau monde indéchiffrable. La solidarité n'existe pas, la nécessité de survie pousse chacun à faire du mal à un autre pour survivre. Parlant de la tâche de mise à mort des hommes du commando spécial, chargés du gazage et de la crémation, obligés de s'"habituer" à leur travail pour ne pas en mourir tout de suite, Levi rappelle un cas d'exception: celui d'une jeune fille restée en vie après le gazage, ranimée par l'équipe ébranlée face à cette exception, puis mise à mort sur ordre du médecin pour qu'elle ne rapporte pas ce qu'elle avait subi³⁸¹. L'ambiguïté de cette hésitation entre la vie et la mort de la part des équipes spéciales est révélatrice de cette zone grise, dont on trouve des exemples éclairants en littérature, notamment, dit Levi, dans *Les Fiancés* de Manzoni – texte de référence dans la culture italienne, que tout écolier a lu:

Comment ne pas se rappeler le "respect inhabituel" et l'hésitation de l'"abject croque-mort" devant le cas particulier, devant la petite Cecilia morte de la peste que, dans *Les fiancés*, sa mère refuse de voir jeter sur la charrette, au milieu des autres cadavres? De tels faits étonnent parce qu'ils s'opposent à l'image que nous avons en nous, celle de l'homme toujours en accord avec lui-même, cohérent, monolithique, et ils ne devraient pas étonner, parce que l'homme n'est pas fait ainsi. Contre toute logique, pitié et brutalité peuvent coexister dans le même individu et au même moment³⁸².

Levi recourt à une référence littéraire qui met en oeuvre la peste dans son rôle de miroir des zones grises de l'être humain pris en situation extrême. La peste

³⁸⁰ *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris: Gallimard, 1989 [1986 pour l'original italien].

³⁸¹ Levi se fonde sur le témoignage de Miklos NYISZLI, *Médecin à Auschwitz. Souvenirs d'un ancien déporté*, Paris: Julliard, 1961, p. 127-33.

³⁸² P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, p. 56.

est un comparant qui, dans la littérature, permet de développer un espace de représentation de l'extrême.

La deuxième occurrence apparaît sous la forme d'une métaphore lexicalisée, au moment où Levi compare sa propre analyse de l'expérience de la déportation et des camps à celle de son "camarade et antagoniste" Jean Améry:

A ce point de vue, ma vision a été différente, et complémentaire, de celle de mon camarade et antagoniste Améry. A travers ses écrits apparaît un autre intérêt: celui du combattant politique pour la peste qui infectait l'Europe et menaçait (et menace encore) le monde; celui du philosophe pour l'Esprit, qui était vacant à Auschwitz; celui de l'érudit diminué auquel les forces de l'histoire ont enlevé sa patrie et son identité. Son regard, en effet, est tourné vers les hauteurs et s'arrête rarement sur le peuple du Lager et sur son personnage typique, le "musulman", l'homme fini, dont l'intellect est moribond ou mort³⁸³.

La métaphore lexicalisée est employée ici pour désigner le fléau de l'idéologie raciste et nationaliste. Camus, d'une certaine manière, a eu l'intuition de délexicaliser la métaphore de la peste, de lui faire quitter le registre de l'expression courante pour lui rendre une dimension figurée dotée d'un référent historique.

UN NARRATEUR TEMOIN

La question du narrateur est essentielle, enfin, pour évaluer la crédibilité de l'acte de témoignage selon Camus.

Le narrateur n'est révélé au lecteur qu'en fin de récit. Pourquoi? Cette stratégie d'écriture contraint le lecteur, pendant toute la durée de la lecture, à se concentrer sur la voix narrative *nous*, voix collective représentant "nos concitoyens". Le narrateur inconnu, qui s'inclut et se dissimule dans le *nous*, annonce clairement son projet: donner à lire une chronique qui fasse oeuvre de témoignage collectif. Si le narrateur ne se dévoile qu'en fin de récit, c'est pour éviter le témoignage individuel, pour mieux asseoir, dans un souci d'objectivité, sa fonction de chroniqueur, d'historien et de témoin de l'histoire d'un peuple opprimé par un fléau:

Ces faits paraîtront bien naturels à certains et, à d'autres, invraisemblables au contraire. Mais, après tout, un chroniqueur ne peut tenir compte de ces contradictions. Sa tâche est seulement de dire: "Ceci est arrivé", lorsqu'il sait

³⁸³ P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, p. 139.

que ceci est, en effet, arrivé, que ceci a intéressé la vie de tout un peuple, et qu'il y a donc des milliers de témoins qui estimeront dans leur coeur la vérité de ce qu'il dit.

Du reste, le narrateur, qu'on connaîtra toujours à temps, n'aurait guère de titre à faire valoir dans une entreprise de ce genre si le hasard ne l'avait mis à même de recueillir un certain nombre de dépositions et si la force des choses ne l'avait mêlé à tout ce qu'il prétend relater. C'est ce qui l'autorise à faire oeuvre d'historien. Bien entendu, un historien, même s'il est un amateur, a toujours des documents. Le narrateur de cette histoire a donc les siens: son témoignage d'abord, celui des autres ensuite, puisque, par son rôle, il fut amené à recueillir les confidences de tous les personnages de cette chronique, et, en dernier lieu, les textes qui finirent par tomber entre ses mains³⁸⁴.

On assiste à la mise en place d'une fiction du témoignage: le narrateur, inconnu mais distinct de l'auteur, se déclare concerné par les événements qui sont arrivés. Il en est le témoin et son témoignage peut être confirmé par des milliers d'autres témoignages. Il se fait le chroniqueur de ces événements, c'est-à-dire le rapporteur des faits dans leur ordre chronologique, et l'historien, c'est-à-dire celui qui a pris connaissance des documents écrits sur les événements, ainsi que des témoignages oraux recueillis. Cette multiplicité de sources et d'attestations d'objectivité visent à asseoir la crédibilité du narrateur, sa position centrale de témoin impliqué, mais surtout son souci de la collectivité, d'un témoignage au nom d'un peuple. C'est la mise en place du "je dis vrai" indispensable au témoignage, pour reprendre la définition donnée par Shoshana Felman. Le "j'en appelle" n'est pas explicité, il n'est pas lancé d'appel direct au lecteur. L'appel au lecteur est contenu dans l'allégorie, dans l'effort de transposition exigé du lecteur pour lire les événements historiques derrière l'image élaborée de la peste.

Catherine Dana analyse les différentes pratiques d'écriture des personnages de *La Peste* et démontre que seul le docteur Rieux peut en fin de compte être le narrateur. En effet, sa pratique de l'écriture n'est pas individualiste mais collective, son engagement est dès le début de la peste collectif et pratique, ces conditions du témoignage collectif et objectif n'étant réunies par aucun autre personnage. Le rôle du médecin, qui recueille les témoignages de ses concitoyens³⁸⁵, s'est par ailleurs confirmé dès l'immédiat après-guerre: les médecins ont joué le rôle de confidents des rescapés, donc de témoins collectifs de première importance. En ne dévoilant son narrateur qu'à la fin, Camus

³⁸⁴ *La Peste*, p. 1221-2.

³⁸⁵ *La Peste*, p. 1468: "Pendant toute la durée de la peste, son métier l'a mis à même de voir la plupart de ses concitoyens, et de recueillir leur sentiment. Il était donc bien placé pour rapporter ce qu'il avait vu et entendu."

contraint le lecteur à un acte de lecture rétrospectif, à une interrogation sur les différentes pratiques d'écriture des personnages. Est ainsi mise en abyme une réflexion sur le témoignage et sur l'engagement par l'écriture: Rieux rejoint en cela Camus. Si le narrateur et l'auteur sont des instances textuelles distinctes, une même conception du témoignage les réunit: le témoignage n'a de crédibilité que s'il est proféré par celui qui est présent au coeur des événements et qui s'engage au milieu du déchaînement de l'Histoire à sauver ce qui peut l'être d'humanité³⁸⁶. L'écriture de Rieux et celle de Camus sont en accord avec une profession (respectivement médecin et reporter) et avec un engagement humain (organiser la prophylaxie et les soins, participer à la Résistance).

Ainsi, la chronique annoncée initialement perd son tour objectif strictement lié aux faits pour aboutir à une conclusion sur la valeur du témoignage:

[...] Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici, pour ne pas être de ceux qui se taisent, pour témoigner en faveur de ces pestiférés, pour laisser du moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites, et pour dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux, qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser³⁸⁷.

Mais il savait cependant que cette chronique ne pouvait pas être celle de la victoire définitive. Elle ne pouvait être que le témoignage de ce qu'il avait fallu accomplir et que, sans doute, devraient accomplir encore, contre la terreur et son arme inlassable, malgré leurs déchirements personnels, tous les hommes qui, ne pouvant être des saints et refusant d'admettre les fléaux, s'efforcent cependant d'être des médecins³⁸⁸.

Si le récit en était resté à une chronique, il n'aurait pas dû se conclure sur une forme de morale, mais simplement narrer le dernier fait advenu. Ce choix narratif, où le témoignage l'emporte sur les formes de la chronique et de la documentation historique, rend pertinente l'approche de l'écriture de *La Peste* sous l'angle d'une *pragmatique* du témoignage.

La Peste met ainsi en oeuvre une fiction du témoignage légitime. En effet, tous les éléments du roman convergent pour autoriser la prise de parole de l'auteur,

³⁸⁶ C. Dana, *Fictions pour mémoire*, partie II, chap. IV, 3. "Le témoignage sans réserves" et chap. V "Ecrire la peste".

³⁸⁷ Dans cette dernière réflexion, on perçoit nettement la caractéristique d'une époque marquée par l'humanisme. Antelme, Rousset s'inscrivent dans ce même courant de pensée d'avant-guerre qui a suscité l'engagement résistant des intellectuels et qui fonde leurs écrits parus immédiatement à la fin de la guerre. A partir des années soixante, le développement d'une critique et d'une littérature indépendantes du réel écartera radicalement cet humanisme engagé. Les textes de Perec, de Duras et d'autres auteurs, tout en revendiquant un ancrage dans le réel, sont marqués par le tournant structuraliste et ne proposent aucun jugement de valeur direct.

³⁸⁸ *La Peste*, p. 1473-4.

engagé dans les événements, mais pas directement témoin des camps, et pour favoriser un engagement de la connaissance et de la conscience du lecteur, un appel à sa responsabilité. La dignité de l'homme, profanée par les événements, est réhabilitée dans les attitudes parallèles de Camus et Rieux: s'engager personnellement à ne pas fermer les yeux sur ce qui se passe, s'engager à agir humainement puis à témoigner, créer les conditions d'écriture pour que le lecteur en fasse de même.

Un témoignage au statut ambigu

"La Douleur"³⁸⁹ de Marguerite Duras s'avère très intéressante dans la perspective adoptée.

Le statut du récit est complexe. Dans l'avertissement au lecteur, le texte est présenté comme un *Journal*, c'est-à-dire comme un récit autobiographique: il s'agit de l'attente, par Marguerite, du retour de déportation de son mari Robert L. La narratrice *je* coïncide avec le prénom de l'auteur, Marguerite, et tous les personnages du récit sont reconnaissables et vérifiables par des sources extérieures: Robert L., soit Robert Antelme, D., Dionys Mascolo, François Mitterrand dit Morland, la femme de David Rousset, etc.³⁹⁰. Il s'agit en apparence d'un journal vrai, écrit au jour le jour, "au regard de quoi la littérature me fait honte"³⁹¹. Aucun autre texte de Duras n'est aussi soucieux de restituer les lieux et les dates, aucun texte n'est aussi réaliste. Mais, et c'est là que réside une grande partie de l'intérêt de "La Douleur", l'avertissement au lecteur introduit des zones d'ombre et met en place une véritable stratégie littéraire dans laquelle l'autobiographie est chevillée à la fiction³⁹²:

J'ai retrouvé ce Journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château.

Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit.

Je sais que je l'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte, je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets,

³⁸⁹ "La Douleur" est le récit qui donne son nom au recueil *La Douleur*, cinq textes unis par la thématique de l'expérience vécue de la guerre et de la Libération.

³⁹⁰ Voir Robert ANTELME, *Textes inédits. Sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris: Gallimard, 1996: témoignages de Dionys Mascolo, Marguerite Duras, François Mitterrand etc., p. 254 sq.

³⁹¹ Marguerite DURAS, *La Douleur*, Paris: POL, 1985, p. 10.

³⁹² Le va-et-vient du fictif à l'autobiographique est relevé par Jacques LECARME dans son article "L'autofiction: un mauvais genre?", in Serge DOUBROVSKY et al. (éd.), *Autofictions et Cie*, RITM, 6 (1993), p. 242-3.

mais je ne me vois pas écrivant ce Journal. Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison? Je ne sais plus rien.

Ce qui est sûr, évident, c'est que ce texte-là, il ne me semble pas pensable de l'avoir écrit pendant l'attente de Robert L.

Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis. Comment ai-je pu de même abandonner ce texte pendant des années dans cette maison de campagne régulièrement inondée en hiver.

La première fois que je m'en soucie, c'est à partir d'une demande que me fait la revue Sorcières d'un texte de jeunesse.

La Douleur est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot "écrit" ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature me fait honte³⁹³.

L'entrée en matière évoque les avertissements au lecteur des romans du 18^e s. Ainsi *La Vie de Marianne* de Marivaux, où l'auteur se place dans le rôle de l'éditeur d'un manuscrit retrouvé par un de ses amis dans une vieille maison de campagne:

Il y a six mois que j'achetai une maison de campagne à quelques lieues de Rennes, qui, depuis trente ans, a passé successivement entre les mains de cinq ou six personnes. J'ai voulu faire changer quelque chose à la disposition du premier appartement, et dans une armoire pratiquée dans l'enfoncement d'un mur, on y a trouvé un manuscrit en plusieurs cahiers contenant l'histoire qu'on va lire, et le tout d'une écriture de femme. On me l'apporta; je le lus avec deux de mes amis qui étaient chez moi, et qui depuis ce jour-là n'ont cessé de me dire qu'il fallait le faire imprimer; [...]³⁹⁴.

Les parallèles sont évidents: le journal est retrouvé dans l'armoire d'une vieille maison de campagne, il a la forme d'un manuscrit contenu dans des cahiers, c'est une écriture de femme, le conseil d'amis – tout comme la demande d'un éditeur de revue pour Duras – a poussé à la publication. Le *Journal* de Duras s'inscrit ainsi dans un lieu commun littéraire propre au roman. Il y a là un premier et flagrant paradoxe avec le statut de témoignage autobiographique également affirmé dans l'avertissement au lecteur et dans l'ensemble du texte de Duras. Ensuite, alors que, dans les romans du 18^e siècle, le procédé narratif de l'avertissement au lecteur est mis en place pour établir une distance entre l'auteur-“éditeur” et le *je* narrateur du “manuscrit”, afin de justifier des partis pris esthétiques novateurs (le genre du roman est dans une période de

³⁹³ M. Duras, *La Douleur*, p. 10.

³⁹⁴ MARIVAUX, *La Vie de Marianne*, Paris: GF-Flammarion, 1978, p. 49 (début de la première partie).

définition et d'affirmation et doit défier les lois du goût), l'auteur Duras se distancie de son propre journal.

Le cadre fictif constitutif de "La Douleur" est alors le suivant: une stratégie d'écriture paradoxale qui s'affiche simultanément et explicitement comme romanesque et autobiographique/testimoniale. Le contrat de vérité qui régit l'acte de témoignage est cependant respecté, le récit de Duras étant confirmé dans les faits par d'autres sources extérieures.

Il s'agit toutefois de s'interroger sur l'affirmation d'une telle stratégie paradoxale qui conduit l'auteur-narrateur à manifester une distance vis-à-vis de l'écriture de son propre journal.

Une lacune de la mémoire caractérise le moment, le lieu et les circonstances de l'écriture. Ce vide du souvenir est au centre de la double stratégie développée par "La Douleur", en une époque qui interroge les rapports entre réalité et fiction, entre témoignage fidèle à la réalité vécue et liberté créatrice. Duras publie son texte en 1985, alors qu'elle est un écrivain confirmé, en un temps où la demande sociale en témoignages sur la période de la guerre est ravivée. Son texte est, pourrait-on dire, de circonstance. Sollicitée par une revue, Duras sait le sortir au bon moment et tenir en haleine son public avec une part de mystère. En effet, comme le fait pertinemment remarquer Pierre-Yves Bourdil,

Marguerite Duras a écrit *La Douleur* sous la forme d'un Journal. Puis elle l'a, dit-elle, oublié absolument jusqu'à ce que le hasard le lui fasse retrouver. Sa surprise devant ce texte égale sans doute la nôtre. Sauf que notre attitude est simple, puisque nous avons seulement à le lire, tandis que Marguerite Duras est aussi l'auteur de ce qu'elle lit. [...].

Nous savons tous que les écrivains ne se débarrassent pas de l'arrière-pensée de publier leur Journal: ils l'écrivent. Ils ne l'oublient jamais. La plupart d'entre eux ne cessent de revenir à lui, de le chérir à la façon d'un fétiche. Leur Journal les représente dans leur intimité. Il est le miroir privilégié de leur moi³⁹⁵.

Le texte de Duras peut alors être lu triplement comme un texte de circonstance: il est publié sur commande, au moment d'un statut personnel d'écrivain reconnu (d'où la forme du journal, qui met à nu la personnalité), en une période de bonne réception des témoignages sur la période de la Deuxième Guerre mondiale (d'où la forme du témoignage-souvenir authentique: "je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets", l'acte de *voir*, on l'a dit, étant un principe de base du témoignage).

³⁹⁵ Pierre-Yves BOURDIL, *Les miroirs du moi. Les héros et les fous*, Paris: Editions de l'Ecole, 1987, chap. "La douleur, l'attente", p. 205.

Ainsi, d'après les circonstances de la publication, tout laisse à penser que le motif de la perte du souvenir n'est certainement pas réel, mais bien plutôt construit. La part de fiction du texte ne réside pas tant dans les faits, tous vrais et incontestables, mais plutôt dans le rapport à l'écriture. Un tel stratagème littéraire, déroutant pour le lecteur, constitue une clé de lecture signifiante: le véritable centre du texte est l'absence, le vide de mémoire, le refoulement du souvenir, traits particuliers de l'histoire personnelle de Marguerite Duras et Robert L., mais aussi et surtout — c'est ce qui fait de ce texte un témoignage — caractéristique de la période de l'après-guerre jusqu'aux années soixante-dix. Duras, en introduisant un procédé romanesque dans son acte de témoignage, favorise la représentation d'une question simultanément personnelle et collective, propre à l'époque où se déroulent les événements rapportés: celle du souvenir, de la mémoire, de la gestion d'un passé récent douloureux, entre refoulement et remodelage.

On se souvient de la stratégie narrative adoptée par Semprun dans *Le Grand Voyage* en 1963: la douleur du souvenir ravivée au moment de l'écriture est atténuée par l'invention d'un compagnon de déportation dans le récit, le "gars de Semur", avec lequel l'auteur-narrateur instaure, dans l'écriture, un dialogue. Fiction "avouée" et expliquée trente ans après dans *L'écriture ou la vie*. Duras, quant à elle, invente l'oubli de l'acte d'écriture, elle représente le refoulement d'un souvenir douloureux. Comme pour Semprun, il s'agit de l'expression, par la fiction et au coeur du témoignage, de la difficulté d'écrire le souvenir de la déportation; à la différence que Duras laisse planer le doute sur la part de fiction.

Le texte de Duras a été publié dans sa version complète et définitive en 1985. Des fragments ont été publiés dans les années soixante-dix, différents de la version définitive³⁹⁶. L'article de Colin Davis repose sur la conjecture selon laquelle, bien que le texte ait pu exister sous une forme préalable dès les années quarante, c'est dans les années soixante-dix et quatre-vingts qu'il a été véritablement écrit et conçu en vue de l'édition. L'avertissement au lecteur met lui-même en doute la possibilité d'une écriture au moment des faits: "Ce qui est sûr, évident, c'est que ce texte-là, il ne me semble pas pensable de l'avoir écrit pendant l'attente de Robert L."³⁹⁷

Dans le cadre fictif du journal intime oublié, la crédibilité du témoignage de Duras repose sur la voix qui parle en *je*. Ce *je* propose un type particulier — à ma connaissance unique — de témoignage indirect: le point de vue souffrant de

³⁹⁶ Colin DAVIS, "Duras, Antelme and the Ethics of Writing", *Comparative Literature Studies*, XXXIV (1997), p. 170-83; p. 182, note 4.

³⁹⁷ M. Duras, *La Douleur*, p. 10.

la femme du déporté, submergée par l'attente. Dans *La Douleur*, un intérêt personnel est en jeu, une forme de revendication de la parole de la femme par rapport à celle de l'homme, de Marguerite Duras écrivain vis-à-vis de Robert Antelme rescapé. Malgré cet aspect particulier de l'écriture – nous y reviendrons ci-dessous –, la valeur du témoignage demeure.

La stratégie du journal structure le récit. Conçu dans sa première partie comme un journal dont l'architecture repose sur la mention des jours du mois d'avril, le texte change de structure au moment de la fin du mois d'avril, à l'occasion du noeud événementiel: le coup de fil de François Morland annonciateur de l'existence – à l'état cadavérique – de Robert L. au camp de Dachau et de la nécessité d'un retour urgent à Paris. Jusque-là, le texte est structuré par l'entête des jours ou simplement du mois – avril –, écrit au présent. Le carrefour textuel est ainsi marqué:

Je ne sais plus quel jour c'était, si c'était encore un jour d'avril, non c'était un jour de mai, un matin à onze heures le téléphone a sonné³⁹⁸.

A ce moment-là, les données temporelles se troublent. La succession des jours est interrompue par une hésitation de la narratrice. Deux niveaux de l'histoire sont juxtaposés: il y a d'un côté les faits certains, au passé ("à onze heures le téléphone a sonné"), de l'autre le présent du souvenir et de l'écriture qui comporte une incertitude ("je ne sais plus [nous soulignons] quel jour c'était"). La seule intervention métanarrative jusque-là était en effet d'un genre différent:

Je n'arrive pas à saisir ce qu'on veut me dire. [Même maintenant quand je retranscris ces choses de ma jeunesse, je ne saisis pas le sens de ces phrases.] Pas une seconde je n'entrevois la nécessité d'avoir du courage³⁹⁹.

L'intervention de la narratrice est ici clairement indiquée entre crochets, signalée comme un acte de retranscription, le corps du texte et sa temporalité au jour le jour n'en sont pas affectés. Tandis que, depuis le point de rupture du récit, le temps de l'écriture est mêlé aux faits de l'histoire et le principe directeur n'est plus la suite des jours ou des mois. Il est bien question d'une stratégie narrative: la forme du journal est affichée puis troublée au moment de la rupture événementielle (l'annonce du retour de Robert L. après un long temps d'attente). Le récit affiche par ailleurs des commentaires métanarratifs qui révèlent explicitement sa composition tardive, peut-être à partir de notes.

³⁹⁸ M. Duras, *La Douleur*, p. 61.

³⁹⁹ M. Duras, *La Douleur*, p. 30.

La stratégie du journal balisé par l'entête du mois d'avril a donc une fonction avant tout littéraire. Elle suscite un espace d'attente et d'expression personnelle du *je*. Une dynamique temporelle est mise en place pour faire effet sur le lecteur. Le début du texte commence sur le mode conditionnel, celui de l'imaginaire de la narratrice. Est ainsi instauré l'espace intérieur de tension et d'attente au jour le jour de la narratrice:

Avril.

Face à la cheminée, le téléphone, il est à côté de moi. A droite, la porte du salon et le couloir. Au fond du couloir, la porte d'entrée. Il pourrait revenir directement, il sonnerait à la porte d'entrée: "Qui est là. — C'est moi." Il pourrait également téléphoner dès son arrivée dans un centre de transit: "je suis revenu, je suis à l'hôtel Lutetia pour les formalités." Il n'y aurait pas de signes avant-coureurs. Il téléphonerait. Il arriverait. Ce sont des choses qui sont possibles. Il en revient tout de même. Il n'est pas un cas particulier. Il n'y a pas de raison particulière pour qu'il ne revienne pas. Il n'y a pas de raison pour qu'il revienne. Il est possible qu'il revienne. Il sonnerait: "Qui est là. — C'est moi." Il y a bien d'autres choses qui arrivent dans ce même domaine. Ils ont fini par franchir le Rhin. La chamière d'Avranches a fini par sauter. Ils ont fini par reculer. J'ai fini par vivre jusqu'à la fin de la guerre. Il faut que je fasse attention: ça ne serait pas extraordinaire s'il revenait. Ce serait normal. Il faut prendre bien garde de ne pas en faire un événement qui relève de l'extraordinaire. L'extraordinaire est inattendu. Il faut que je sois raisonnable: j'attends Robert L. qui doit revenir⁴⁰⁰.

Toute la première partie, la période du mois d'avril, est tendue entre retour possible et retour impossible de Robert L. A mesure que le mois avance, à mesure qu'elle se rend à la gare d'Orsay pour l'accueil et l'enregistrement des prisonniers et déportés, à mesure que des nouvelles parviennent du front en Allemagne, la narratrice en arrive à la conviction qu'un retour de Robert L. est impossible. L'imaginaire initial du retour se mue en imaginaire de la mort: "je m'endors près de lui tous les soirs, dans le fossé noir, près de lui mort." (p. 17). On remarquera le passage du mode conditionnel au mode indicatif: le temps de l'attente, de l'éventualité d'un retour est clos par l'assertion au présent de l'indicatif.

La première partie du récit, qui adopte la forme du journal, élabore l'espace intérieur d'attente de la narratrice Marguerite. Une fois la conclusion posée selon laquelle le retour de Robert L. est impossible, l'écriture amorce le mouvement de rupture déjà relevé ci-dessus et met en place le temps de l'attente extérieure réelle.

⁴⁰⁰ M. Duras, *La Douleur*, p. 11-2.

Au sein même de l'imaginaire intérieur de l'attente est mise en oeuvre une tension avec le monde extérieur: l'attente personnelle des femmes et de Marguerite en particulier est confrontée au discours politique de De Gaulle. L'accueil en grande pompe des prisonniers et déportés, les discours grandiloquents de De Gaulle contrastent violemment avec la souffrance des femmes. La narratrice dresse par ce texte un réquisitoire contre la récupération du retour des prisonniers et des déportés à des fins politiques:

Le trois avril De Gaulle a dit cette phrase criminelle: "Les jours des pleurs sont passés. Les jours de gloire sont revenus." Nous ne pardonnerons jamais. Il a dit aussi: "Parmi les points que le destin a choisis pour y rendre ses arrêts, Paris fut en tout temps symbolique... Il l'était lorsque la reddition de Paris en janvier 1871 consacrait le triomphe de l'Allemagne prussienne... Il l'était lors des fameux jours de 1914... Il l'était encore en 1940." Il ne parle pas de la Commune. Il dit que la défaite de 1870 a consacré l'existence de l'Allemagne prussienne. La Commune, pour De Gaulle, consacre cette propension vicieuse du peuple à croire à sa propre existence, à sa force propre. [...]. De Gaulle ne parle pas des camps de concentration, c'est éclatant à quel point il n'en parle pas, à quel point il répugne manifestement à intégrer la douleur du peuple dans la victoire, cela de peur d'affaiblir son rôle à lui, De Gaulle, d'en diminuer la portée⁴⁰¹.

La position de la narratrice est clairement située au coeur d'une idéologie de gauche contre une idéologie de droite. Mais ce conflit d'idéologies n'est pas placé au premier plan, il est au service de la construction de l'espace personnel d'attente et d'errance dans lequel se trouve la narratrice, le discours officiel s'opposant à la douleur des personnes, à l'imaginaire de la narratrice. En effet, même si la narratrice oppose à l'héroïsme discursif de De Gaulle le pragmatisme humain et agissant de François Mitterand qui va personnellement chercher Robert L. à Dachau et organise son rapatriement, l'ensemble du recueil *La Douleur* se situe en dehors de toute appartenance politique: les autres nouvelles mettent au contraire en récit la vengeance féroce des Résistants à la fin de la guerre. Relevons toutefois que le texte a été publié au début de la présidence de François Mitterand. Simple coïncidence ou signe parmi d'autres d'un certain opportunisme dans l'acte de publication?

La deuxième partie du texte oppose donc à l'espace de l'attente et de l'imaginaire intérieurs la réalité extérieure du retour. La forme du journal reste présente dans le décompte des jours et a cette fois pour fonction d'asseoir la dimension bien réelle et factuelle du retour de Robert L. L'abolition de la distance physique entre Marguerite et Robert a pour conséquence l'émergence

⁴⁰¹ M. Duras, *La Douleur*, p. 41-2.

d'une distance infranchissable entre l'expérience de vie des deux personnes, entre la femme et le mari (le couple divorce en effet après le rétablissement de Robert). La narratrice marque la distance dès le début du texte: elle ne dit jamais "Robert", encore moins "mon mari", mais "Robert L.", soit prénom et nom de famille (d'ailleurs modifié).

La réalité du retour de Robert L. est marquée par la confrontation de la narratrice à un corps moribond qu'il s'agit de ranimer. Les descriptions physiques détaillées donnent la dimension de ce qui sépare ce corps des êtres qui l'entourent, de ce qui sépare Robert de Marguerite:

Pendant dix-sept jours, l'aspect de cette merde resta le même. Elle était inhumaine. Elle le séparait de nous plus que la fièvre, plus que la maigreur, les doigts désonglés, les traces de coups des S.S. On lui donnait de la bouillie jaune d'or, bouillie pour nourrisson et elle ressortait de lui vert sombre comme de la vase de marécage⁴⁰².

Lorsque les forces sont revenues pour manger:

Hier après-midi il est allé voler du pain dans le frigidaire. Il vole. On lui dit de faire attention, de ne pas trop manger. Alors il pleure. Je le regardais de la porte du salon. Je n'entrais pas. Pendant quinze jours, vingt jours, je l'ai regardé manger sans pouvoir m'habituer non plus, dans une joie fixe. Quelquefois cette joie me faisait pleurer moi aussi. Il ne me voyait pas. Il m'avait oubliée⁴⁰³.

On constate le procédé stylistique qui permet d'établir la distance tout en affirmant explicitement la joie de voir ce corps retrouver forces et vie: un *on* collectif s'oppose au *il* qui est ainsi isolé; *il* est l'objet dont on parle, le *je* n'instaure jamais de relation dialogique avec Robert L. qui n'est pas un partenaire *tu*.

La forme du journal est un stratagème rhétorique permettant à la narratrice d'asseoir la réalité de l'attente intérieure, puis celle de l'attente extérieure, bien différentes l'une de l'autre, et de représenter la tension qui émerge de la confrontation de ces deux réalités. La stratégie des pronoms permet au *je* d'affirmer son expérience douloureuse et celle, dramatique, de Robert; elle vise également à représenter la distance qui sépare les deux personnes une fois réunies. Cette voix *je*, particulière, féminine, on pourrait presque dire féministe (le contexte de rédaction était imprégné de féminisme), est crédible dans les moyens de représentation de la douleur, douleur de l'attente et de la séparation.

⁴⁰² M. Duras, *La Douleur*, p. 69.

⁴⁰³ M. Duras, *La Douleur*, p. 73.

Elle est plus ambiguë en revanche lorsque l'acte d'écriture est représenté en opposition à celui de Robert Antelme.

On peut dire que "La Douleur", écrit après *L'Espèce humaine*, a été conçu en "réponse" au récit d'Antelme. Il avance une autre conception de l'espèce humaine que celle préconisée par Robert Antelme: "Il a écrit un livre sur ce qu'il croit avoir vécu en Allemagne: *L'Espèce humaine* ⁴⁰⁴". La formulation affiche la distance de la narratrice par rapport au point de vue adopté par Robert Antelme: la subjectivité du regard d'Antelme sur son expérience est lourdement soulignée par le verbe "il croit" et, de cette manière, le refus de la narratrice de prendre en charge cette optique est affirmé. Les autres nouvelles du recueil *La Douleur* développent ce parti pris d'opposition. Robert Antelme veut témoigner par son texte de l'irréductibilité de l'espèce humaine, grande défaite pour les nazis qui ont travaillé à expulser certaines catégories d'hommes hors de l'espèce. Le simple fait que le déporté ait un corps qui vit encore, acte de résistance en soi, est la preuve de l'impossibilité de transformer les hommes en autre chose que des hommes, car être en vie permet de dire *je* et donc d'être un homme. Duras pousse cette conception jusqu'au paradoxe, en montrant dans "Monsieur X. dit ici Pierre Rabier", "Albert des Capitales" et "Ter le milicien", que victime et bourreau peuvent dans ce cas échanger leurs rôles; l'espèce humaine étant indivisible, il n'y a pas de frontières morales entre le bourreau et la victime, l'individu peut passer d'un rôle à l'autre: c'est ainsi qu'après la Libération, les résistants pratiquent à leur tour la torture et les exécutions⁴⁰⁵.

Témoignage légitime, en *je*, d'une attente douloureuse dans une situation dramatique, *La Douleur* est cependant également une manifestation *a posteriori* d'opposition intellectuelle à une certaine conception de l'homme affirmée par Robert Antelme. Ainsi, la stratégie du journal oublié, retrouvé puis édité au bon moment est un acte opportuniste de la part de l'écrivain confirmé qu'est Marguerite Duras. En 1978, *L'Espèce humaine* est republié, sa valeur littéraire et éthique est confirmée; à peine une décennie plus tard paraît le témoignage, certes concordant, de Duras mais dont l'option intellectuelle et morale diverge. Duras se veut – elle est – un témoin direct de la souffrance provoquée par la déportation; mais elle est témoin indirect de l'expérience de Robert Antelme dans les camps; sur ce plan, elle met en oeuvre un parti pris contestataire de la mémoire du déporté et du témoignage de la première génération, elle affirme le rôle du témoignage indirect, nécessaire à la transmission. Un constat s'impose: alors que le récit d'Antelme a été composé pour répondre à l'urgent besoin

⁴⁰⁴ M. Duras, *La Douleur*, p. 77.

⁴⁰⁵ Voir l'article de C. Davis, "Duras, Antelme and the Ethics of Writing", *Comparative Literature Studies*, XXXIV, 2 (1997), p. 170-83, en particulier p. 176 sq.

personnel et collectif de reconstituer une dignité humaine, celui de Duras s'inscrit dans un contexte de production en quête d'une nouvelle esthétique, entre formalisme et mémoire (autobiographique et historique). La distance qui sépare les motivations et les procédés d'écriture des deux textes met en relief la distance entre les contextes de production et de réception des années 40-50 et des années 80.

La chaîne du témoignage

La nouvelle de l'écrivain suisse romand Anne-Lise Grobéty, "Anka 1943", tirée du recueil *Belle Dame qui mord* (1992), est intéressante car elle met en oeuvre un riche entrelacs d'instances de parole. Le cadre fictif est clairement affiché dans cette stratégie d'énonciation qui simule la discussion en cours et y associe le lecteur.

Anka est une vieille femme polonaise qui se remémore la guerre et les déportations. La narratrice francophone, qui parle en *je*, interroge Anka sur son passé. Léna, la fille d'Anka, traduit du polonais en français. Anka n'est pas elle-même un témoin-survivant de la déportation, mais un témoin-observateur des cortèges de déportation. Elle ne parle pas au nom des déportés, mais en tant que spectatrice.

Le récit dispose plusieurs intermédiaires narratifs entre l'événement passé et sa transmission au lecteur. Il y a ainsi trois niveaux de prise de parole: la narratrice principale qui raconte en *je* ce qu'elle a entendu d'Anka; Léna qui traduit pour la narratrice du polonais en français et Anka qui raconte en polonais son expérience de la Deuxième Guerre mondiale en tant que témoin oculaire des cortèges de déportation de juifs. Deux langues et trois voix sont mises en place pour transmettre au lecteur un épisode des déportations. La narratrice s'attache par toutes sortes d'artifices à rendre Anka et son souvenir proches malgré les intermédiaires qui la séparent du lecteur. Le *je* se rétracte ainsi le plus souvent derrière un *tu*, adresse directe à Anka, marque du dialogue qui s'est instauré entre les deux instances:

Tu voyais donc ce même paysage [...]. Entre les montants étroits de la fenêtre, tu voyais le jardin et sa barrière [...]. Tu voyais une route qui avait la conscience tranquille [...]⁴⁰⁶.

⁴⁰⁶ Anne-Lise GROBÉTY, "Anka 1943", *Belle Dame qui mord*, Yvonand: B. Campiche, 1992, p. 46.

Par le *tu* la narratrice ouvre un espace de dialogue: il n'y a pas de *tu* sans *je*, dit Benveniste⁴⁰⁷. Un dialogue en cours dans lequel la narratrice se représente en train d'écouter et de transcrire: les quelques phrases en polonais inscrites dans le texte sont les traces visibles pour le lecteur de ce travail d'écoute, de traduction, de transposition par écrit.

La nouvelle commence ainsi, plongeant le lecteur dans un dialogue en cours:

...Puisque vous parlez de cette époque, dit Anka...

Je ne comprends pas bien son polonais. Lena traduit de son mieux.
L'Histoire — veut-elle peut-être dire — est toujours plus digeste pour les peuples que pour l'individu [...].

Il s'agit d'un début *in medias res*, d'une immersion au coeur de l'événement qu'est la parole d'Anka, de l'événement que va être son récit. Le point où est saisi le début du récit d'Anka laisse entendre une conversation préalable — *puisque* est une conjonction de coordination et les points de suspension signifient un "avant" —, conversation qui en est arrivée au point de susciter le récit de témoignage d'Anka. Aussitôt après les propos rapportés d'Anka, l'intervention de la narratrice manifeste l'effort de compréhension et d'interprétation de celle-ci, instituant son double rôle de témoin auditif et de guide du récit d'ensemble, ainsi que celui de la traductrice, indispensable à la production du témoignage en français.

"Anka 1943" implique le lecteur dans la pratique du témoignage. L'acte de voir est expressément mis en forme à cet effet. La répétition fréquente du verbe voir, sous la forme "tu voyais" et "on voyait", assoit une stratégie du témoignage oculaire. L'encadrement de la fenêtre, qui n'a pas changé depuis l'observation des faits jusqu'au moment de l'écoute du récit de la vieille dame⁴⁰⁸, définit le point de vue géographique et rapproche le témoin oculaire Anka de la narratrice témoin auditive:

C'est loin; la mémoire doit retraverser la masse opaque des jours entassés depuis. Mais d'ici, de cette fenêtre, les choses n'ont pas tellement dû changer. Si, dit-elle: avant, le jardin allait jusque là-bas, ils en ont grignoté un bon morceau en construisant le trottoir. Et la route a été goudronnée.
[...].

⁴⁰⁷ Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris: Gallimard, 1966, partie V, "L'homme dans la langue", chap. 18 et 20.

⁴⁰⁸ L'absence de changements dans les lieux et les villages polonais depuis la période de la guerre est relevée par Claude Lanzmann à l'occasion du repérage en vue de son film *Shoah*. C. Lanzmann, "J'ai enquêté en Pologne", in M. Deguy (éd.), *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, p. 211-7.

Tu voyais donc ce même paysage sans qu'il n'entre rien de surprenant dans son cadre. [...]. Entre les montants étroits de la fenêtre, tu voyais le jardin et sa barrière [...]⁴⁰⁹.

Les yeux se ramassent dans l'orbite pour tenter de comprendre ce qu'ils voient. [...].

On regarde, c'est tout ce qu'on peut faire, regarder. On n'en croit pas ses yeux. S'inscrivant dans sa propre fenêtre, c'est un morceau du plus obscur de l'humain, une meute d'êtres en marche, une masse de douleur si épaisse que jamais la mémoire ne pourra la retraverser de part en part...⁴¹⁰

Le passage du temps n'a pas modifié le lieu et le cadre de l'observation; la fenêtre et le paysage – resté semblable à ce qu'il était – qu'Anka et la narratrice voient ensemble⁴¹¹ sont l'embrayeur du souvenir et en assurent la transmission. Le pronom *on*, de par son ambiguïté, inclut toutes les instances textuelles: Anka et les gens du village de l'époque, la narratrice, le lecteur. La communauté de vision est conduite à un degré élevé.

La représentation de la déportation – événement central du récit – qui résulte de cette mise en forme narrative, est particulière. Le cortège des masses humaines est perçu à travers le point fixe de la fenêtre d'Anka. L'immobilisme du lieu contraste avec la route et le passage des cortèges de déportés. Le lecteur est sollicité par la tension entre la fixité de la position d'Anka au moment des cortèges de déportation et le passage de ces masses de gens; entre la position de l'individu nommé qui observe et le passage d'une foule anonyme et méconnaissable; enfin, entre des gestes et des attitudes qui séparent:

Elle hésite, se tait. “Et alors, interroge Léna, est-ce qu'ils demandaient quelque chose?”

Des mains se tendent
sortant des manteaux noirs,
des bouches supplient à boire...

Et ma sœur, avec sa cruche pleine, qui s'approche. Mais le geste du soldat l'arrête. Se retire en arrière. Lui fait un pas vers elle, prend sa cruche avec un énorme sourire et boit une grande goulée, le soldat.

A force de les voir hagards, sales, désespérés, posés sur l'extrême bord de la vie, certains d'entre vous finissaient même par ricaner... Ce n'était pas que

⁴⁰⁹ A.-L. Grobéty, “Anka 1943”, p. 45-6.

⁴¹⁰ A.-L. Grobéty, “Anka 1943”, p. 49.

⁴¹¹ Le déplacement de la narratrice francophone auprès de la vieille dame polonaise, implicite, est signe de l'effort de rapprochement nécessaire pour devenir témoin des traces. La représentation de la difficulté de compréhension due à la langue et à la traduction va dans le même sens. Pour devenir témoin d'événements vécus ou vus par d'autres, il faut quitter son propre univers de référence. C'est ce que fait la narratrice, entraînant le lecteur avec elle.

nous étions plus monstrueux que d'autres, non, dit-elle en me regardant bien en face. Mais ce vilain rire, vous savez, c'était ce qui nous séparait le plus sûrement d'eux à ce moment-là: qui aurait pu nous assurer que nous n'aurions pas à partager leur sort bientôt?⁴¹²

Ces gestes de distanciation forcée, cette "zone grise" sont connus du lecteur d'aujourd'hui. L'innovation de ce texte tient dans la réduction de l'espace géographique et temporel qui pourraient séparer le personnage Anka du lecteur. L'encadrement de la fenêtre comme point d'observation unique et fixe a déjà été relevé. Ensuite, la chaîne de la transmission, l'effort de proximité déployé par la narratrice et la traductrice sont au premier plan. L'architecture de l'histoire repose en effet sur les interventions des deux intermédiaires que sont la traductrice et la narratrice: les questions sont une aide apportée à Anka afin qu'elle ose témoigner (la difficulté du témoignage est ainsi soulignée), afin qu'elle prenne la parole, une aide active à la mémoire et à sa transmission. Le lecteur est témoin de la position testimoniale de la narratrice, de son rôle d'"accoucheuse" de témoignage aidée par la traductrice.

Les fonctions de la narratrice et de la traductrice consistent clairement à susciter le témoignage, à mettre le personnage-témoin en condition de raconter. La fonction de régisseur-producteur de témoignages est analysée par Shoshana Felman à propos du rôle de Claude Lanzmann dans la réalisation de *Shoah*: trouver les survivants-témoins dispersés dans le monde et les villageois polonais de l'époque, les conduire sur les lieux des déportations et les mettre en situation de refaire et redire ce qu'ils ont été contraints de dire et de faire pendant le temps de la déportation. Le régisseur, aidé par un indispensable traducteur⁴¹³, pousse, parfois force, le survivant à accomplir son rôle de témoin, à rompre le silence pour faire le lien entre ceux qui sont morts et ceux qui vivent, il interroge et questionne les villageois polonais sur leur savoir et leur attitude face aux déportations⁴¹⁴. Le régisseur cumule trois rôles indissociables:

[...] le créateur du film parle et témoigne de sa propre voix, dans son triple rôle de narrateur du film (et signataire — première personne — du script), d'interrogateur des témoins (celui qui sollicite et reçoit les témoignages), et d'enquêteur (l'artiste, sujet d'une quête qui a trait à ce dont les témoignages témoignent; la figure du témoin comme investigateur, celle du demandeur qui non seulement questionne les faits mais est le porteur de l'exigence et de la recherche philosophique du film).

[...].

⁴¹² A.-L. Grobéty, "Anka 1943", p. 50, 51.

⁴¹³ S. Felman, "A l'âge du témoignage", p. 64-5.

⁴¹⁴ S. Felman, "A l'âge du témoignage", p. 69-77.

Puisque le narrateur est, en tant que tel, strictement un témoin, son récit se limite au récit de l'interview: la narration consiste en ce que l'interviewer entend. La rigueur de Lanzmann narrateur est précisément de ne parler qu'en interview (et en enquêteur) pour refuser à la narration tout ce qui vient de sa propre voix, à l'exception du début — seul moment qui renvoie explicitement le film à la première personne du réalisateur en tant que narrateur:

L'action commence de nos jours à Chelmno-sur-Ner... Chelmno fut en Pologne le site de la première extermination de Juifs par le gaz... Sur les 400000 hommes femmes et enfants qui parvinrent en ce lieu, on compte deux rescapés: Simon Srebnik, survivant de la dernière période était alors un enfant de treize ans et demi... C'est en Israël que je l'ai découvert. J'ai convaincu l'enfant-chanteur de revenir avec moi à Chelmno⁴¹⁵.

La narratrice d'"Anka 1943" recourt à un procédé similaire qui consiste à ne se mettre en scène qu'au début, en *je*, de surcroît en deuxième position, après l'intervention initiale d'Anka, le témoin premier. Le *je* n'est là que pour recevoir le témoignage et l'agencer: le recours à un *tu* narratif établit la présence du narrateur en tant que partenaire de dialogue, mais au deuxième plan, effacé derrière la figure centrale du témoin. Dans le film *Shoah*, Lanzmann apparaît parfois à l'écran à côté d'un témoin; ou sa voix *off* relance l'interlocuteur, dans un rôle de moteur des témoignages. Le *je* narratif est indispensable mais dissimulé derrière le récit du témoin premier et derrière la voix du traducteur. Est mise en relief la dynamique du témoignage qui nécessite plusieurs agents de production et de réception afin que les souvenirs refassent surface et s'organisent en récit.

Le témoignage est un acte difficile. Le film de Lanzmann le montre. Dans la nouvelle de Grobéty — cela a été relevé — la difficulté de parler est savamment agencée dans la structure narratologique. Un élément lexical vient soutenir la représentation structurelle de la difficulté de parole du témoin: le mot "chose"⁴¹⁶. Les étapes du texte sont en effet balisées par les occurrences de ce mot: "la première chose", "la deuxième chose", "la troisième chose". Le terme lui-même désigne l'indéfinissable. La "chose" n'a pas de référent préalable, elle ne prend forme que dans le récit, stratégie d'implication du lecteur dans le récit et dans le point de vue du personnage au moment des événements: la "chose" prend d'abord la forme de l'armée allemande; ensuite des cortèges de

⁴¹⁵ S. Felman, "A l'âge du témoignage", p. 69-70.

⁴¹⁶ Ce même mot se retrouve dans *Le Troisième Mensonge* d'Agota Kristof pour désigner, dans la deuxième partie du roman, l'événement qui a bouleversé la vie de Klaus. Cette difficulté à nommer un événement historique est une caractéristique contemporaine de l'écriture romanesque de l'histoire, une représentation de l'attitude du témoin qui voit, subit mais ne comprend pas, n'a pas d'explication ni de discours à proposer sur les événements.

déportation de juifs; enfin de la petite fille au ruban orange au milieu du cortège. La première "chose" instaure le temps de la menace et de l'attente; la deuxième, celle d'une rupture où le sens et les possibilités d'explication s'évanouissent: "Les yeux se ramassent dans l'orbite pour tenter de comprendre ce qu'ils voient"⁴¹⁷". En effet, au geste d'humanité qui consiste à tendre une cruche aux assoiffés, répond le geste cruel du soldat qui prend la cruche pour lui-même et se désaltère. La troisième "chose" est un sursaut de révolte et d'humanité: la tentative d'Anka de sauver la petite fille au ruban orange du milieu du cortège de déportation, le refus virulent de la mère, l'échec du geste d'humanité:

"Mais si tu ne me la donnes pas, elle va mourir avec toi! Où est-ce que tu crois qu'ils vous emmènent? Ils vous tueront tous à peine arrivés!"
Ses sanglots habités de tant d'autres sanglots pour toujours informulés qui s'obstinent: nie, nie, nie...⁴¹⁸

L'atteinte à la dignité de l'être humain est représentée dans la distance – soulignée par la narratrice – qui sépare l'énonciatrice Anka des propos qu'elle a énoncés dans le passé. La mise en scène d'une telle attitude de parole explicite les conséquences de l'oppression idéologique sur toute personne, même si elle n'est pas menacée au premier degré. Un sentiment et des tentatives de révolte ont lieu, puis la nécessité de survivre s'impose et implique une part passive de collaboration, instaurant une situation d'entre-deux et de malaise qui perdure après les événements:

...Madame, dit Anka en secouant la tête, notre tête est une boîte tellement compliquée, avec tous ces petits circuits, tous ces relais (relais, c'est bien ça? me demande Lena), et soudain tout se met à crépiter là-dedans, on ne sait plus ce qu'on fait ni ce qu'on ressent...

Et voilà qu'Anka rit en racontant cela après toutes ces années. Elle porte la main à son front en le frappant d'un air incrédule: qu'est-ce qui lui a pris, ce jour-là? Mon dieu, qu'est-ce qu'elle aurait fait de la petite?... Tu l'aurais élevée, Matka et aimée, j'en suis sûre, dit Lena tendrement... Et pour le ruban, qu'est-ce qui m'a pris, qu'est-ce qui m'a pris? tu te souviens du ruban, Lena?...⁴¹⁹

Les propos d'Anka sont rapportés au discours indirect libre. L'effet stylistique est signifiant: conformément aux règles syntaxiques, Anka parlant d'elle-même

⁴¹⁷ A.-L. Grobéty, "Anka 1943", p. 49.

⁴¹⁸ A.-L. Grobéty, "Anka 1943", p. 54.

⁴¹⁹ A.-L. Grobéty, "Anka 1943", p. 53, 55.

est désignée par *elle* et non par *je*, car un verbe introducteur régi par la narratrice est sous-entendu. Mais *elle* indique la personne absente, la personne réifiée, la non-personne, selon Benveniste⁴²⁰. L'interprétation suivante s'offre alors: la narratrice prend le relais des propos d'Anka, car celle-ci, dans un premier temps, ne peut pas dire *je*, elle ne se retrouve pas dans son attitude passée, elle ne comprend plus son mouvement d'humanité d'alors, elle en rit. Lorsque sa fille Léna, l'interprète, donne un sens au geste du passé, le propos d'Anka est rapporté au discours direct, le personnage assumant son *je*. La complexité des sentiments du témoin oculaire de la déportation est donnée à percevoir à travers cet artifice narratif: à la fois proche des victimes et obligée de maintenir la distance d'avec elles pour survivre, Anka doit être aidée par deux intermédiaires à se replonger dans les événements passés. Les instances intermédiaires deviennent ainsi des témoins actifs de la reconstruction du souvenir et de la transmission de la mémoire. Le jeu des pronoms sollicite tous les partenaires de l'acte de lecture, y compris le lecteur, à s'inscrire dans la chaîne complexe du témoignage. Une mise en forme aussi élaborée du partenariat nécessaire à la production d'un témoignage est convaincante et donne sa pleine légitimité à la position testimoniale.

Le je pseudo-autobiographique

Le roman d'Esther Orner, *Autobiographie de personne*, paru en 1999, a un titre paradoxal qui frappe immédiatement, avant même toute lecture: "autobiographie" et "personne" sont antithétiques, l'écriture autobiographique reposant sur le prénom et l'histoire de ce prénom. La distance affichée dès le titre par rapport à un prénom et à une identité de personne, la mention du genre font clairement de ce texte un roman: il s'agit de la mise en scène, par l'auteur, de l'autobiographie d'une narratrice qui parle en *je*. Une vieille dame juive, originaire d'un pays d'Europe centrale, relate sa vie marquée par de nombreux déplacements forcés, par la déportation et la survie, par la reprise d'une vie après le camp, difficile, en particulier dans les rapports avec sa fille épargnée par la déportation. Le paratexte éditorial établit un lien entre la matière événementielle du récit et l'histoire personnelle de l'auteur: la notice biographique de l'auteur et le résumé du roman, en quatrième de couverture, permettent au lecteur d'établir le référent géographique et historique de ce récit qui s'abstient de tout nom propre, de personne comme de lieu⁴²¹. *A posteriori*, le

⁴²⁰ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, chap. 18 et 20.

⁴²¹ Comme dans les romans d'Agota Kristof.

lecteur découvre que les étapes de la vie d'Esther Orner mentionnées dans la notice biographique correspondent aux étapes de la vie de la fille de la narratrice. L'auteur, à travers la stratégie de l'autobiographie d'une vieille dame, relate ainsi sa propre histoire, celle de sa famille, à distance, en adoptant le point de vue de la génération précédente plutôt que le sien. L'écriture semble oeuvrer comme plate-forme de réconciliation entre deux générations (une mère et sa fille) que la déportation et ses conséquences ont séparées.

Le cadre fictif de ce récit est donc posé sans ambiguïté: une pseudo-autobiographie qui contrevient ostensiblement à la règle de base de l'autobiographie. Les mécanismes de cette fiction permettent d'accorder à l'événement de la déportation et à ses conséquences une place centrale dans le roman en sollicitant le lecteur à fournir un effort de décodage.

Autobiographie de personne commence en effet abruptement au coeur du souvenir d'un déplacement:

J'étais venue rejoindre quelqu'un. Pas un homme. [...]. Moi je venais rejoindre mon enfant. Mon enfant m'avait précédée dans la ville. Dans le pays. Je ne le voyais pas souvent. Mon enfant avait sa vie. Je devais refaire la mienne. Refaire ma vie. Mais peut-on refaire sa vie?
Je suis arrivée ici, comme on arrive dans ce pays, à l'aube. [...].

Pas de noms de lieux, pas de noms de personnes. C'est ainsi tout au long du roman. Mais l'espace est fractionné en plusieurs pays, reconnaissables grâce au paratexte: il y a trois pays de "départ" (la Pologne, l'Allemagne, la Belgique) et un pays d'"arrivée" (Israël). L'entrelacs des pays et de leur fonction dans la vie de la narratrice constitue l'une des trames du récit; en effet, aucun n'est nommé, mais tous sont désignés par le rôle qu'ils ont joué dans la vie de la narratrice:

J'étais venue d'un pays froid. Ce n'était pas le pays de ma naissance. Celui de ma naissance était encore plus froid. D'ailleurs ce pays est mort. Pour moi. Et pas seulement pour moi. Des milliers de gens y vivent. Même des millions. Mais son passé est mort. Notre passé. J'étais donc venue d'un pays froid. [...].

Je venais de trois pays où le froid sévissait la majeure partie de l'année. J'allais du plus froid au plus chaud. De l'orient à l'occident. Puis un jour, j'ai quitté l'occident pour aller plus au sud. A l'orient. Et maintenant je suis à l'orient d'un continent occidental. A la porte de l'orient. Tout ça paraît compliqué. Je sais. Mais pas plus que ma vie. [...]⁴²².

Le récit suit la logique du souvenir qui en appelle un autre, les lieux se tressent et s'enchevêtrent, les temps se concentrent en un seul moment d'écriture. Le lecteur est incité à faire un effort de désenchevêtrement des données

⁴²² Esther ORNER, *Autobiographie de personne*, Genève: Metropolis, 1999, p. 9-10.

biographiques de la narratrice. Le travail de déchiffrement se complique encore pour le lecteur lorsque les points d'orientation géographiques se multiplient. Ainsi, dans le passage suivant, pays et langues sont définis tantôt par rapport à la narratrice, tantôt par rapport à sa fille:

J'en étais donc à mon troisième pays. J'avais aussi appris la langue à l'école. Je n'étais pas dépaysée. J'étais dans ma famille. Pour le reste je n'avais pas de repères. Et la nouvelle langue bien qu'apprise à l'école m'était étrangère. Heureusement que j'avais un don pour les langues. Très vite je l'ai parlée couramment. Même mieux que les autochtones qui avaient l'accent de leur seconde langue. Avec mon mari je parlais la langue du pays mort. Et aussi avec ma famille. Avec mon enfant, la langue du pays de sa naissance. L'enfant est allé au jardin d'enfants et a appris la nouvelle langue. Très vite elle n'a plus parlé que cette langue-là. Mon mari, lui, avait du mal. Il n'était pas doué pour les langues. Très fier il proclamait — c'est mon fille. Et l'enfant de trois ans éclatait de rire. Nous le corrigions. Mais il continuait de dire "Mon fille". [...]. C'était une des toutes premières rafles. On portait tous la fameuse étoile. Et l'enfant pleurait. Il en voulait une comme tout le monde. Il n'avait pas l'âge. Je vous dénoncerai si tu ne m'en couds pas une. Et l'enfant criait dans la rue — je veux une belle étoile.

Et en plus dans la langue du pays de sa naissance. Leur maudite langue. Maudite, je ne sais pas. J'ai toujours aimé cette langue. Mon enfant se bouche les oreilles. Elle l'a rayée, oubliée. Comme si c'était la faute aux langues⁴²³.

Dans la même famille, il y a plusieurs pays et plusieurs langues de référence, dont la fonction dans la vie de chacun varie. Langue du pays de résidence et langues parlées par les personnages entre eux ne sont pas en adéquation. Les troubles, les distances, les tensions sont tous dûs à la cause majeure: la déportation, cependant représentée en creux, à travers quelques signes symboliques ("le pays mort", "l'étoile").

L'effort d'interprétation exigé du lecteur est lié à la représentation en filigrane de la déportation. Ainsi l'usage des deux adverbes *ici* et *là-bas*:

Maintenant je suis ici. Ici, c'est-à-dire dans cette maison au nom joyeux. Et ici, c'est ailleurs. Jusqu'à présent quand je disais ici, je parlais presque toujours du pays. Maintenant ici, c'est dans cette maison que je ne quitte jamais. Maison dans laquelle je n'ai pas choisi de vivre. [...]. On m'a bien eue. Moi ici et ma fille là-bas. Je veux dire au pays. Ne pas confondre "là-bas" et le pays. C'est vrai que parfois je confonds. Surtout qu'on ne peut réserver là-bas que pour "là-bas". Enfin, il faut que je fasse attention.

⁴²³ E. Orner, *Autobiographie de personne*, p. 27-8.

Maintenant je suis ici dans cette maison au nom joyeux. Il était question que je retourne là-bas. Au pays bien sûr. Pas "là-bas". Ça c'est fini. Je l'espère⁴²⁴.

Là-bas est un signe du langage commun, un déictique, selon la terminologie linguistique; c'est-à-dire un signe dont la part de référent fixe (notion d'éloignement, de distance spatiale) ne devient complète que dans l'énonciation, à partir de la position du sujet locuteur. "Là-bas" en revanche perd sa valeur déictique générale pour devenir le signe convenu s'appliquant au référent fixe "camps de concentration nazis" pour un groupe d'énonciateurs précis: les rescapés. En effet, cette réalité n'ayant pas de signe qui permette de la représenter tout entière – c'est la question de l'indicible –, "là-bas", dans son aspect litotique, partiellement signifiant (éloignement) et partiellement insignifiant (signe vide sans position d'énonciation), active, comme toute figure de rhétorique, le plan paradigmatique dans l'imaginaire du lecteur, laissant supposer le plus par le moins, l'éloignement non seulement spatial et temporel, mais surtout l'éloignement hors d'un monde concevable, la distance d'avec le monde des vivants. "Là-bas" est aussi l'espace qui sépare la narratrice de sa fille, l'expérience par laquelle l'une a passé et l'autre pas, qui a généré l'incompréhension entre les générations. "Là-bas" est l'espace d'où le père et mari n'est jamais revenu.

La narratrice sollicite le lecteur, donnant à *ici*, *là-bas* et *au pays* divers référents. Le lecteur est lui-même égaré, doit revenir de quelques pages en arrière pour s'y retrouver, pour donner à l'indication de lieu le référent adéquat à la personne qui sert de point d'orientation. *Ici*, dans le texte, prend deux valeurs de référence: la première est le pays d'immigration (Israël) dans lequel la fille est partie pour suivre ses cousines, puis où la mère est venue la rejoindre:

Après, lorsque je suis revenue de "là-bas". Entre nous, nous disions "là-bas". Ça n'avait pas de nom. Plus rien n'avait de nom. Donc quand je suis revenue de "là-bas" avec ma soeur et ma nièce, j'ai eu de la chance de retrouver mon enfant bien soigné par ces braves gens. Ils étaient tristes de la perdre, mais ils n'ont pas fait d'histoires. L'enfant allait les voir pendant les vacances. Elle y est même retournée pour un an. Puis elle a préféré vivre à côté de maman. Jusqu'au jour où il lui a pris de venir ici. Moi, elle ne me voyait presque jamais. Je devais travailler. Un jour elle est venue avec cette idée en tête. Elle a tout de suite dit — c'est ça ou rien. Quel enfant. A peine treize ans. Pour la dissuader, je lui ai dit — si tu es décidée, arrange tout toi-même. Et c'est ce qu'elle a fait. Elle s'est inscrite. Et j'ai signé⁴²⁵.

⁴²⁴ E. Omer, *Autobiographie de personne*, p. 72.

⁴²⁵ E. Omer, *Autobiographie de personne*, p. 33-4.

La deuxième valeur de référence est la maison de retraite, lieu de l'écriture de la narratrice âgée. Que signifie cette rupture alors même que la narratrice écrivant ne change pas de lieu? quelle stratégie d'écriture? Le changement de référent intervient à la moitié du roman et révèle un changement du rapport au souvenir de la part de la narratrice: l'*ici* qui renvoie au pays du passé est représentatif du temps du souvenir dans lequel est plongée la narratrice; l'*ici* qui renvoie au lieu de l'écriture, le home pour personnes âgées en Europe occidentale, est le lieu du présent de l'écriture. Ce changement de référent textuel est une marque à insérer dans l'ensemble des signes représentant l'errance *a posteriori* provoquée par la déportation. En effet, la narratrice écrit sur deux niveaux de souvenirs: au début du texte, elle se situe dans le pays de l'exil où elle avait rejoint sa fille (Israël) lorsqu'elle était encore jeune, ensuite elle rompt avec cet artifice et se situe dans le lieu présent de l'écriture. A partir de ce point, la narratrice relate l'histoire de sa vieillesse et celle de l'âge adulte de sa fille; l'histoire de son enfance et celle de l'enfance de sa fille sont passées. Le lecteur doit repérer ces deux niveaux d'ancrage mémoriels de la narratrice et les interpréter comme le signe structurel d'un entre-deux, d'un déracinement.

Indépendamment du référent que le lecteur doit décoder, l'absence de noms au profit du rapport que le narrateur entretient avec les pays et les langues est en soi signifiante. On retrouve ce même procédé stylistique dans les romans d'Agota Kristof. Dire "le pays de tel membre de ma famille", "la langue de" est un acte linguistique d'appropriation, d'identification. Ce n'est pas le pays en tant que tel qui compte, mais le lien que *je* entretient avec lui, affectivement, dans son histoire, dans la construction de son identité. Le déracinement réside dans l'absence de nom de pays et de langue, dans l'absence de noms de personnes. Silence, vide, perte, séparation. L'appropriation par les pronoms possessifs est un acte compensatoire pour la narratrice. Le recours aux adverbes de lieu est en revanche un acte de distanciation (dans l'adverbe de lieu il n'entre aucune dimension affective, seulement énonciative).

Cette tension entre appropriation et distanciation est une construction fictive qui implique le lecteur: celui-ci doit continuellement se couler dans le point de vue de la narratrice ou d'un autre personnage pour décoder le référent et interpréter.

Le témoignage autobiographique de la narratrice *je* est crédible. La vieille dame se souvient et réfléchit sur le fait de se souvenir dans l'écriture. Souvenir et méta-souvenir. Le style est simple, proche de l'oral. La narratrice adopte clairement une position de pont entre les absents et les présents. Les absents sont les morts en déportation, en particulier le mari de la vieille dame et père de sa fille, mais aussi le gendre mort de maladie; il y a aussi les vivants absents –

la fille qui fait sa vie sans s'intéresser à sa mère — ainsi que la petite-fille absente de la vie de sa grand-mère et de sa mère. Et les présents: la narratrice, sa mère, ses soeurs et ses nièces, les rescapées des camps. La narratrice parle pour ceux qui ne peuvent plus parler de leur vie (les absents) ou ne savent pas le faire (les vivants absents), elle raconte les conséquences de la déportation, l'exil, les séparations, les silences engendrés par la souffrance. L'écriture est une tentative de communication par défaut.

Une stratégie plus élaborée est perceptible dans la partie finale du roman: la narratrice, fatiguée d'écrire son histoire parce qu'elle n'arrive pas à suivre une ligne directrice cohérente, souhaite s'en libérer en écrivant "des histoires", mais elle ne rencontre pas plus de succès. Elle reçoit alors de sa fille des récits qu'elle recopie dans son cahier l'un après l'autre. Ces récits sont l'histoire de la famille perçue par la fille et rédigés en brefs tableaux. Tous commencent ainsi: "Récit de ...", et se poursuivent sur un mode dépersonnalisé, sans aucune marque de subjectivité ni de sentiment. Les récits de la mère et de la fille sont structurellement juxtaposés, ou mieux, ceux de la fille sont inclus dans celui de la mère. La mère ne sait pas comment sa fille a eu connaissance de l'histoire de la famille, mais toujours est-il que cette histoire se trouve reconstruite, recollée dans le récit sinueux de la mère. Cette conjonction textuelle est accompagnée d'une remarque de la narratrice sur sa fille qu'elle reconnaît être devenue plus gentille et attentionnée. L'écriture est un lien, un pont, deux témoignages de la séparation engendrée par la déportation sont fondus en un, la mère et la fille sont liées par une expérience commune de l'Histoire qui a conditionné leur devenir. Le silence, le vide, l'absence qui séparaient mère et fille deviennent parole, histoire, présence dans le creuset du récit écrit.

Le témoignage est représenté par le recours à l'écrit: la mère et la fille, toutes deux profondément affectées par l'expérience de la déportation qui a coûté la vie au père de famille et qui pèse sur leur relation, se retrouvent dans une approximative juxtaposition écrite de leurs deux perceptions de l'histoire familiale déchirée. Une amélioration relationnelle est perceptible à la suite de cette expérience écrite. L'écriture à deux voix est proposée comme un acte de témoignage indirect, approximatif, mais possible et réconciliateur.

La légitimité des textes étudiés ici repose sur les facteurs suivants: le cadre fictif et la représentation du témoignage sollicitent le lecteur, le contraignent à un effort interprétatif, l'interrogent et l'impliquent dans un processus de continuité de la transmission testimoniale. Les auteurs sont des témoins indirects de la déportation, leur position de parole est clairement affirmée dans ce sens; de

cette manière, elle n'usurpe en rien la parole du témoin premier, elle établit au contraire la fonction de témoin indirect et s'efforce d'activer, grâce aux artifices de la fiction, ce même rôle auprès du lecteur.

CHAPITRE 11

UNE PRATIQUE AFFADIE ?

Un effet de mode est inévitable dans toute pratique d'écriture. Le témoignage y est sans conteste soumis. Les textes que nous allons étudier maintenant sont – à notre sens – représentatifs d'une pratique affadie: l'interrogation sur la transmission de la mémoire des événements y est inaboutie, la participation du lecteur n'y est que peu ou pas requise, la représentation du rôle de témoin indirect y est à peine esquissée, voire pas du tout. Ces textes n'ont bien entendu rien en commun avec les faux témoignages volontairement construits pour induire en erreur. Cependant, l'exigence éthique fondatrice de la pratique du témoignage peut être desservie par une mise en oeuvre non convaincante de l'acte de témoigner.

Lorsque tout est dit, ou presque

Andreï Makine, dans *Confession d'un porte-drapeau déchu* (1992), met en oeuvre la figure du "rescapé" de l'idéologie communiste. Le narrateur – selon le schéma favori de Makine – dit sa nostalgie de l'enfance, monde lumineux dans lequel il lui a été possible de vivre avec foi – avec l'ingénuité de l'enfance – l'illusion idéologique de l'avenir radieux. Le narrateur est russe, exilé à Paris, déchiré entre son appartenance malgré lui à l'univers de l'idéologie qu'il a fuie et l'insatisfaction que lui procure la société de consommation dans laquelle il s'est installé. Les souvenirs remontent, loin, jusqu'aux atrocités longtemps passées

sous silence auxquelles des hommes et femmes ont été réduits, trompés par les promesses non tenues du pouvoir et acculés à des situations extrêmes (récit d'une scène d'anthropophagie vue en des circonstances de froid et de famine insupportables).

La poétique du témoignage repose dans ce roman sur le motif de la confession. La "confession" établit avec le lecteur la part "je dis vrai" du contrat testimonial, du moins suscite chez le lecteur l'attente d'un *je* sur le point de se livrer à une confidence authentique. Après un début *in medias res*, en plein cœur du souvenir, le narrateur se présente, parlant en *je*: il s'agit d'un "auteur-émigrant-russe"⁴²⁶ installé à Paris qui reçoit des nouvelles de son compagnon d'enfance par un ami commun. Les trois personnages ont émigré, l'ami d'enfance en dernier lieu, aux États-Unis. C'est à celui-ci que s'adresse le souvenir remémoré dans cette confession. Le roman est ainsi construit sur trois pronoms: *nous*, *je* et *tu*, *je* écrivant, *tu* étant le narrataire et *nous* les personnages du narrateur et du narrataire réunis dans leur enfance commune de jeunes pionniers dans un kolkhoze soviétique. Le narrateur situe sa prise de parole entre deux idéologies: celle de l'avenir radieux dont l'enfant et son compagnon ont été imprégnés et celle de la facilité et du confort que suscite la société capitaliste choisie par l'adulte émigré. Le discours du narrateur est un entre-deux, situation représentative d'une voix qui ne trouve pas sa place, qui a été trompée par les idéologies. L'écriture crée alors un lieu de parole où les tensions ne sont pas résolues mais tiennent ensemble dans un espace délimité, au sein d'un édifice construit:

On n'en guérit pas. On ne se remet pas de l'horizon lumineux qui était à quelques jours de marche. A quoi bon se mentir? Nous ne serons jamais comme les autres, comme les gens normaux. Comme cet homme, par exemple, que je vois entrer dans une belle voiture. Il se glisse au volant avec la souplesse d'une carte bancaire avalée par un guichet automatique. Oui, il est avalé par cet intérieur capitonné. D'abord, un bras jetant la veste sur le siège, puis une jambe, la tête — et tout doucement, clac! Il s'y installe comme dans le giron moelleux d'une maîtresse. Souriant, décontracté. Une main avec un fin cigare brun sur le volant, l'autre pianotant de mémoire un numéro de téléphone...

Nous les imiterons. Nous singerons cette souplesse. Nous nous laisserons avaler par les sièges capitonnés avec le même sourire facile. Mais au fond nous resterons toujours ces jeunes barbares aveuglés par la foi dans l'horizon tout proche. Il manquera à nos singeries une chose capitale: savoir en jouir. C'est cela qui nous trahira...⁴²⁷

⁴²⁶ Andreï MAKINE, *Confession d'un porte-drapeau déchu*, Paris: Gallimard (coll. Folio), 1996 [Belfond, 1992], p. 15.

⁴²⁷ A. Makine, *Confession d'un porte-drapeau déchu*, p. 16.

Dans la confession réside l'idée d'un aveu, d'une faute à reconnaître, aspect *a priori* très éloigné de la fonction du témoignage. En fait, le texte joue sur les deux facettes, celle du témoignage livré au public et celle de la confession intime. L'acte de témoignage du narrateur consiste à publier son histoire de vie et sa progressive découverte des illusions idéologiques communistes (atroces conditions de vie derrière l'idéologie de l'avenir radieux) et capitalistes (vide de sens, vide relationnel, matérialisme):

Je suis dans le hall de la maison d'édition. La standardiste a déjà signalé mon arrivée aux étages supérieurs où mon sort se joue. [...].
J'ai l'étrange et agaçante impression d'avoir trahi. [...].
Oui, j'ai tout raconté, décrit, divulgué. J'ai tout déballé. J'ai éventré le misérable intérieur des trois bâtisses rouges. J'ai étalé les vieilleries sur un bout de trottoir, leurs humbles joies et leurs inutiles souffrances. J'ai tout livré⁴²⁸.

En tant que roman, le texte de Makine respecte le contrat de vérité qui régit toute pratique du témoignage: le narrateur *je* est distinct de l'auteur par le prénom. L'histoire romanesque se développe indépendamment de l'histoire personnelle de l'auteur. En revanche, beaucoup d'éléments laissent supposer une similitude biographique: le narrateur est un écrivain russe émigré à Paris, tout comme l'auteur; les prénoms des deux héros sont Kim et Arkadi, qui ensemble constituent presque un anagramme d'Andreï Makine; les mensonges des fictions politiques sont dénoncés comme la cause de l'exil.

Quant à l'acte de confession, il est explicité plus loin, à la suite du passage cité ci-dessus:

Toi, je le sais, tu ne diras mot de ce passé à personne. Tu te renfermeras. Tu te transformeras en un bloc d'énergie et de calcul et tu fonceras à la conquête de ton nouveau monde.
[...].
Ton sens de l'humour te suffira tout à fait pour accomplir ce modèle à la perfection, à outrance, frôlant sans cesse, en souriant, le kitsch de l'american way of life. [...].
L'idéal sera accompli. Le but atteint. Le pari gagné.
Mais il y aura une faille à cette réussite...
[...].
Au soir, l'air des vacances et les boissons te rendront un peu mou, un peu rêveur. Une question inopinée touchera ton passé que tu auras obstinément gardé secret jusqu'ici. Cette fois, tu parleras. Il y aura des sourires, de l'étonnement, des taquineries. Une incompréhension polie, penseras-tu. Tu videras ton verre, parleras de nouveau, avec l'insistance un peu douloureuse

⁴²⁸ A. Makine, *Confession d'un porte-drapeau déchû*, p. 149.

de celui qui veut être compris. Il y aura des coups d'oeil échangés, des sourcils haussés, quelques mains qui s'empresseront de te servir avec l'attention qu'on a pour les malades. Tu parleras plus vite, plus haut, expliquant, justifiant...

Tu répéteras ma confession! Puis dans le silence gêné tu te lèveras et sans plus rien dire tu t'en iras, en entendant derrière ton dos la voix de ta femme: "Ne faites pas attention... C'est un coup de nostalgie... Vous savez, ces Russes... Avec la vie qu'ils ont eue là-bas..."

[...].

Tu vois, un jour, nous serons à égalité. Ma braderie... Ta bravade.

Et puis... Puis, tu sais, dans ce manuscrit qui me pèse sur le bras, je n'ai pas raconté l'essentiel. Et je ne le raconterai jamais. A personne. Cela restera entre nous comme un gage de retrouvailles dans le futur incertain de nos vies cahotées. [...] ⁴²⁹.

Le narrateur considère son acte de témoignage public comme l'aveu honteux d'une vie d'illusion. Pourquoi un aveu honteux? Le narrateur est conscient que sa vie préalable d'illusions idéologiques et les actes qui en ont découlé (guerre en Afghanistan) sont un univers peu concevable pour la société capitaliste dans laquelle l'adulte émigré publie. Le narrateur se pose de cette manière la question de la réception de son texte et la forme de la confession est un artifice rhétorique, une *captatio benevolentiae* visant à s'attirer la sympathie du lecteur. Les critères de l'authenticité et de l'intimité, la perspective, pour le lecteur, de recevoir des informations intimes pas toujours avouables sont un moyen rhétorique puissant pour toucher la corde sensible du public. Rousseau avait su recourir magistralement à ce procédé dans ses *Confessions*.

Cependant, un pied de nez est adressé au lecteur: ce que le narrateur considère comme le noyau de sa confession n'est pas livré, il reste dans le secret de l'amitié qui lie les deux anciens compagnons d'enfance. Ainsi, l'attente suscitée auprès du lecteur est rompue: l'essentiel de la confession ne réside pas dans le texte livré à l'édition et au public, mais *in absentia*, dans le silence d'un secret d'enfance partagé par le narrateur et son compagnon. Un espace d'imagination s'ouvre ainsi au lecteur, qui constitue le principal artifice narratif du roman.

De façon générale, le lecteur est peu sollicité dans ce texte, si ce n'est par la négative au moment où il se découvre exclu de la véritable confession réservée à l'intimité entre les deux compagnons d'enfance. Au lecteur, instance extratextuelle, est réservée la part de témoignage de vie, au compagnon, instance intratextuelle, la part de confession véritable. Dans ce roman honnête et bien écrit, tout est dit, le narrateur témoigne de la vie quotidienne sous l'idéologie communiste et "avoue" ses adhésions idéologiques avant l'émigration.

⁴²⁹ A. Makine, *Confession d'un porte-drapeau déchû*, p. 150-2.

La faiblesse de ce roman réside en cela: tout est dit, rien n'est mis en oeuvre pour solliciter l'effort interprétatif du lecteur; le témoignage et la confession sont des éléments thématiques, il n'y a pas de représentation narratologique de l'acte testimonial, la question de la transmission mémorielle n'est pas problématisée, la fonction du témoin indirect n'est pas envisagée.

Le style documentaire

Dora Bruder de Patrick Modiano (1997) n'est ni tout à fait roman, ni complètement enquête historique. L'identité biographique du narrateur et de l'auteur en font un texte autobiographique, mais il comporte une part importante de recherche documentaire. Aux yeux d'un historien, ce texte qui prétend relever de la démarche historique réduit le travail de l'historien à la recherche de documents en archives et entrelace de façon injustifiable l'enquête sur un événement passé et la vie personnelle de l'auteur-narrateur⁴³⁰.

Produit de l'après 1995 – date carrefour de la réflexion sur le souvenir et le témoignage – *Dora Bruder* s'inscrit dans le fil de l'oeuvre d'un auteur qui s'est toujours questionné sur le souvenir et le témoignage, le tressage entre Histoire et histoire personnelle. Le récit est conduit du début à la fin par un narrateur *je* dont l'histoire personnelle – celle de l'auteur lui-même – alterne avec celle de *Dora Bruder*, jeune fille qui a disparu à Paris en décembre 1941. Le narrateur mène en effet sa propre enquête sur la destinée de la jeune fille à partir d'un avis de recherche remarqué dans un vieux numéro de *Paris-Soir* datant du 31 décembre 1941. Cinquante ans après les événements, il s'agit de retrouver et reparcourir les lieux fréquentés par la jeune fille, de rassembler les traces de sa vie jusqu'au moment de sa déportation avec sa famille à Auschwitz. Les étapes de cette enquête sont plus ou moins longues, la recherche dure huit ans en tout, précise le narrateur d'entrée de jeu. Les fouilles dans les archives recoupent les souvenirs personnels du narrateur et conduisent celui-ci à retrouver les traces et les souvenirs de sa propre histoire d'enfant juif menacé.

La géographie du roman est précise et bien délimitée: ce sont les rues de Paris, quartier nord, 18^e arrondissement, bien connues du narrateur qui y retrouve sa propre enfance. Certes, la recherche de traces dans les archives met en évidence

⁴³⁰ Critiques formulées lors de débats dans le cadre du séminaire de Pierre Laborie et Arlette Farge: "Les historiens et les traces de l'événement: autres champs, autres outils", Paris, EHESS, 1999-2000.

le parcours d'exilés des parents de Dora: il s'agit de familles juives venues de Vienne et de Budapest à Paris qui, pendant l'occupation, ont tenté toutes sortes d'esquives pour échapper à la police (Dora est placée dans un internat catholique). Ensuite, les traces de la famille sont retrouvées dans les différents camps de rassemblement français puis dans les convois pour Auschwitz. Le narrateur adopte la démarche de l'historien au premier degré, c'est-à-dire la quête de traces, offrant au lecteur un parcours très simple de reconstitution archivistique, dépourvu de jeux narratifs sollicitants.

La thématique du livre s'inscrit dans une demande sociale, un contexte de production qui favorise le retour sur le passé récent. L'entrée en matière –

Il y a huit ans, dans un vieux journal, Paris-Soir, qui datait du 31 décembre 1941, je suis tombé à la page trois sur une rubrique: "D'hier à aujourd'hui".

Au bas de celle-ci, j'ai lu:

"Paris

On recherche une jeune fille, Dora Bruder [...]"⁴³¹

instaure la position de témoin visuel indirect: le narrateur a vu de ses yeux l'avis de recherche. Suivent les souvenirs personnels du narrateur sur les mêmes lieux et sur la même époque, processus de légitimation de la position de témoin indirect de l'histoire de Dora et de témoin direct de l'Histoire. L'enchevêtrement de l'histoire de Dora et de l'histoire de l'auteur-narrateur est le résultat d'une volonté de témoigner d'une période en tant que personne concernée et, par là, conduite à devenir un maillon de la chaîne du souvenir en faveur d'une inconnue. Le travail d'enquête qui est mis en place à partir du troisième chapitre fait émerger le travail de l'historien comme corollaire de la position de témoin: la vue de l'article et la réactivation de souvenirs personnels déclenchent l'enquête historique. L'empathie finale du narrateur avec son personnage éclaire le projet d'écriture et corrobore la primauté du statut de témoin sur celui d'historien:

Depuis, le Paris où j'ai tenté de retrouver sa trace est demeuré aussi désert et silencieux que ce jour-là. Je marche à travers les rues vides. Pour moi elles le restent, même le soir, à l'heure des embouteillages, quand les gens se pressent vers les bouches de métro. Je ne peux pas m'empêcher de penser à elle et de sentir un écho de sa présence dans certains quartiers⁴³².

Le narrateur a un double statut: témoin et historien. La subordination de l'un à l'autre dérange, déplaît aux historiens, car si l'enquête a la prétention de

⁴³¹ Patrick MODIANO, *Dora Bruder*, Paris: Gallimard, 1997, p. 9.

⁴³² *Dora Bruder*, p. 146.

l'historicité, elle n'en adopte pas la position analytique, elle offre simplement une histoire reconstituée pas à pas.

Le texte s'inscrit dans une tendance où il est question de produire des témoignages, de commémorer, non pas politiquement, ni sur la base d'artifices narratologiques, mais émotivement, en reparcourant des lieux, en réactivant des souvenirs. La participation du lecteur à un véritable *acte de lecture* n'est pas sollicitée, réduisant la portée d'un tel texte: le transfert de la fonction de témoin indirect sur le lecteur n'est pas envisagée, la chaîne du témoignage n'est pour ainsi dire pas poursuivie.

Pourquoi Buchenwald?

Le Temps des cerises de Sylviane Roche (1997) – tout comme *Autobiographie de personne* d'Esther Orner – est un roman écrit à la première personne du singulier par un personnage-narrateur âgé, juif d'origine polonaise et rescapé de la déportation par les nazis. La déportation n'est pas le noyau explicite de l'histoire. Il s'agit plutôt de la remémoration, par le narrateur âgé, de sa vie de militant communiste et de ses déboires affectifs. Joseph Blumenthal reparcourt sa vie depuis son enfance jusqu'à sa vieillesse, il met l'accent sur son activité de militant communiste depuis la guerre d'Espagne jusqu'au moment de l'écriture (1994), sur ses doutes et sa progressive distanciation du Parti. A l'histoire militante est mêlée l'histoire personnelle du narrateur, faite de mariages, séparations, d'enfants et petits-enfants, d'une difficulté générale à communiquer et à nouer des relations. La remémoration est sinueuse, sans cohérence organisatrice autre que la succession des jours d'écriture du journal intime.

La déportation et le camp sont allusifs, en général figurés dans la métonymie Buchenwald, sans autre développement. La première mention de la déportation, au début du roman, est insérée *in absentia* dans un bilan de vie du narrateur après la fête de ses soixante-quinze ans (âge respectable que personne n'avait atteint depuis longtemps dans la famille en raison de la déportation), fête organisée par ses enfants et petits-enfants:

“Tu vois, j'ai dit à David, on s'en est sortis tout de même!” Et il a souri.

[...].

Enfin, et c'est seulement maintenant que je viens de le comprendre, c'est une formidable victoire que nous avons fêtée hier. Je crois d'ailleurs que sur le moment personne n'en avait conscience, et c'est tant mieux. Car il

y a bien longtemps que chez nous personne n'avait eu soixante-quinze ans⁴³³.

C'est dans le rejet du souvenir de la jeunesse du narrateur saccagée par la guerre et les camps que la présence *in absentia* de Buchenwald (contenue dans le mot "choses"⁴³⁴) est la plus expressive:

Brusquement, tout cela m'est devenu insupportable. J'ai envoyé le bloc de papier valdinguer à travers la pièce. Je suis resté un moment sonné, à regarder mes mains. Je ne savais plus où j'étais, quand, quel jour, quelle année, pourquoi j'avais ouvert la porte à toutes ces choses... J'ai ramassé mes feuilles et j'ai relu ce que je venais d'écrire comme si je le découvrais pour la première fois. Et je me suis mis à chialer, tout seul comme un vieux con, sur mes vieilles mains de mécano, sur mon bloc Clairefontaine, sur ma vie.

Mais qu'est-ce que je cherche? Mais qu'est-ce que je veux? J'ai pensé tout arrêter, jeter ces papiers au feu. Ça n'intéresse personne et ça me fait du mal. Dans quel état tu t'es mis, mon pauvre Jo, toi qui n'avais pas pleuré depuis... depuis la mort de Solange, je crois, en 64. Trente ans...

Alors j'ai décidé de me secouer. L'après-midi avait passé, il était cinq heures, il continuait à pleuvoir, et je n'avais pas regardé une seule fois par la fenêtre. Cette écriture te rend fou, faut t'arrêter. Je suis descendu chercher le journal, acheter des cigarettes. Au tabac, il y avait Baudat et Michaud, deux vieux du quartier. On a bu un café [...]. C'est mon quartier, c'est aussi ma vie. Et du coup, je me suis remis à écrire! Je suis rentré tout requinqué. J'ai relu encore une fois mes feuilles... Tant pis, je continue. Je ne sais pas pour qui, pour quoi, ni où ça va me conduire. Mais je veux continuer. Et pas seulement pour les enfants comme je le dis au début, mais aussi pour moi. Même si c'est dur, comme tout à l'heure, je crois que ça me fait du bien. Quand je serai mort, Nina et Jérôme trouveront tout ça et ils en feront ce qu'ils voudront, j'ai confiance en eux. Ils le montreront aux enfants, s'ils pensent que ça en vaut la peine. Moi, c'est décidé, je continue⁴³⁵.

La présence *in absentia* suggère le vide, les souvenirs ravivent le vide, mais l'écriture prend sens précisément à ce moment-là: l'histoire est là, écrite pour les descendants.

La métonymie Buchenwald est cependant réductrice, bien qu'elle puisse être légitimée en tant que mode de représentation d'une position de témoin indirect (il est possible d'interpréter l'aspect litotique de cette représentation comme une conséquence de la position de témoin non direct de l'auteur; l'auteur fait parler son personnage mais, n'ayant pas connu personnellement la réalité des camps,

⁴³³ Sylviane ROCHE, *Le Temps des cerises*, Yverdon: B. Campiche, 1997, p. 11.

⁴³⁴ Ce terme est récurrent dans différents textes ("Anka 1943", *Le Troisième Mensonge*) pour figurer l'inexplicable.

⁴³⁵ S. Roche, *Le Temps des cerises*, p. 39-41.

elle ne peut procéder à un véritable témoignage des camps). La métonymie n'offre pas le développement rhétorique de l'allégorie, tel que le pratiquent Camus ou Perec, qui, sans franchir les limites autorisées à un témoin indirect, amplifie l'espace d'imagination du lecteur et oeuvre comme appel de mémoire. L'événement Buchenwald, confiné dans sa formule métonymique, occupe le rang de point de comparaison, au milieu d'autres événements plus importants dans l'économie du récit. Ainsi lors d'un épisode de violence entre camarades du parti communiste au cours d'une séance:

Il a rappelé mon passé irréprochable. L'Espagne, la Résistance, Buchenwald... Il parlait de moi en m'appelant «le camarade Blumenthal».[...].

J'ai regardé autour de moi. Tous ces visages, les camarades, les anciens de la M.O.I., un ou deux que j'avais connus au camp, ceux qui m'avaient aidé à tenir le coup à mon retour en 45, ceux pour qui j'aurais donné ma vie, le Parti, ma famille, mon unique vraie famille. Personne ne m'a regardé dans les yeux. [...]. J'ai ressenti quelque chose de comparable [...], oui, de comparable au jour où, après mon retour de Buchenwald, je m'étais retrouvé devant la porte défoncée et l'appartement vide de la rue Julien-Lacroix. L'impression d'avoir tout perdu, absolument tout. La solitude...⁴³⁶

La métonymie Buchenwald ne donne pas lieu au développement d'une forme narrative spécifique qui fasse de l'expérience des camps, ni du témoignage, le centre autour duquel se déploie le récit.

Le narrateur conçoit certes l'écriture comme un intermédiaire entre la génération de ses parents et la sienne (ceux qui ont vécu la pauvreté, l'exil contraint, la déportation et la mort en masse) et celle de ses enfants et petits-enfants (fruits de la stabilité de l'après-guerre en France) avec lesquels il n'a jamais réussi à communiquer:

Un jour, il y a plusieurs années déjà, j'étais en voiture avec Aurélien et on est passés par hasard devant le 79 de la rue Julien-Lacroix. [...]. J'ai montré à Aurélien la synagogue, tout à côté. Et puis à l'angle de la rue du Sénégal: "Tu vois, c'est là que j'habitais quand j'avais ton âge." Il a regardé poliment: "Ben, dis donc, c'était assez crade..." Il avait une douzaine d'années à l'époque et il a ajouté d'un air surpris: "T'étais pauvre alors quand t'étais petit?" Et je me suis senti tout con, et aussi un peu coupable. Pas d'avoir été pauvre, bien sûr, mais d'avoir bêtement essayé de faire passer quelque chose de mon enfance à ce petit garçon, mon petit-fils, ce fils d'universitaires qui grandissait à des centaines d'années-lumière de la rue Julien-Lacroix, et coupable, aussi, d'avoir laissé cette distance s'établir, d'avoir laissé mes enfants et leurs enfants pousser si loin de moi.

⁴³⁶ S. Roche, *Le Temps des cerises*, p. 73-4.

Maintenant, aujourd'hui, avec mon portemine et mon bloc Clairefontaine, je tente de combler cette distance. Et puis je repense à mon père qui n'avait jamais été à l'école, qui ne savait lire que le yiddish et à peine l'écrire, qui marchait pieds nus dans les ruelles de Ruda Pabianicka quand il avait dix ans, et je me dis que c'est pour cela qu'il est venu en France. Pour que son arrière-petit-fils grandisse rue d'Assas et aille au lycée Montaigne dont son aïeul n'avait jamais entendu parler. Et fasse la mone devant le 79, rue Julien-Lacroix, Paris XXe, où lui, Shimon, a vécu jusqu'à ce qu'on vienne l'y chercher...⁴³⁷

Buchenwald est un événement dans la vie du narrateur. Ce n'est pas la thématique centrale du récit, ni le noyau narratologique structurant le roman. En fin de lecture, il persiste l'impression que ce fait n'est pas nécessaire à l'économie du roman. En effet, une poétique du témoignage est ébauchée, mais elle reste inaboutie: le narrateur se pose la question de son passé qu'il n'a pas su transmettre à ses descendants et s'efforce de compenser par l'écriture. L'expérience des camps n'est en soi pas rapportée car l'auteur respecte une distance éthique de témoin indirect qui ne peut pénétrer cette réalité. Mais alors, pourquoi ne pas déplacer l'interrogation sur la mémoire et sa transmission du narrateur *je* rescapé à ses descendants, les témoins indirects? On ne trouve aucune représentation de l'acte de témoignage de la deuxième génération: enfants et petits-enfants ne s'interrogent pas sur l'histoire de leur père et grand-père.

On comparera ici *Le Temps des cerises* avec *Autobiographie de personne*, deux romans qui ont plusieurs points communs. L'un et l'autre mettent en scène un même type de narrateur et sont le fait d'un auteur témoin indirect de la deuxième génération. Mais dans *Autobiographie de personne*, le camp, présent en filigrane, est le noyau autour duquel gravite le récit de vie de la vieille dame: vie d'exil, de séparation, distance établie entre elle et sa fille. Le texte met en oeuvre l'interrogation, même distante, de la fille de la narratrice sur le passé de sa famille, à travers la stratégie du récit écrit inséré dans le récit de la mère; à cela s'ajoutent les choix stylistiques du roman (absence de noms propres, jeux sur les pronoms et les adverbes, etc) orientés de façon à solliciter le lecteur à fournir un effort de mémoire et d'interprétation, à s'engager comme témoin indirect des conséquences de la déportation.

Si le roman de Sylviane Roche est très réussi d'un point de vue stylistique (le langage "oral" mis dans la bouche de Jo est remarquablement adéquat au personnage), l'esquisse de témoignage d'un rescapé de Buchenwald n'y est pas centrale, la structure narrative ne sollicite pas le partenariat du lecteur. Que faut-il en déduire: que Buchenwald, une fois la première génération de rescapés

⁴³⁷ S. Roche, *Le Temps des cerises*, p. 29-30.

passée, se fond dans le quotidien d'une vie et ne suscite plus de mode d'expression particulier? Certainement en partie. Dans le roman de Sylviane Roche, l'événement Buchenwald n'est pas central. L'intérêt de l'auteur s'est manifestement porté sur la mémoire de l'époque de foi communiste en France. En ce sens, le texte est réussi. Cependant, si, à mesure que le temps passe, l'événement des camps et sa mémoire deviennent banals, si des romans les mettent en oeuvre comme un fait parmi d'autres, il y a là un phénomène qui ne peut laisser indifférent. Mentionner les camps ferait alors partie d'un effet de mode? En cela, toutes proportions gardées, le risque de banalisation condamné par Cayrol en son temps revient à l'esprit:

Une bonne intrigue concentrationnaire, un bourreau-maison, quelques squelettes, une légère fumée de Krema au-dessus de tout cela et nous pouvons avoir le prochain best-seller qui fera frémir l'Ancien et le Nouveau Monde⁴³⁸.

Dans tous les cas, la question de la mémoire des camps et de la fiction du témoignage de rescapé demeure complexe; elle n'a sans doute pas fini de faire couler de l'encre.

Des romans qui "surfer sur la vague" du témoignage, pourrait-on dire. Bien écrits, honnêtes, ils adoptent un cadre explicitement fictif qui marque le souci des auteurs de ne pas usurper le droit à la parole des témoins directs et de ne pas outrager la mémoire des événements. La position d'énonciation testimoniale y est cependant inaboutie. Plus thématique que structurelle, l'interrogation sur le passé récent d'oppression idéologique, la question de la transmission des événements, de la mémoire au nom de la dignité humaine implique très peu le lecteur. Celui-ci reste, pour ainsi dire, inactif, il reçoit une série d'informations et d'émotions, mais il n'est pas sollicité en tant que partenaire de lecture. La mise en oeuvre d'une pratique convaincante du témoignage exige plus: le lecteur doit pouvoir quitter le texte avec une interrogation sur son rôle de relais dans la chaîne du témoignage, il doit pouvoir faire part d'une expérience de lecture qui l'a transformé à son tour en témoin indirect.

Affadie, la pratique du témoignage peut avoir un effet lassant qui dessert malgré elle le récit des rescapés et leur mémoire.

⁴³⁸ Jean CAYROL, "Témoignage et littérature", *Esprit*, 201 (avril 1953), p. 575-8.

CINQUIEME PARTIE

LORSQUE LA FICTION MALMENE LE LECTEUR,
OU L'ART DE PRODUIRE UN TEMOIN

CHAPITRE 12

NARRATEUR DIGNE DE CONFIANCE ET NARRATEUR NON DIGNE DE CONFIANCE

Instances identifiables, dont la fonction de régie ne se soustrait pas à l'attente suscitée chez le lecteur, les narrateurs des textes étudiés jusqu'ici répondent à la catégorie de *narrateur digne de confiance* telle que Wayne Booth la définit et que Ricoeur la reprend: "J'ai appelé digne de confiance (*reliable*) un narrateur qui parle ou agit en accord avec les normes de l'oeuvre⁴³⁹." La notion de narrateur digne de confiance ou indigne de confiance

introduit dans le pacte de lecture une note de confiance qui corrige la violence dissimulée en toute stratégie de persuasion. La question de "reliability" est au récit de fiction ce que la preuve documentaire est à l'historiographie. C'est précisément parce que le romancier n'a pas de preuve matérielle à fournir qu'il demande au lecteur de lui accorder, non seulement le droit de savoir ce qu'il raconte ou montre, mais de suggérer une appréciation, une estimation, une évaluation de ses personnages principaux⁴⁴⁰.

Les textes qui mettent en oeuvre un narrateur digne de confiance recourent, on l'a montré, à des stratégies d'écriture qui peuvent dans certains cas dérouter le lecteur et activer sa participation à l'acte de lecture. Cependant, la fonction de

⁴³⁹ Paul RICOEUR, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris: Seuil (coll. Points/Essais), 1991, partie II, chap. 4, "Monde du texte et monde du lecteur", p. 293, note 1. Ricoeur expose, corrobore et augmente la théorie du narrateur digne de confiance ou non proposée par Booth dans *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

⁴⁴⁰ P. Ricoeur, *Temps et récit III*, p. 293.

régie du narrateur, armature de base, demeure stable et fiable du début à la fin, représentant le fil conducteur auquel le lecteur est toujours en mesure de se raccrocher.

En revanche, "le cas du narrateur non digne de confiance est particulièrement intéressant du point de vue de l'appel à la liberté et à la responsabilité du lecteur", poursuit Ricoeur.

A la différence du narrateur digne de confiance, qui assure son lecteur qu'il n'entreprend pas le voyage de la lecture avec de vains espoirs et de fausses craintes concernant non seulement les faits rapportés, mais les évaluations explicites ou implicites des personnages, le narrateur indigne de confiance dérègle ces attentes, en laissant le lecteur dans l'incertitude sur le point de savoir où il veut finalement en venir⁴⁴¹.

A la vision inquiète de Booth, selon laquelle il est à craindre que le lecteur,

plongé dans la confusion, mystifié, bafoué, "jusqu'à perdre pied", soit insidieusement invité à renoncer à la tâche assignée à la narration par Erich Auerbach: celle de conférer signification et ordre à nos vies,

Ricoeur substitue la notion de distanciation, de lecteur qui répond, de combat entre le lecteur et le narrateur non digne de confiance⁴⁴².

C'est la conception d'une dialectique texte-lecteur qui permet de dépasser la focalisation trop exclusive sur l'une des instances du pacte de lecture: le narrateur et son intentionnalité textuelle. En effet, la poétique est riche d'une composante, l'"esthétique", qui centre son attention sur le rôle *récepteur* du lecteur, sur "l'exploration des manières multiples dont une oeuvre, en agissant sur un lecteur, l'*affecte*"⁴⁴³. La *réception* du texte devient *action* même de le lire. Wolfgang Iser propose une esthétique de l'acte individuel de lecture, H. R. Jauss l'inscription du lecteur dans un contexte culturel qui détermine ses attentes et conditionne sa lecture.

Ce qui nous intéresse ici est la perception de la lecture en tant qu'*acte*, en tant qu'*expérience qui affecte* le lecteur. La mise en place de narrateurs non dignes de confiance dans nombre de textes contemporains attise la nécessité de concevoir un lecteur qui *répond*. Les textes de trois auteurs, Georges Perec, Agota Kristof et Antoine Volodine activent particulièrement ce rôle du lecteur *affecté* qui *répond*. Les textes font en effet véritablement "perdre pied" – selon l'expression de Booth – au lecteur ainsi "plongé dans la confusion". Devant réagir, le lecteur, à

⁴⁴¹ P. Ricoeur, *Temps et récit III*, p. 295.

⁴⁴² P. Ricoeur, *Temps et récit III*, p. 296-7.

⁴⁴³ P. Ricoeur, *Temps et récit III*, p. 303.

la deuxième lecture, se ressaisit et construit son interprétation et son discours critique sur la base de son expérience de la déroute. Est ainsi avancée l'hypothèse d'une concordance d'expériences entre les deux pôles qui constituent le pacte de lecture: le narrateur témoigne d'une expérience de la dignité bafouée par une idéologie – qu'il s'agisse de celle de l'auteur lui-même ou d'un témoignage indirect – et le lecteur d'une expérience de la violence discursive, de la déroute, de la perte de sa fonction de décodeur de sens. Les deux expériences de l'oppression se rejoignent sur le terrain comparable de la perte désorientante des repères de signification et d'identité. L'instance du narrateur indigne de confiance engendre ainsi l'instance extratextuelle du lecteur témoin.

Pour produire un acte de lecture: l'entrecroisement de la fiction et du témoignage

Les textes de Perec, Kristof et Volodine s'inscrivent dans une mouvance de textes contemporains qui

se rejoignent dans un même souci de restituer les enjeux de la fiction dans leurs rapports avec la réalité, à partir du rejet implicite de deux approches traditionnelles, et antithétiques, de la mission confiée à la prose d'imagination: celle de la littérature engagée, qui prétend édifier un nouveau discours du sens sur les ruines de l'ancien, et celle d'une littérature "d'évasion" qui, d'emblée, abdique devant la complexité du réel pour se réfugier dans les sphères de l'imaginaire⁴⁴⁴.

L'entrelacement "engagé" de la fiction et du témoignage – tel qu'il se présente dans les textes de Perec, Kristof et Volodine – invite à une lecture croisée avec les textes de témoignage direct (Antelme, Rousset, Wiesel, Delbo, Semprun). En effet, l'entrelacs contraignant auquel le lecteur est soumis lors de la lecture des fictions du témoignage est un appel à la connaissance et à la mémoire. Les textes des rescapés peuvent être lus comme la source documentaire dont s'inspire la

⁴⁴⁴ Muriel PHILIBERT, *Kafka et Perec: clôture et lignes de fuite*, Editions de l'Ecole Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, 1995, p. 152. PEREC, dans *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris: Seuil, 1992, qualifie, on l'a vu, sa recherche en écriture d'"engagée", non pas dans son acception sartrienne, mais par le rapport étroit que la fiction doit entretenir avec le réel, au sens où Paul Ricoeur parle d'entrecroisement de l'histoire et de la fiction, l'une venant en renfort d'une représentation plus expressive de l'autre, plus impliquante pour le lecteur (*Temps et récit III*).

fiction. La lecture complémentaire de ces deux catégories de textes débouche sur la création d'un espace de mémoire, d'une culture qui s'interroge sur la transmission de la mémoire, sur la manière de dire la mémoire de la façon la plus appropriée à l'époque d'écriture. La complémentarité de la fiction et du témoignage est explicite chez Perec – la fiction de l'île W, dans *W ou le souvenir d'enfance*, est éclairée par un extrait de *L'Univers concentrationnaire* de Rousset, Perec reconnaît *L'Espèce humaine* d'Antelme comme source d'inspiration⁴⁴⁵ – et peut être adoptée comme clé de lecture pour les autres auteurs également. Afin de mettre en pratique la lecture croisée, relevons que l'avant-propos de *L'Espèce humaine* expose de façon très expressive l'axe de signification sur lequel sont construites les fictions du témoignage:

Je rapporte ici ce que j'ai vécu. L'horreur n'y est pas gigantesque. Il n'y avait à Gandersheim ni chambre à gaz ni crématoire. L'horreur y est obscurité, manque absolu de repère, solitude, oppression incessante, anéantissement lent⁴⁴⁶.

C'est cette expérience de l'égarement extrême – le manque absolu de repères – que les textes de fiction se chargent de transposer en *expérience* pour le lecteur.

⁴⁴⁵ Voir Georges PEREC, "Robert Antelme ou la vérité de la littérature", in Robert ANTELME, *Textes inédits. Sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris: Gallimard, 1996, ou G. Perec, *L.G. Une aventure des années soixante*.

⁴⁴⁶ Robert ANTELME, *L'Espèce humaine*, Paris: Gallimard (coll. Tel), 1995.

CHAPITRE 13

DES AUTEURS ET DES HISTOIRES

W ou le souvenir d'enfance de Perec, la "Trilogie de K." d'Agota Kristof ou encore les romans de Volodine ont pour point commun de mettre en oeuvre des histoires complexes, enchevêtrées. Les procédés narratologiques sont tellement déroutants qu'il est difficile de faire un compte-rendu de ces textes. Il importe cependant de s'y efforcer afin d'établir la thématique et la problématique de ces romans "indignes de confiance".

Un texte ambigu: une histoire ou deux histoires?

W ou le souvenir d'enfance se laisse difficilement résumer. Reposant sur l'alternance, chapitre après chapitre, d'un récit fictif et d'un récit autobiographique, le tronc commun aux deux histoires se révèle seulement en fin de récit et surtout après une deuxième lecture. On dira en deux mots qu'il s'agit, dans la partie fictive – qui ouvre le texte –, de la recherche, par le narrateur *je*, un jeune homme, d'un enfant autiste et sourd-muet⁴⁴⁷ disparu au cours du naufrage d'un bateau de croisière près d'un îlot de la Terre de Feu. Dans ce naufrage, la mère de l'enfant a péri dans des conditions atroces. Le

⁴⁴⁷ Manet VAN MONTFRANS relève que le mutisme se retrouve sous différentes formes dans la fiction *W* et dans la vie de Perec (la grand-mère juive, qui ne parlait que yiddish, feint d'être muette pour dissimuler son origine). Voir *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1999, note 18, p. 157.

jeune homme narrateur porte comme pseudonyme le nom de l'enfant disparu, Gaspard Winkler⁴⁴⁸; il a déserté la France et s'est réfugié en Allemagne sous ce pseudonyme qui lui a été attribué par une organisation d'aide aux déserteurs. Cette nouvelle identité le motive à partir en quête de l'histoire de son homonyme disparu. On ne sait presque rien sur la véritable identité du narrateur, on ignore son nom. La recherche entreprise par le jeune homme narrateur n'aboutit pas à la découverte de l'enfant disparu, mais plutôt à celle de la société sportive de l'îlot W, comparable à un univers totalitaire dont la cruelle organisation évoque celle des camps de concentration. Cette rupture dans l'histoire est accompagnée d'une rupture narrative: le *je* de Gaspard Winkler disparaît, le récit est désormais conduit par un narrateur anonyme et omniscient.

Dans la partie autobiographique, le narrateur *je*, dont le nom Georges Perec garantit l'identité avec l'auteur, part en quête de détails de son enfance et de sa lignée familiale juive disparue dans les déportations et les camps nazis. Le lien explicite entre l'histoire fictive et le récit autobiographique est ténu mais fondamental: les deux narrateurs se souviennent d'un récit enfoui, oublié, et ce souvenir est le point de départ de l'écriture, qu'elle soit fictive ou autobiographique. On peut dire que le tronc commun aux deux histoires qui constituent W est la recherche, par un narrateur adulte, des traces de son enfance naufragée, disparue dans le déchaînement des forces extérieures non maîtrisables qui ont emporté sa mère. Le lien entre les deux histoires est avant tout analogique, allégorique, il se constitue en réseau au cours de la lecture à travers la récurrence de signes évocateurs dans les deux pans de l'histoire.

La partie autobiographique met l'accent sur la recherche de souvenirs d'enfance, peu nombreux, compensés par l'imagination⁴⁴⁹, souvenirs de la vie à Villard-de-Lans, dans le Vercors, et à Paris, pendant la guerre et après, et des racines familiales juives. Perec présente ainsi W dans le texte de quatrième de couverture qu'il a lui-même rédigé:

L'un de ces textes appartient tout entier à l'imaginaire: c'est un roman d'aventures, la reconstitution, arbitraire mais minutieuse, d'un fantasme

⁴⁴⁸ Ce nom, récurrent dans l'œuvre de Perec, est surdéterminé. Il renvoie notamment à Kaspard Hauser, orphelin allemand, sourd-muet et maltraité, dont l'histoire est devenue légendaire et que Verlaine a reprise dans un de ses poèmes. Tout le contexte de référence du Gaspard Winkler de Perec est germanique. Voir M. Van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, p. 172-4, 178-80, 185-90.

⁴⁴⁹ Charlotte Delbo, dans *Mesure de nos jours*, met en place une archéologie du souvenir, c'est-à-dire une représentation de la manière dont l'oubli est compensé par l'imagination de ce qui s'est probablement passé (voir ci-dessus, chap.8, sous-chap. "Une archéologie du souvenir"). L'écriture de Perec repose sur un système similaire, beaucoup plus développé.

enfantin évoquant une cité régie par l'idéal olympique. L'autre texte est une autobiographie: le récit fragmentaire d'une vie d'enfant pendant la guerre, un récit pauvre d'exploits et de souvenirs, fait de bribes éparses, d'absences, d'oublis, de doutes, d'hypothèses, d'anecdotes maigres.

En effet, les chapitres autobiographiques sont fragmentaires et discontinus. Les deux premiers chapitres autobiographiques sont consacrés à l'histoire de l'écriture, à l'histoire du fantasme *W* remonté de l'enfance à la mémoire de l'écrivain adulte, moteur de l'écriture:

Je n'ai pas de souvenirs d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes: j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la soeur de mon père et son mari m'adoptèrent.

Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré: sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire, de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi qui, on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente?

"Je n'ai pas de souvenirs d'enfance": je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé: une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place: la guerre, les camps.

A treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait "*W*" et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance⁴⁵⁰.

Il faut signaler ici que Perec a fait, en 1949, une psychothérapie avec Françoise Dolto. La fiction *W* a été imaginée par l'enfant à l'occasion de la psychothérapie⁴⁵¹. De 1956 à 1957, il suit une cure psychanalytique, puis, de nouveau, de 1971 à 1974, phase finale de la rédaction de *W*, avec J.-B. Pontalis⁴⁵². Dans la disposition des chapitres de fiction et d'autobiographie en alternance, dans le choix de faire débiter le texte par la fiction et d'introduire les véritables données autobiographiques après cinq chapitres, transparait le projet d'écriture

⁴⁵⁰ Georges PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris: Denoël, 1975, p. 13-14.

⁴⁵¹ Georges PEREC, "Lettre à Maurice Nadeau", *Je suis né*, Paris: Seuil, 1990, p. 61 sq.

⁴⁵² Voir les points de repère chronologiques et biographiques donnés par Philippe LEJEUNE, dans *La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*, Paris: P.O.L., 1991, p. 49 sq. Lejeune relève que Perec parle peu de certains aspects de sa vie. Son projet autobiographique dans l'ensemble est marqué par l'indicible, l'indirect, l'oblique, la fiction du réel (p. 28-9 sq.). PEREC établit lui-même des liens entre les deux actes de prise de parole que sont la psychanalyse et l'écriture: voir "Les lieux d'une ruse", *Penser/Classer*, Paris: Hachette, 1985, p. 59-72.

de Perec: le pacte autobiographique n'est pas clairement établi entre l'auteur et le lecteur, les liens identitaires qui lient le narrateur à l'auteur n'étant pas affirmés dès le début, le titre n'étant pas non plus explicite quant à une référence autobiographique du souvenir. Il ne s'agit donc pas exactement d'une autobiographie, le texte est en tout cas plus qu'une autobiographie. Perec le formule lui-même en une tournure qui peut passer inaperçue si on la lit trop vite: "Le projet d'écrire mon histoire s'est formé *presque* en même temps que mon projet d'écrire⁴⁵³".

L'histoire de l'écriture est mise au premier plan, engendrant progressivement une histoire de l'enfance à partir d'une affirmation d'absence d'histoire. La date et le lieu de naissance (Paris, 1936) sont donnés au sixième chapitre (troisième de l'autobiographie), ainsi que l'attribution du prénom français Georges par le père. L'origine et l'évolution du patronyme Perec apparaît au chapitre VIII (quatrième de l'autobiographie), après l'exposition de la généalogie juive polonaise du père et de la mère émigrés en France et morts pendant la guerre⁴⁵⁴. Les chapitres suivants, tout en revenant sur le souvenir des parents, présentent des souvenirs liés à l'institution pour orphelins de guerre et à la famille adoptive de la tante paternelle Esther. Les souvenirs des parents sont médiatisés (photos, textes d'enfance, documents officiels), repris et corrigés sans être jamais arrêtés en une version définitive. Alors que le narrateur parle beaucoup de sa mère dans la première partie du texte (l'épisode de la séparation à la gare de Lyon en 1942 est raconté trois fois), dans la deuxième partie, après la parenthèse encadrant les trois points de suspension, il n'en est plus parlé, à une exception près, sur le mode du souhait impossible: "Moi, j'aurais aimé aider ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le dîner⁴⁵⁵". Ce silence est un stratagème narratif pour rendre le lecteur complice de l'anéantissement de la mère: le lecteur ne se rend pas tout de suite compte de ce silence, le malaise le prend en cours de route et le contraint à reconnaître que lui-même avait évacué la mère de sa lecture.

⁴⁵³ *W ou le souvenir d'enfance*, p. 41 (chap. VIII autobiographique). Voir à propos de cette citation: Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, p. 15. Dans "Notes sur ce que je cherche" (1978), Perec a lui-même révélé que l'écriture autobiographique n'est qu'un aspect de son écriture qui en comporte quatre: sociologique, autobiographique, ludique, romanesque (*Penser/Classer*, p. 9-12).

⁴⁵⁴ Le père de Georges est mort lorsque l'enfant avait quatre ans. Engagé comme volontaire dans les régiments étrangers, il a été blessé et n'a pas reçu les soins urgents nécessaires. La mère de Georges, après avoir fait passer, en 1941 (sur la question de la date, voir M. Van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, p. 161 et David BELLOS, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris: Seuil, 1994, p. 77), son fils en zone libre dans un convoi de la Croix-Rouge évacuant les orphelins et les enfants blessés, a été arrêtée en janvier 1943 puis déportée à Auschwitz en février.

⁴⁵⁵ G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, p. 95.

Le récit ne se conclut pas sur le mode autobiographique, ni sur le mode fictif, mais sur le mode testimonial (la citation d'un extrait du texte de David Rousset). Le projet de construction d'un moi dans l'autobiographie n'est en ce sens pas abouti, l'histoire, l'enquête, les traces autobiographiques de l'enfance ne constituent pas tant un miroir de l'enfance qu'un *souvenir écran* – pour reprendre la formule freudienne – qui occulte la mémoire personnelle de l'écrivain, qui entrave le développement du moi. En revanche, la fiction *W* s'avère être un *écran souvenir*, un intermédiaire pour représenter le naufrage du moi dans le déchaînement de la violence extérieure. Autobiographie d'un non-moi, autobiographie d'une disparition du moi dans l'enfance sous le poids de l'Histoire.

W, dans sa structure duelle, voire triple, n'est en fait qu'une seule et même histoire racontée sur plusieurs modes différents, dont il s'agit d'éclairer la structure en réseau.

Histoires d'exil

Agota Kristof trouve refuge en Suisse, à Neuchâtel, en 1956, fuyant avec des dizaines de milliers de ses compatriotes l'écrasement des manifestations d'octobre à Budapest par les chars soviétiques. Agota Kristof dit elle-même que son exil a relevé d'un choix⁴⁵⁶, qu'elle aurait aussi bien pu rester au pays, ainsi que l'ont fait certains de ses amis, malgré les répressions. Cependant, ayant vécu la guerre en Hongrie, assisté aux déportations de juifs, à l'arrivée des chars soviétiques à la fin de la guerre et à l'instauration d'un régime qui ferme hermétiquement la frontière historique avec l'Europe occidentale, Agota Kristof s'exile à vingt-et-un ans, avec un bébé à charge, pour suivre son mari qui fuyait la répression soviétique. Elle connaît en Suisse les camps d'accueil pour réfugiés, puis le travail en usine et le patient apprentissage de la langue. L'expérience de l'exil n'a pas été transcrite tout de suite: l'écrivain a d'abord composé en hongrois puis traduit en français de petits poèmes sentimentaux, avant de connaître un temps d'incapacité à l'écriture, aussi bien en hongrois – langue inappropriée à la nouvelle situation – qu'en français – langue encore insuffisamment maîtrisée. Après une période de seize ans, une série de

⁴⁵⁶ Voir le film du réalisateur suisse Eric Bergkraut, "Le continent K. Agota Kristof, écrivain d'Europe". Par ailleurs, la dimension du choix de l'exil est explicitée dans *La Preuve*: Lucas révèle à son amante Clara l'existence de son frère jumeau qui a traversé la frontière. Les deux frères se sont séparés pour apprendre la vie solitaire. Paris: Seuil, 1988, p. 65.

nouvelles brèves sont rédigées directement en français, sans être publiées. Enfin, des pièces radiophoniques et des pièces de théâtre, proches du théâtre de l'absurde, sont créées et représentées dans les années 1970.

On constate que Kristof suit la tendance générale de la production littéraire en langue française: les années soixante-dix sont dominées par le refus du récit événementiel et l'absence d'un auteur sujet. La fin des années quatre-vingt, en revanche, marque le retour du récit à un référent historique. C'est en 1986 que paraît *Le Grand Cahier*, suivi de *La Preuve* en 1988, du *Troisième Mensonge* en 1991 et de *Hier* en 1995. Ces quatre romans sont largement inspirés de l'expérience de la guerre et de l'exil, mais ils ne répondent en aucun cas aux critères du pacte autobiographique que pose Philippe Lejeune.

Le Grand Cahier, *La Preuve* et *Le Troisième Mensonge* constituent ce que les éditeurs ont convenu de réunir sous le nom de "Trilogie de la ville de K". L'histoire est celle de deux frères jumeaux, de l'enfance à l'âge adulte, pendant la période qui va de la guerre au régime soviétique.

Dans *Le Grand Cahier*, les jumeaux, confiés à leur grand-mère qui vit à la campagne, en raison de la guerre et de l'absence de nourriture en ville, découvrent la cruauté, la violence et la perversion sous toutes leurs formes: la grand-mère en premier lieu est cynique, calculatrice et cruelle; la guerre ensuite génère son lot de morts et d'horreurs (cortèges de déportation de juifs, charniers, mort de la mère des jumeaux sous une bombe, etc.); enfin, la violence du système idéologique (fin de la guerre et occupation du pays par les troupes étrangères, fermeture de la frontière) isole le pays de son voisin historique et contraint les familles à la séparation (le père des jumeaux franchit la frontière réputée hermétique pour fuir la torture et saute sur une mine, l'un des deux frères passe dans les traces du père et quitte le pays). Le régime narratif du *Grand Cahier* est particulier: le narrateur *nous* – les jumeaux – observe ce qui se passe et consigne ces observations "objectives" dans un grand cahier d'école. Chaque chapitre est ainsi censé correspondre à un exercice de composition écrit par les jumeaux en guise de devoir scolaire. La séparation finale des jumeaux divise la voix narrative.

La solitude et la douleur de la séparation sont le thème de *La Preuve*. Le frère resté au pays, Lucas, renaît lentement au monde après le traumatisme de la mort du père sur la frontière et le passage du frère jumeau dans l'autre pays. La voix narrative, extradiégétique et hétérodiégétique, raconte en *il* l'histoire de Lucas. Sur le frère en exil plane en revanche un silence anormal: au début du roman sont rappelés tous les malheurs qui ont frappé Lucas, mais le départ du frère n'est pas mentionné; le souvenir du frère n'apparaîtra que beaucoup plus loin en réponse aux questions d'autres personnages. *La Preuve* est le roman de Lucas, de sa tentative de survivre à la séparation. S'entourant de substituts

affectifs, Lucas dévie vers la possession, la perversion et le meurtre jaloux: il exécute Yasmine, la jeune femme en détresse recueillie avec son enfant malformé – Mathias –, ce qui conduit celui-ci, quelques années plus tard, au suicide. Les circonstances politiques poussent les personnages au mensonge et à la dissimulation: régime de parti unique, frontière fermée, révolution remportée avec l'aide du "pays frère" et "grand protecteur" (l'URSS), arrestations, exécutions, exil en masse⁴⁵⁷. *La Preuve* se termine sur le retour au pays d'origine du frère exilé, Claus, mais les jumeaux ne se rencontrent pas, Lucas ayant disparu au moment de l'arrivée de Claus. La fin du roman remet en question, sous la forme d'une enquête de police, l'existence de frères jumeaux et conclut à une invention de la part de Claus.

Le Troisième Mensonge reprend l'histoire de Claus là où *La Preuve* l'a laissée: Claus est en prison pour avoir prolongé la durée du séjour dans son pays d'origine au-delà de la limite de validité de son visa. Entre souvenir, rêve et invention, Claus écrit de multiples variantes de l'histoire des frères séparés, déclare s'être inventé un frère jumeau pour mieux supporter la solitude, imagine des retrouvailles impossibles avec son frère. Le récit est conduit par des narrateurs changeants et mal définis (*je, il, prénoms différents*). Le noyau thématique commun à chaque version de l'histoire est l'éclatement de la famille en raison de la guerre, la séparation et l'exil, l'échec des retrouvailles. Le roman s'achève sur le suicide de Lucas et le projet de Klaus d'en faire autant, et, pour le lecteur, sur l'impossibilité de reconstituer une histoire unique et logique.

Enfin, *Hier*, le quatrième roman de Kristof, ne fait pas partie de la trilogie, mais l'exil et la violence sont aussi au centre de l'histoire et prolongent les romans précédents en situant cette fois le narrateur-personnage *je* dans le pays de l'exil. Les raisons de l'exil ne sont pas ici liées à la guerre ou à l'oppression idéologique mais à la condition familiale intenable du personnage: fils de la prostituée du village et de l'instituteur, en marge de la société et subissant le poids de la charité bien intentionnée, Sandor-Tobias tente de tuer sa mère et son père et s'enfuit par la frontière réputée infranchissable. La vie dans le pays de l'exil est banale et pesante, conditionnée par le poids de l'étrangeté, de la langue et du souvenir nostalgique. Le personnage écrit, mais l'écriture n'apporte pas la délivrance. Une seule solution se présente: renoncer au rêve, au souvenir et à l'écriture et s'insérer dans la routine sociale du travail et de la famille. Cette thématique s'éloigne de celle qui est la nôtre dans ce travail, mais elle est mentionnée ici car elle offre une représentation de l'exil dans le pays-refuge.

⁴⁵⁷ *La Preuve*, p. 127-8.

Un romanesque "post-exotique"

Volodine est un pseudonyme, le nom et la biographie de l'auteur restent inconnus. Celui-ci, que nous avons contacté, ne souhaite pas dévoiler sa véritable identité ni son histoire personnelle, les réservant par fragments à de futurs romans. Les seuls éléments connus sont sa date de naissance (1950) et sa fonction de traducteur russe-français. Volodine nous renvoie donc strictement à son oeuvre.

Quatre romans seulement, parmi les plus récents de Volodine, seront pris en considération. Il s'agit des plus pertinents pour notre approche, l'écriture de Volodine oscillant sinon entre la caricature grotesque et la farce de mauvais goût.

Alto solo (1991) et *Nuit blanche en Balkhyrie* (1997) sont situés dans un espace fictif, qui, d'après les noms de personnes et de lieux, évoquent l'aire de l'ex-Union soviétique. *Alto solo* est l'histoire d'artistes de cirque et de musiciens écrasés par le pouvoir totalitaire, contraints à la fuite et à l'esquive pour pratiquer leur art. La seule fenêtre de liberté est celle offerte par l'art, musique ou poésie. *Nuit blanche en Balkhyrie* se situe dans le temps et les lieux indéterminés d'un après-guerre, d'un après-révolution, d'une défaite des idéologies. Restes calcinés, destruction, mort, camps de concentration. Les personnages, des loques humaines, s'inventent des spectacles et des histoires de fraternité pour tenter, par cet artifice dérisoire, de contrer le monde hostile qui les entoure. La narration confond les niveaux: l'histoire subie par les personnages et l'histoire inventée par ceux-ci se rejoignent dans une même fiction onirique.

Le Nom des singes (1994) et *Le Port intérieur* (1995) mettent en scène d'autres espaces. Le premier, un pays d'Amérique latine tropical – ainsi que le suggèrent fortement les noms des personnages, les événements narrés (une révolution manquée), le cadre végétal et animal, le milieu culturel et social (indiens et blancs en conflit). Le deuxième, la Chine de Canton et la colonie portugaise de Macau, sorte d'espace entre-deux, entre communisme et capitalisme, entre deux idéologies politiques. Les personnages y sont en exil pour fuir la répression du "Parti". Un enquêteur-policier procède, comme dans tous les romans de Volodine, à un interrogatoire qui a moins pour effet de raviver la mémoire du passé que de la falsifier et de fausser toute base d'une reconstruction des événements.

Volodine s'exprime volontiers sur sa conception de l'écriture et fait part explicitement de sa préoccupation face à un siècle au cours duquel les idéologies violentes ont produit beaucoup de morts et de déracinés. Le concept de *post-*

*exotisme*⁴⁵⁸ a d'ailleurs été forgé par Volodine pour caractériser l'univers de résidus idéologiques, les discours et les espaces brisés que ses textes mettent en oeuvre. L'écriture de Volodine révoque en effet la notion d'exotisme, *d'ailleurs* mythique; selon lui, l'horizon, effectif ou imaginaire, dans lequel la conscience et l'identité de l'homme sont confrontées à l'inconnu, ne peut être désormais construit que sur les traces irréversibles de la destruction provoquée par les systèmes idéologico-politiques de ce siècle. *L'autre* de la fin du XXe siècle est à chercher au coeur de l'histoire récente et non pas dans des territoires lointains⁴⁵⁹.

La critique met en relief certains aspects majeurs de l'écriture enchevêtrée et complexe de l'auteur. Frédéric Briot relève en particulier que les romans de Volodine sont des "fictions du politique (et non des fictions politiques)⁴⁶⁰". En effet, le politique sous sa forme déviante extrême est mis en cause par l'écriture, tourné en dérision; et les textes ne proposent aucun modèle politique alternatif. Frédéric Briot souligne encore que

chez Volodine, la révolution est passée, moins disparue que ternie. [...] Univers plongés ni dans la guerre ni dans la paix, mais dans un entre-deux, un mélange de guérillas confuses et d'autorités plus ou moins secrètes [...] ⁴⁶¹.

[...] De la révolution ne subsiste que son (ses?) discours, et du discours que les métaphores [...]. Il ne nous reste que cela, les métaphores, comme le seul espoir⁴⁶².

⁴⁵⁸ Voir la revue *Prétexte*, 16 (hiver 1998): *Littératures contemporaines*, p. 43-4.

⁴⁵⁹ La disparition de *l'ailleurs* exotique est, de façon générale, liée à la perte des colonies par les pays européens. La deuxième moitié du XXe siècle, qu'on a précisément appelée période post-coloniale, a vu la transformation des terres d'outre-mer en pays eux-mêmes producteurs d'une littérature dans laquelle le territoire représente *l'ici* et non plus *l'ailleurs*. Volodine greffe son concept de post-exotisme sur ce contexte implicite (les territoires lointains qu'il met en oeuvre ne sont en aucun cas source de rêverie mais la proie de violences verbales et physiques) et le développe sur le terrain de l'histoire des conflits idéologiques.

A propos de l'exotisme dans la littérature, voir Jean-Pierre MOURA, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris: PUF, 1998 et "L'exotisme fin-de-(XXe)-siècle", *Revue de littérature comparée*, 296 (oct.-déc. 2000), p. 533-53. A propos du *post-exotisme*: Antoine VOLODINE, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris: Gallimard, 1998.

Il faut ajouter ici que le concept de post-exotisme, comme toute l'écriture de Volodine, est à considérer autant sur le ton de la farce que sur le mode sérieux.

⁴⁶⁰ "Les chimères d'Antoine Volodine", *Roman 50/90*, 19 (juin 1995), p. 210.

⁴⁶¹ "La littérature et le reste. G. Lascaux, O. Rolin, J. Roubaud, A. Volodine", in Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines, 1: mémoires du récit*, Paris-Caen: Lettres modernes minard, 1998, p.168.

⁴⁶² "La littérature et le reste", p. 168-9.

Le roman adopte dès lors une figure majeure, celle de l'épuisement [...].
Épuisement de l'Histoire, épuisement des personnages, épuisement des récits
[...]»⁴⁶³.

Romans de l'épuisement des discours politiques, historiques, mémoriels, romans du sabotage des discours. On relève une structure discursive parodique au sens large. Si le terme de parodie au sens strict est inadapté aux romans de Volodine⁴⁶⁴, ceux-ci fonctionnent cependant sur le modèle genettien de l'hypertexte et de l'hypotexte. L'hypertexte – le roman en soi – serait plus précisément un *hyperdiscours*; l'hypotexte – les discours idéologiques sous-entendus – un *hypodiscours*. Les romans jouent sur les rapports de force qui caractérisent les discours idéologiques, ils se jouent des mécanismes de pouvoir qui les légitiment: renversements et confusions des rôles corrodent les fondements de tout discours idéologique. Il y a, dans les romans de Volodine, un aspect de transformation ludique, appliqué non pas à un texte singulier, mais à un type de discours, qui relève de la structure parodique⁴⁶⁵. Ainsi, le statut de la parole est, dès la première page des romans, violent, forcé, caricatural. Le narrateur est tantôt bourreau, tantôt victime; l'interrogatoire, la torture, le lavage de cerveau par un psychiatre-enquêteur-policier sont des stratégies narratives sciemment mises en oeuvre. Dans l'interview accordée par écrit à Jean-Christophe Millois pour la revue *Prétexte*⁴⁶⁶, Volodine analyse lui-même son écriture et ses stratégies romanesques:

Revue *Prétexte*: [...]. Le propos de vos romans est-il [...] “de dérouter — au sens fort — [le] lecteur”?

A. V.: L'interrogatoire est en soi une formidable méthode pour exposer une matière littéraire. C'est le point d'aboutissement d'une action, d'une enquête, d'une traque, du destin, et c'est le moment où deux genres — théâtre et roman — se confondent d'une manière extrêmement plaisante. C'est aussi le moment où l'activité du lecteur augmente, car celui-ci, quand on malmène à la fois un corps et ce qu'il estime être la vérité, **perd sa neutralité de témoin abstrait et réagit** [nous soulignons]. [...]. Mais revenons à l'interrogatoire en tant que genre [...]. Seul le passé, seule la mémoire du passé possèdent encore une dynamique, et c'est cela qu'exploite le personnage interrogé, qui endosse, sous la pression de l'échec et de la douleur, le statut de narrateur. [...] Mais, surtout, ils [les narrateurs] construisent mentalement, et

⁴⁶³ “La littérature et le reste”, p. 171-2.

⁴⁶⁴ La parodie au sens strict est la “transformation ludique d'un texte singulier”. Ce n'est pas le cas chez Volodine. Voir Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982, p. 164.

⁴⁶⁵ A propos de la parodie, voir Daniel SANGSUE, *La parodie*, Paris: Hachette (coll. Supérieur), 1994.

⁴⁶⁶ No 16 (hiver 1998), p. 40-1.

oralement, et théâtralement, un passé modifié, un passé d'images et de souvenirs qui devient un ultime refuge. [...]. Par un phénomène de sympathie et d'implication personnelle dans la fiction, j'accompagne celui qui ment, j'épouse au plus près son mode de pensée, je l'aide de toutes mes forces à voyager à rebours de son agonie.[...].

RP: Ces interrogatoires, qui se situent dans un espace-temps incertain, renvoient inévitablement à des images concrètes de guerres, de conflits, de situations ayant existé ou existant encore. Et, inévitablement, on est tenté de vous attribuer une intention qui vise à dénoncer les totalitarismes et leurs avatars. La politique et l'idéologie vous paraissent-elles des enjeux qui concernent encore les écrivains?

A. V.: L'espace-temps est incertain, mais beaucoup plus définissable est la mémoire dans quoi les narrateurs et les personnages du post-exotisme puisent leur inspiration. C'est, en gros, la collection des innombrables et innommables atrocités qui composent le XXe siècle et, en contrepoint, la succession des révolutions ratées, ou vaincues, ou défigurées, qui auraient dû éviter à l'humanité son très sale destin. Une des obsessions narratives de mes personnages consiste à revenir sur les sacrifices inaboutis, et sur l'obscène catastrophe que représente l'échec du projet révolutionnaire au XXe siècle. Ils racontent cela, les guerres, les souffrances, les exterminations, les totalitarismes, les ratages, depuis un espace-temps où je les mets en scène, depuis leur prison, depuis leur mort, depuis des mondes imaginaires et parallèles. [...]. Sous la torture, ou à l'intérieur de sa folie, chacun de ces hommes ou de ces femmes conserve sa qualité première, fondamentale, **d'écrivain-acteur et d'écrivain-témoin du désastre passé, présent et à venir** [nous soulignons]. [...] Ce sont des partisans d'un égalitarisme radical, et ce qu'ailleurs on appelle "engagement" s'applique mal à leur cas, parce qu'il s'agit plus d'engagés écrivains que l'inverse. On constate, c'est évident, plus d'un déphasage entre leur système de représentation et celui qui émeut la génération littéraire contemporaine... Terre d'exil que celle où s'élabore le post-exotisme."

Le principe narratif de l'interrogatoire a une fonction cardinale bien définie par l'auteur: il renouvelle le concept d'"engagement" en suscitant un texte où toutes les instances sont amenées à prendre parti, à réagir à la violence du procédé; le narrateur, les personnages et le lecteur ne sortent pas indemnes de cette stratégie discursive contraignante. Jean-Christophe Valtat parle de "duel à mort entre l'auteur et le lecteur", d'"art martial interminablement statique fait de feintes et de contrefeintes"⁴⁶⁷.

⁴⁶⁷ "Antoine Volodine: pour une littérature minée", *Prétexte*, 16 (hiver 1998), p. 30.

CHAPITRE 14

FRACTURES ENONCIATIVES ET EXPERIENCE TEXTUELLE

Les textes des trois auteurs aiguisent les mécanismes de la fiction. Les stratégies élaborées bouleversent le statut du lecteur et lui font vivre l'expérience textuelle de la violence et de l'oppression discursive. Le cadre fictif général sera analysé dans chacun des romans, puis la manière dont une *pragmatique* du témoignage, plus ou moins affirmée et développée, est mise en oeuvre dans ce contexte narratif.

Le cadre général de la fiction

Un récit crypté: W ou le souvenir d'enfance

La rédaction de *W* s'avère une épreuve pour Perec: "Je peux rester des heures à faire des réussites au lieu d'écrire *W*⁴⁶⁸." Perec interrompra d'ailleurs brusquement le feuilleton *W*⁴⁶⁹ – qui n'est pas apprécié par les lecteurs – bloqué par l'horreur de ce qu'il écrit⁴⁷⁰. Il annonce à Maurice Nadeau qu'il reprendra et adaptera le récit plus tard sous la forme d'un roman. Ce sera chose

⁴⁶⁸ Sur ces problèmes d'écriture, voir Ph. Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, p. 87 sq. et chap. "Avant-textes du livre".

⁴⁶⁹ Pour l'histoire du feuilleton, forme préalable du roman, voir G. Perec, "Lettre à Maurice Nadeau", *Je suis né*.

⁴⁷⁰ Ph. Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, p. 89.

faite, mais pas avant 1975, avec la publication chez Denoël de *W ou le souvenir d'enfance*. La durée de cinq ans qui sépare le feuilleton du texte publié est significative de la difficulté de Perec à écrire ce texte.

Pourquoi cette difficulté? Le projet initial du feuilleton est un roman d'aventure à la Jules Verne à partir d'un souvenir de dessin et d'une lettre qui lui permettraient de raconter, espère-t-il, son enfance⁴⁷¹. Le projet d'écriture de Perec est double dès sa conception: roman et quête autobiographique. Aucun des deux n'aboutira dans un premier temps, il faudra quatre ans de gestation pour que soit produite une nouvelle forme littéraire qui allie dialectiquement et indissociablement la fiction et l'autobiographie. Jorge Semprun a lui aussi été confronté à la difficulté de se souvenir et d'écrire. Le recours à la fiction, la durée temporelle qui sépare l'écriture du *Grand Voyage* de *L'Écriture ou la vie* – ou l'invention dissimulée de l'épisode du gars de Semur et l'aveu d'invention – relèvent de la même nécessité de recourir au support de l'imaginaire afin de susciter un espace de rencontre avec le lecteur. En effet, l'auteur, en recourant à la fiction, se projette dans son lecteur, se décentre de l'expérience littéralement vécue et vise un effet esthétique. La fiction transforme l'écriture en *expérience de lecture* impliquante pour le lecteur. Elle oeuvre comme terrain d'expérience commun sur lequel se rejoignent l'expérience de vie et d'écriture de l'auteur et l'expérience textuelle du lecteur. Lejeune, qui a eu accès aux avant-textes de Perec, expose que celui-ci avait eu l'intention d'inventer trois modes de récit pour le roman *W* et non pas seulement deux: le feuilleton *W*, les souvenirs d'enfance et l'histoire même de son rapport à *W*. Le troisième mode a été abandonné. Pourquoi, s'interroge Lejeune? Il n'y a pas d'indice, mais tout laisse à penser que la confrontation impitoyable entre deux modes, sans le lien explicatif de l'histoire du rapport de l'auteur à *W*, provoque plus d'effet sur le lecteur. En effet, celui-ci est livré à lui-même pour l'interprétation, il n'est pas guidé par un narrateur classique, mais doit se substituer au système de narration défaillant. "Perec a choisi de construire un calvaire pour le lecteur, sans doute pour être lui-même moins seul..." conclut Lejeune⁴⁷².

On peut alors lire *W* comme la mise en forme de ces contraintes éprouvées par l'auteur au moment de l'écriture. Les règles oulipiennes que Perec s'impose dans l'écriture et inflige au lecteur inscrivent précisément la contrainte du souvenir et de l'écrire au coeur de la structure narrative⁴⁷³.

⁴⁷¹ Voir la "Lettre à Maurice Nadeau", *Je suis né*, p. 51-66.

⁴⁷² *La mémoire et l'oblique*, p. 89-91.

⁴⁷³ Perec - qui a adhéré à l'OULIPO en 1966 - explique que les contraintes oulipiennes lui permettent de faire face au vide de l'écriture, de le contourner ("Lettre à Maurice Nadeau", *Je suis né*, p. 64-5).

Dans *W*, la contrainte oulipienne imposée au lecteur est celle d'un décodage du réseau de lettres et signes qui traversent le texte dans son entier dès le titre. Comme le relève Clara Lévy,

Perec a toujours considéré qu'"écrire est un jeu qui se joue à deux, entre l'écrivain et le lecteur"; il s'agit donc de livrer suffisamment d'indications aux lecteurs pour que les plus avertis découvrent l'intention de l'auteur sans pour autant la leur livrer trop aisément⁴⁷⁴.

Le cadre de la fiction repose en effet sur un ensemble de lettres de l'alphabet. *W* dans le titre, *E* dans la dédicace ("Pour *E*"), le caractère hébreu approximatif gammeth, ou gammel, comme prétendu premier souvenir d'enfance (p. 22-4), l'orthographe variable du nom de famille Perec (p. 51-2), les trois fautes d'orthographe faites par le narrateur dans la transcription du nom de famille de sa mère (p. 55), le souvenir des chevalets d'une table de sciage désignés par *X*, signe chargé de sens et recomposable en une multiplicité d'autres signes, en particulier la croix gammée et l'étoile de David (p. 105-6), enfin la parenthèse encadrant trois points de suspension qui sépare la première et la deuxième partie du texte (p. 85). Ces lettres et signes ont la caractéristique d'être doubles; tous sont des objets de souvenir, soit très précisément détaillés (gammeth, l'orthographe des patronymes, *X*), soit des substituts de souvenir énigmatiques (*E*, la parenthèse encadrant trois points de suspension, l'alternance de deux caractères graphiques: l'italique et le romain). Le cas de *W* est plus complexe. *W* désigne un souvenir, comme les autres lettres: le souvenir d'une histoire imaginée dans l'enfance; la lettre s'applique à une île imaginaire peuplée par une société obsédée par le sport. L'île et le fonctionnement de la société *W* sont très précisément décrits dans la deuxième partie du texte. Mais *W* est également la clé de voûte de l'architecture textuelle, la clé d'interprétation du texte. Toutes les autres lettres et la parenthèse entourant trois points de suspension sont inclus dans la lettre *W*. Par un jeu de décompositions et de rotations, tel que Perec le pratique lui-même, y invitant le lecteur à son tour, on découvre que le signifiant engendre le signifié. Le *W* est en relation avec le *E* de la dédicace ("pour *E*"): par une rotation, *W* est transformé en *E*, et vice-versa. Le signifiant change à peine, le signifié est autre. *E* – qui est, rappelons-le, la lettre disparue de *La Disparition* (1969) – peut être lu comme "eux", le pronom anonyme désignant par l'absence les parents disparus (le *E* peut aussi être l'initiale d'Esther, la tante de Georges qui l'a adopté à la fin de la guerre; cette alternative

⁴⁷⁴ Clara LEVY, *Écritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*, Paris: PUF, 1998, p. 159. La citation de Perec est extraite d'un entretien paru dans *Le Sauvage*, 60 (décembre 1978), p. 17.

confirme l'hypothèse de la dualité caractéristique des lettres-signes chez Perec). W engendre donc la figure des parents (ou de la tante substitut des parents), la fiction restitue une présence des parents; et vice-versa: le E, effacé par rotation, engendre W, "W fils de E", dit Catherine Dana⁴⁷⁵. W doit également être mis en parallèle avec le nom du narrateur de la première partie de la fiction: Gaspard Winkler, le narrateur qui part à la recherche de son homonyme puis disparaît pour faire place au récit de W par un narrateur indéfinissable. Si on prend les initiales G. W., on retrouve celles de Georges et la lettre W. Ce jeu de comparaison n'est pas absurde. En effet, le premier souvenir annoncé par Perec dans la partie autobiographique est une lettre, avant même d'être une personne, la lettre engendrant le souvenir des personnes. Le "gammeth, ou gammel" est, dans une première étape du texte, générateur de filiation: la judéité, la famille. La lettre est un outil, un instrument de reconstruction identitaire. Plus précisément, dans la note qui suit le souvenir, Perec relève l'approximation du souvenir et sa distorsion: gammeth n'existe pas dans l'alphabet hébreu, mais gimmel oui. Le narrateur se plaît à reconnaître l'initiale de son prénom dans le gimmel. Or le caractère tracé n'est pas un gimmel, tout au plus ressemble-t-il à un mèm, un "M", mais pour cela faudrait-il une rotation d'un quart de tour⁴⁷⁶. Le M évoque l'initiale de "mère", qui, par rotation, donne W. G et M se confondent ainsi dans le souvenir d'un signe hébraïque approximatif tracé par l'enfant, Georges et sa mère sont représentés dans ce signe. L'effacement du signe M de la mère engendre W, la fiction. Or, le narrateur Gaspard Winkler ne parle jamais de sa mère (à l'exception d'une occasion, un prétexte pour ne pas se rendre au travail: l'enterrement de sa mère à D. en Allemagne⁴⁷⁷), tandis qu'il évoque son père, et l'enfant disparu Gaspard Winkler a perdu sa mère. Enfin, la description de la société W se substitue à un récit des aventures de recherche de l'enfant Gaspard Winkler par le narrateur Gaspard Winkler. On en revient à l'équation posée plus haut entre les lettres E et W: la disparition des parents engendre la fiction W, l'écriture. La lettre W contient en elle les autres lettres tout comme l'allégorie W contient — on le verra plus tard — toutes les instances textuelles. Le jeu de substitution d'une lettre par l'autre inscrit la trace furtive et cryptée de la présence de la mère dans un texte construit à partir de l'absence de mère.

⁴⁷⁵ C'est précisément Catherine DANA qui procède à cette démonstration de la signification des lettres, dans *Fictions pour mémoire. Camus, Perec et l'écriture de la shoah*, Paris: L'Harmattan, 1998, p. 125 sq.

⁴⁷⁶ Cette précision est ajoutée après comparaison du signe imprimé au chap. IV, p. 23 de *W* avec le mèm de l'alphabet hébraïque que Lejeune reproduit dans *La mémoire et l'oblique*, p. 231.

⁴⁷⁷ G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, p. 19.

La duplicité est la caractéristique de chacune de ces lettres. Caractère double, caractère trompeur. Certains signes sont doubles dans leur graphisme, d'autres pas, mais toutes les lettres ont un double dans le texte, une série de variantes qui infléchissent leur signifié dans le sens d'un réseau de signes qui culmine dans l'allégorie W. Voici ce que le narrateur Perec dit lui-même de la lettre, métaphore du souvenir, dans *W*:

Désormais les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot, qui fut la mienne jusqu'à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, ou comme ces dessins dissociés, disloqués, dont les éléments épars ne parvenaient presque jamais à se relier les uns aux autres, et dont, à l'époque de *W*, entre, disons, ma onzième et ma quinzième année, je couvris des cahiers entiers: personnages que rien ne rattachait au sol qui était censé les supporter, navires dont les voilures ne tenaient pas aux mâts, ni les mâts à la coque, machines de guerre, engins de mort, avions et véhicules aux mécanismes improbables, avec leurs tuyères déconnectées, leurs filins interrompus, leurs roues tournant dans le vide; les ailes des avions se détachaient du fuselage, les jambes des athlètes étaient séparées des troncs, les bras séparés des torsos, les mains n'assuraient aucune prise. (p. 93)

La lettre est trace, trace double, instable, incertaine. Perec en surdétermine la valeur (l'emploi de la majuscule est symptomatique), la trace devant contenir en elle l'ensemble disparu. Cette perception de la lettre alphabétique comme résidu d'un ensemble familial disloqué a été mise à jour par Philippe Lejeune dans son étude de la genèse de *W*. L'histoire elle-même de la genèse de *W*, du feuilleton à la forme éclatée au roman-puzzle, est explicite dans ce sens. *L'Arbre*, une recherche généalogique que Perec voulait écrire puis a laissée inachevée, témoigne également de la conception de l'unité fragmentée dont il s'agit de rassembler les pièces éparses, des ramifications dont il s'agit de retrouver le tronc commun⁴⁷⁸. Perec dit lui-même dans *W*:

J'écris: j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture: leur souvenir est mort à l'écriture; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. (p. 59)

⁴⁷⁸ Ph. Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, p. 20 sq.: Perec a interviewé sa tante Esther avec acharnement pendant six mois pour obtenir le plus de détails possibles sur l'arbre généalogique familial.

Par ce procédé formel de la trace, *W* active des compétences de chercheur-archéologue-détective-déchiffreur chez le lecteur: rassembler les lettres éparses pour leur donner un sens, reconstituer le tronc commun aux ramifications des histoires.

La lettre double est signe d'une identité difficile. L'orthographe du patronyme Perec est emblématique de la double identité mise en place par le narrateur autobiographique. Georges a hérité de Perec, ses cousins de Peretz. Cette variante est explicable par la nationalité – polonaise ou russe – du greffier qui a établi les documents de naissance des différents membres de la famille dans la Pologne aux frontières mouvantes du début du siècle⁴⁷⁹. Grâce à son patronyme Perec, Georges a pu dissimuler sa judéité derrière une consonance bretonne (son nom de famille est souvent orthographié Pérec ou Perrec). L'appartenance à une famille décimée, à une judéité qui ne lui a jamais été transmise par sa famille⁴⁸⁰ situent Perec dans un entre-deux identitaire. La mouvance orthographique de son patronyme, d'abord en Pologne puis en France, est la trace du déracinement familial de Perec. La reconstitution explicative des variantes orthographiques est une tentative de restitution volontairement artificielle de l'ensemble éclaté dont il ne reste que la pièce isolée Georges Perec.

Les trois fautes d'orthographe dans la transcription du nom de famille de la mère – “J'ai fait trois fautes d'orthographe dans la seule transcription de ce nom: Szulewicz au lieu de Schulevitz⁴⁸¹” – sont également une trace scripturale de la non familiarité du narrateur Georges avec l'origine yiddish polonaise de sa famille, la trace d'une absence de filiation, de l'artificialité de l'opération de reconstruction.

Le signe double du titre mérite à son tour d'être décodé en tant que tel. En effet, le procédé du titre double est classique: *Emile ou de l'éducation*, *Corinne ou l'Italie*, *Elise ou la vraie vie* (Claire Etcherelli, 1967), etc. Le modèle est en général un prénom, celui du héros, suivi d'un mot clé explicitant l'histoire de façon synthétique. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, *W* ne signifie rien en soi, le lecteur ne peut se faire aucune idée de la sorte de souvenir d'enfance qui lui sera présentée. Le titre double est transformé en énigme de *W*. La seule attente suscitée chez le lecteur est celle d'une explicitation du signe *W*, c'est-à-dire

⁴⁷⁹ *W ou le souvenir d'enfance*, p. 51-2.

⁴⁸⁰ Comme l'explique Clara Lévy, “la judéité de Perec ne s'enracine pas dans la transmission familiale d'un patrimoine religieux ou culturel, mais dans la progressive prise de conscience de cette absence de transmission. Le non-héritage est ici dû à une non-mémoire familiale, particulièrement mise en évidence par la modification du patronyme [...]”. *Ecritures de l'identité*, p. 145. Par ailleurs, le baptême catholique reçu par Perec achève de le couper de ses racines familiales (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 126).

⁴⁸¹ *W ou le souvenir d'enfance*, p. 55.

l'inconnue, par le souvenir d'enfance. Or, dans le texte, l'attente sera renversée: c'est l'inconnue W qui explicitera le souvenir d'enfance.

Enfin, la structure textuelle repose sur deux parties séparées par une troisième partie virtuelle dont le seul signe qui subsiste est une page blanche remplie exclusivement d'une parenthèse encadrant trois points de suspension: (...).

Perec met en évidence ces points de suspension dans le texte qu'il a écrit pour la page de couverture de W:

[...] dans cette rupture, cette cassure qui suspend le récit autour d'on ne sait quelle attente, se trouve le lieu initial d'où est sorti ce livre, ces points de suspension auxquels se sont accrochés les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture.

Seule trace subsistant du récit que Perec se proposait d'écrire pour lier le feuillet W et la partie autobiographique? Peut-être. Dans tous les cas, signe explicite d'une interrogation devant une absence.

Le cadre fictif mis en place par Perec témoigne des traces d'une famille disparue. Complexe, crypté, mathématique et symbolique, il favorise la participation active du lecteur pour le déchiffrement.

A la frontière entre l'ici et l'ailleurs: la "trilogie de la ville de K"

Dans les romans de Kristof, le cadre de la fiction repose sur un aspect visible dès la première phrase: l'espace de l'exil est représenté par une absence systématique et absolue de noms de lieux. Seul le référent biographique de l'auteur permet le décodage des lieux et des situations géo-politiques en jeu: la Hongrie pendant la guerre, l'arrivée des troupes soviétiques à la fin de la guerre, la fermeture des frontières, la révolution d'octobre 1956, la répression et l'exil massif, le carcan idéologique qui conditionne la vie de tous les jours, favorisant la dissimulation, l'hypocrisie et le mensonge.

Cet espace de l'exil est caractérisé, dans les quatre romans, par la tension entre lieu d'origine et lieu d'exil, autour de l'axe constitué par la frontière. Une dialectique de l'ici et du là-bas est mise en place dès le début.

Nous arrivons de la Grande Ville. Nous avons voyagé toute la nuit. Mère a les yeux rouges. Elle porte un grand carton et nous deux chacun une petite valise avec ses vêtements, plus le grand dictionnaire de notre Père que nous nous passons quand nous avons les bras fatigués.

Nous marchons longtemps. La maison de Grand-Mère est loin de la gare, à l'autre bout de la Petite Ville. Ici, il n'y a pas de tramways, ni d'autobus, ni de voitures. Seuls circulent quelques camions militaires.

Ainsi commence *Le Grand Cahier*. Le roman s'ouvre sur la dimension du déplacement de nécessité: la marche, la distance, l'effort, la fatigue. D'entrée de jeu l'espace est divisé en un *ailleurs* (la "Grande Ville") et un *ici* (la "Petite Ville"). La formulation "Nous arrivons de" met en relief le lieu de provenance, cet *ailleurs* qui, au moment même d'ouvrir le texte, appartient déjà au passé. La "Grande Ville", la ville d'origine, n'est en effet pas définie dans la suite immédiate du texte, si ce n'est par comparaison implicite avec l'*ici*, la "Petite Ville". Un silence pèse sur ce lieu qui relève déjà, pour les personnages, du domaine du souvenir. L'*ici* n'intervient qu'en deuxième position, après la mise en relief de l'effort de la marche, et se voit identifié par la négative, par l'absence ("il n'y a pas de"). L'espace de la "Petite Ville" est à son tour divisé en deux pôles: la gare et la maison de Grand-Mère qui est "à l'autre bout de la Petite Ville". Le lieu de l'*ici* et du *maintenant* ressemble à un lieu de confinement. Le chapitre suivant, intitulé "La maison de Grand-Mère", poursuit l'exacerbation de l'isolement:

La maison de Grand-Mère est à cinq minutes de marche des dernières maisons de la Petite Ville. Après, il n'y a plus que la route poussiéreuse, bientôt coupée par une barrière. Il est interdit d'aller plus loin, un soldat y monte la garde. [...]. Nous savons qu'au-delà de la barrière, cachée par les arbres, il y a une base militaire secrète et, derrière la base, la frontière et un autre pays.

Une nouvelle indication topographique élargit cependant l'horizon spatial limité: un *ailleurs* se dessine, inconnu, mystérieux, celui de la *frontière* et de l'*autre* pays dont elle interdit l'accès. Tout au long du roman, il va se développer un jeu entre les deux *ailleurs*, celui du passé, dont le retour est interdit, et celui de l'avenir, dont la connaissance est interdite.

L'espace du *Grand Cahier* est traversé de part en part par le *leitmotiv* de la frontière. La frontière est l'élément étranger par excellence: interdite et dangereuse (chapitre "La maison de Grand-Mère"), surnoise tentation, elle menace directement la vie. Mais, comme les autres personnages étrangers, comme les autres menaces extérieures, elle est apprivoisée. En effet, dans *Le Grand Cahier* l'altérité est affrontée et appropriée comme un nouvel élément d'identité:

Nous allons souvent dans la forêt, nous ne nous perdons jamais, nous savons de quel côté se trouve la frontière. Bientôt les sentinelles nous connaissent. Elles ne nous tirent jamais dessus⁴⁸².

⁴⁸² Chapitre "La forêt et la rivière", p. 17.

En revanche, dans la suite de la trilogie, les personnages perdent la maîtrise de l'autre qui devient étrange, menaçant, destructeur.

A mesure que les événements historiques se succèdent, la frontière, dans *Le Grand Cahier*, change d'aspect, motif dynamique du récit:

La frontière est reconstruite. Elle est maintenant infranchissable.
Notre pays est entouré de fils barbelés; nous sommes totalement coupés du reste du monde⁴⁸³.

D'enjeu politique extérieur, la frontière devient un enjeu personnel et vital (le père des jumeaux tente de franchir la frontière pour fuir la torture politique, les jumeaux veulent tenter la séparation). Le roman s'achève en effet sur la traversée de la frontière. Plus précisément, sur les retrouvailles avec le père qui désire traverser la frontière:

Il m'est impossible de vivre plus longtemps dans ce pays.
Nous disons:
– Vous voulez traverser la frontière.
Il dit:
– Oui. Vous qui vivez ici, vous devez connaître, savoir ...
– Oui, nous connaissons, nous savons. La frontière est infranchissable.
Père baisse la tête, contemple ses mains un moment, puis dit:
– Il doit bien y avoir une faille. Il doit bien y avoir un moyen de passer.
– Au risque de votre vie, oui.
– Je préfère mourir plutôt que de rester ici⁴⁸⁴.

Le franchissement de la frontière ne laisse pas indemne. La marge de choix se situe entre le risque majeur de mort et le risque mineur de perte d'identité:

Vous permettez que nous fouillions vos poches pendant que vous mangez?
– Mes poches? Pourquoi?
– Il ne faut pas qu'on puisse vous identifier. S'il vous arrive quelque chose et si on apprend que vous êtes notre père, nous serions accusés de complicité.[...].
Nous fouillons ses habits. Nous prenons ses papiers, sa carte d'identité, son carnet d'adresses, un billet de train, des factures et une photo de notre Mère.
Nous brûlons le tout dans le fourneau de la cuisine, sauf la photo⁴⁸⁵.

⁴⁸³ Chapitre "La fin de la guerre", p. 167.

⁴⁸⁴ Chapitre "Notre Père revient", p. 185.

⁴⁸⁵ Chapitre "La séparation", p. 189-90.

Le roman s'ouvre sur une arrivée en exil et une séparation d'avec la mère. Il s'achève sur un départ vers l'exil et une double séparation: celle, définitive, d'avec le père déchiqueté par l'explosion d'une mine, et celle entre le jumeau qui part et celui qui reste. Le passage de la frontière est certes géographique, mais en fin de roman il devient psychologique: rupture avec tout ce qui est relatif aux origines, rupture identitaire.

Les romans suivants se chargent précisément de mettre en scène cette fissure identitaire par laquelle l'étrange va pénétrer. L'espace de l'exil, dans *La Preuve* et *Le Troisième Mensonge*, est divisé entre "notre pays" et "l'autre pays". L'espace géo-politique, la frontière infranchissable sont transformés en espace intérieur, en frontière entre les frères jumeaux qui ne parviennent jamais plus à se rencontrer. D'extérieure, l'altérité devient intérieure, la séparation, la solitude, l'exil inscrivent l'étrange au coeur de la personne et non plus dans les événements et personnages environnants.

Le cadre fictif, construit sur une tension entre un ici et un ailleurs, un même et un autre, constitue l'amorce des bouleversements narratifs à l'oeuvre dans la trilogie. Le motif de la frontière traverse les récits comme une menace. Le dispositif narratif se charge de concrétiser cette menace pour le lecteur.

L'univers volodinien: des lieux de parole improbables

Dans les romans de Volodine, le cadre de la fiction est ainsi établi: les personnages-narrateurs sont dans le lieu d'une révolution déçue, prisonniers d'un espace carcéral ou relégués en exil. Ils parlent depuis le lieu de leur confinement, depuis le lieu de leur oppression et inventent un espace de parole dans lequel se réfugier. Dans *Le Port intérieur*, le personnage-narrateur et sa compagne sont réfugiés à Macau, colonie portugaise située sur le territoire de la Chine communiste. Ils ont déserté le "Parti", mais sont bientôt rattrapés par un limier du "Parti" et par la folie. La seule échappatoire qui se présente alors est l'affabulation, l'invention d'histoires visant à dérouter l'enquêteur du "Parti". *Nuit blanche en Balkhyrie* développe un espace concentrationnaire. Des représentations théâtrales à partir de poupées de chiffons, ainsi que l'écriture d'un opéra constituent une échappatoire qui introduit un espace de relative fraternité entre les figurants. Mais l'espace-refuge, situé au coeur de la parole littéraire et du discours imaginé, ne résiste pas plus que les autres formes de discours à la destruction du sens. Amérique, Europe et Asie ne sont en aucun cas des espaces d'exotisme, mais plutôt un seul et même territoire d'enlèvement, de réclusion et de persécution, le lieu d'un délèchement de la parole, du discours, du sens. Un extrait de *Vue sur l'ossuaire* illustre particulièrement bien le

processus de perte du sens caractéristique des situations discursives de Volodine. Les deux personnages, Jean et Maria, écrivains dissidents, sont victimes des persécutions du "Parti":

Les tueurs avaient déjà quitté les lieux. Jean était couché contre moi, défiguré, geignant lentement, avec des coupures qui évoquaient des débuts de vomissements. Il n'avait plus de mâchoire inférieure, sa langue pendait sur le goudron luisant du trottoir.

Nous avions envisagé un tel scénario. Les rôles avaient été à l'avance écrits. Celui des deux qui serait encore doué de parole devait essayer de construire une dernière image où nous pourrions au même instant nous dissoudre, en manière d'adieu. [...] J'ignore si Jean m'entendait.

— Tu te souviens? poursuivis-je. Les pêcheurs étaient en grève... Le jetfoil avait éteint ses moteurs... Des centaines de chalutiers bloquaient le port... Il faisait un soleil éblouissant... Tous les mâts arboraient des drapeaux rouges...

J'ignore s'il m'entendait, mais c'était la fin, et maintenant nous étions là-bas: ensevelis dans la même lumière⁴⁸⁶.

Au-delà de la description macabre, il s'agit de relever le fait que la parole elle-même est atteinte, le lieu de l'imagination et du refuge. Jean ne peut plus parler, ses organes locutoires ont été atteints. La narratrice peut encore parler, mais son interlocuteur ne peut plus l'entendre, ni se souvenir. La fonction finale de l'imaginaire est de rassembler, de créer une illusion sur la mort, un exil dans la mort ("ensevelis dans la même lumière"), faute de pouvoir construire une échappatoire à la mort. Cette réflexion, représentée sous une forme mi-farceuse mi-sérieuse, est grave: la parole, le souvenir et l'imagination ne peuvent pas constituer un lieu de refuge, une échappatoire à l'exil carcéral, au confinement. Le passé rattrape l'individu, l'avenir ne parvient pas à se profiler. C'est la condition du rescapé, de l'exilé. Dans ces lieux de parole improbables, Volodine pose la question de la littérature face à l'effritement de la dignité humaine, face à la mort: espace-refuge éphémère, la littérature se fait rattraper par la violence discursive, par l'idéologie; elle ne protège pas l'individu de son passé de victime, ne lui ouvre pas d'avenir. La littérature ne résiste pas face au poids de l'Histoire, le discours littéraire est défensif, libérateur, mais il ne peut pas l'emporter sur le discours idéologique offensif et oppressif.

Ce cadre fictif, qui met l'accent sur les lieux de parole non crédibles, interroge sans complaisance l'acte discursif et ses conséquences potentielles.

⁴⁸⁶ *Vue sur l'ossuaire*, Paris: Gallimard, 1998, p. 109-10.

L'acte narratif

Dans les romans réunis ici, le jeu narratif est exacerbé: il est particulièrement en adéquation avec la matière dont il traite. En effet, ces textes de fiction, qui prennent une grande liberté par rapport aux faits, suscitent une violence discursive proportionnelle à la gravité du sujet. L'acte narratif est conçu comme une expérience de la violence discursive à infliger au lecteur.

Le témoignage possible

QUI PARLE?

Dans *W*, la prise de parole est un acte difficile, problématique, contraint par la nécessité. Le texte, qui débute par la partie fiction en caractères italiques, s'ouvre ainsi:

J'ai longtemps hésité avant d'entreprendre le récit de mon voyage à W. Je m'y résous aujourd'hui, poussé par une nécessité impérieuse, persuadé que les événements dont j'ai été le témoin doivent être révélés et mis en lumière. Je ne me suis pas dissimulé les scrupules — j'allais dire, je ne sais pourquoi, les prétextes — qui semblaient s'opposer à une publication. Longtemps j'ai voulu garder le secret sur ce que j'avais vu; il ne m'appartenait pas de divulguer quoi que ce soit sur la mission que l'on m'avait confiée, d'abord parce que, peut-être, cette mission ne fut pas accomplie — mais qui aurait pu la mener à bien? — ensuite parce que celui qui me la confia a, lui aussi, disparu.

Complexe, sinieuse, laborieuse, cette entrée en matière est significative d'un acte de parole peu aisé. Le récit est annoncé comme n'allant pas de soi, le narrateur insiste sur son hésitation entre nécessité et droit de parole. Dire ce qu'il a vu ou taire le secret qui ne dépend pas de lui seul? Les explications sont troublantes: le secret ne peut être divulgué car la mission n'a pas abouti et parce que le commanditaire a disparu. Le récit est donc placé sous le signe de l'échec, de l'absence et de la solitude dans le secret. L'acte narratif est laborieux: acte métanarratif au présent plutôt qu'acte narratif au passé, il trouble l'horizon d'attente suscité par le titre, à savoir une immersion dans l'univers passé de l'enfance placé sous le signe énigmatique de *W*. L'écho proustien⁴⁸⁷ — "J'ai

⁴⁸⁷ Perec se donne pour maîtres en autobiographie Proust et Leiris, mais il invente sa propre voie, incomparable à celle de ces derniers (selon Philippe Lejeune ces deux parcours

longtemps hésité” évoque “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” – est aussitôt et ironiquement annulé par la non entrée dans l’histoire passée. Certes, le récit d’un voyage à W est annoncé, qui reprend un élément du titre, mais le lien avec le souvenir d’enfance n’est pas établi. Enfin, le narrateur modalise à outrance son propre discours (*il semble, je ne sais pourquoi, peut-être*), éloignant le récit de W annoncé dans le titre et dans la première phrase, annulant la position de parole au moment même où il la met en place. En effet, le narrateur *je* commence par exposer son hésitation à prendre la parole. L’hésitation initiale est aussitôt écartée par la formule “*Je m’y résous aujourd’hui*”, décision réitérée **une page plus loin** (“*Ceci, plus que toute autre considération, m’a décidé à écrire*”). Mais entre deux a lieu un mouvement d’affaiblissement de la position de parole du *je*: les tournures négatives se succèdent (“*Je ne me suis pas dissimulé*”, “*je ne sais pourquoi*”, “*il ne m’appartenait pas*”, “*cette mission ne fut pas accomplie*”), un champ sémantique de l’obstacle et de la dissimulation est clairement repérable. Un troisième effet d’affaiblissement est le passage du *je* actif (ou sujet) au *je* passif (ou objet), de l’actif au passif en général (“*il ne m’appartenait pas*”, “*la mission que l’on m’avait confiée*”, “*cette mission ne fut pas accomplie*”, “*celui qui me la confia*”). Le narrateur que le lecteur découvre à la fin de ce paragraphe initial est un anti-narrateur, faible et soumis à des contraintes discursives qu’il ne maîtrise pas. Est mis en place un procédé qui consiste à ajouter des explications pour occulter l’intention narrative – procédé qui guide l’entier du texte. “[...] *D’abord parce que, peut-être, cette mission ne fut pas accomplie – mais qui aurait pu la mener à bien? – ensuite parce que celui qui me la confia a, lui aussi, disparu*” ne sont pas des explications logiques à l’hésitation sur la prise de parole. En effet, au lieu de clore un raisonnement, l’explication contient en germe des pistes que la suite du texte n’explicite pas et que le lecteur peut comprendre seulement *a posteriori* comme des indices semés par l’auteur. Le doute émis sur l’accomplissement de la mission est ambigu: une mission impossible, pas accomplie mais peut-être quand même accomplie? Le deuxième disparu que sous-entend la formulation “*lui aussi*” n’est en tout cas pas anaphorique (dans ce qui précède il n’est pas question de disparus), ni directement proleptique. S’agit-il d’un indice préfigurant la disparition du narrateur Gaspard Winkler lui-même après la première partie, et, simultanément, la disparition de son homonyme, l’enfant Gaspard Winkler? d’un double de la disparition de la mère? Ces questions indirectement soulevées par le début du texte n’obtiennent pas de réponse directe dans le texte. Ce sont les unités cryptées, les lettres doubles, ambiguës, d’un système narratif qui repose sur un ensemble d’appels et de rappels

autobiographiques sont des “itinéraire[s] initiatique[s] vers une révélation (qui s’offre dans un cas, se dérobe dans l’autre)”. Voir *La mémoire et l’oblique*, p. 35. Voir également G. Perec, “Lettre à Maurice Nadeau”, *Je suis né*, p. 51-66.

analogiques. Ce que le lecteur "sérieux" qui ouvre le livre pour la première fois ne peut soupçonner⁴⁸⁸. De cette façon, un doute sur la fiabilité du narrateur est introduit: comment croire complètement un narrateur si hésitant, contraint, qui de surcroît laisse entendre l'échec d'une mission encore inconnue du lecteur? On verra plus tard que le doute sur la fiabilité du narrateur tient également à l'étrange position de témoin qui est instaurée dans l'ensemble du premier chapitre.

L'enfant Gaspard Winkler, que la fiction introduit au chapitre VII, est sourd-muet et autiste: celui dont le narrateur a hérité du nom ne peut pas parler, ni entendre, ni comprendre. Sa fonction dans le texte est double et passive: disparaître inexplicablement au cours d'un naufrage et libérer son nom pour un autre, le narrateur précisément. La figure du narrateur faible est confirmée dans son impuissance par ce double non doté de parole auquel il emprunte son nom. L'assimilation entre le narrateur et son homonyme a lieu au moment de la rupture entre les deux parties: le narrateur disparaît lui aussi, inexplicablement, au cours de ce qui semble être le naufrage du récit, perdant complètement la parole, la maîtrise du récit. Echec annoncé d'une mission qui ne serait autre que le récit?

Ce narrateur mis en place par la fiction, faible et peu fiable, à la parole laborieuse et contrainte, a son équivalent, son double, dans l'autobiographie. Il est indispensable de les étudier en parallèle, car les similitudes ne sont pas immédiatement visibles, mais apparaissent au sein d'un système.

Le narrateur autobiographique affirme tout d'abord son *je* par la négative:

"Je n'ai pas de souvenirs d'enfance": je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé: une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place: la guerre, les camps. (p. 13)

Le *je* écrivant se distingue cependant de l'affirmation péremptoire du *je* enfant: "je n'ai pas de souvenirs d'enfance" est repris entre guillemets par le narrateur adulte, ainsi mis à distance en tant qu'énonciation passée. A la fin du chapitre de présentation, le narrateur affirme un nouveau savoir:

⁴⁸⁸ Philippe Lejeune distingue entre "bon" et "mauvais" lecteur, celui qui accepte de se laisser conduire par jeu vers une destination insoupçonnable ou celui qui se fatigue et lit d'abord la fiction puis l'autobiographie. Cette alternative que tout lecteur de *W* a connue est la preuve que l'expérience imposée au lecteur dans ce texte, dès le début, est construite dans ses plus infimes détails. *La mémoire et l'oblique*, p. 61-71.

Aujourd'hui, quatre ans plus tard, j'entreprends de mettre un terme [...] à ce lent déchiffrement. W ne ressemble pas plus à mon fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à mon enfance. Mais dans le réseau qu'ils tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais [nous soulignons] que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement. (p. 14)

Ce premier chapitre autobiographique est un programme d'écriture. Le je narrateur établit les deux pôles de l'histoire: le point de départ – l'absence d'une histoire d'enfance – et le point d'arrivée – le texte achevé que le lecteur tient entre les mains. Entre ces deux pôles, un récit de fiction, celui de W, dont la fonction est de représenter le cheminement qui a conduit l'enfant sans histoire à écrire, une fois adulte, son absence d'histoire. Le programme d'écriture s'avère paradoxal: le texte représente l'histoire d'une absence d'histoire d'enfance par l'intermédiaire d'une fiction. L'écriture louvoie, met en place ses "pièges", le narrateur "joue à cache-cache" avec lui-même. Le projet autobiographique s'annonce dissimulateur. Mais le narrateur a une position d'énonciation ferme, il annonce certes la dissimulation mais surtout affirme son *savoir*: les deux pôles de son histoire sont une certitude. La fermeté de ce narrateur contraste avec le narrateur faible et peu fiable posé au début de la fiction. Le lecteur, dès ce deuxième chapitre, choisit donc son bord: il va se fier au ferme narrateur autobiographique et se méfier du faible narrateur de la fiction. Un contrat de lecture autobiographique semble être ici passé entre l'auteur et le lecteur à travers l'instance de narration: les faits relatés sont compatibles avec la biographie de l'auteur et vérifiables par d'autres sources. Le narrateur semble dire la vérité. Mais cette première lecture s'avère trompeuse, elle est invalidée par une série d'indices qui prennent leur sens dans la suite du texte.

En effet, au cours du texte, les récits parallèles de la fiction et de l'autobiographie influent l'un sur l'autre, le système des analogies entre les deux narrateurs se révèle rapidement, annulant les certitudes du lecteur, infirmant l'apparent contrat de lecture. En effet, comme le relève Lejeune, ce contrat autobiographique n'en est pas véritablement un – dès l'instant où il est mis en place – du simple fait qu'il intervient en deuxième position, après la fiction, et de manière incomplète (le nom de l'auteur, qui doit confirmer le lien autobiographique, est introduit quelques chapitres plus loin). De ce fait, dès le début, l'opposition entre un narrateur faible et indigne de confiance dans la partie fiction et un narrateur ferme et digne de confiance dans la partie autobiographique est illusoire. La "vérité" n'est pas dans la partie

autobiographique mais, comme l'indique Perec lui-même, dans la "fragile intersection"⁴⁸⁹ des deux textes.

DES NARRATEURS TEMOINS?

L'histoire des deux narrateurs se rejoint dès le début sur quelques indices communs: c'est un soir à Venise, après une période d'oubli, qu'un souvenir remonte et que la décision d'écrire est prise. La position d'énonciation est comparable: une prise de parole en tant que témoin. En effet, les deux narrateurs annoncent un récit, l'un le récit de ce qu'il a vu, l'autre la recherche des traces d'une enfance vécue.

Le premier chapitre de fiction pose les bases d'une position narrative de témoin: "Les événements dont j'ai été le témoin doivent être révélés et mis en lumière". Rappelons que le témoin est la personne qui s'engage publiquement à raconter tels qu'elle les a vus les événements marquant une rupture auxquels elle a assisté. La certification biographique est une condition première du témoignage⁴⁹⁰. Ce premier chapitre comprend les mots "témoin" et "témoignage", inscrits dans le champ sémantique du témoignage et de la mémoire:

Longtemps j'ai cherché les traces de mon histoire, consulté des cartes et des annuaires, des morceaux d'archives.

Il ne pouvait pas y avoir de survivant. Ce que mes yeux avaient vu était réellement arrivé [...].

Quoi qu'il arrive, quoi que je fasse, j'étais le seul dépositaire, la seule mémoire vivante, le seul vestige de ce monde.

Un lecteur attentif comprendra sans doute qu'il ressort de ce qui précède que dans le témoignage que je m'apprete à faire, je fus témoin, et non acteur.

Après ce préambule de deux pages sur la prise de parole en tant que témoin, le narrateur répond à la condition de certification biographique indispensable au témoignage:

Néanmoins, pour satisfaire à une règle quasi générale, et que, du reste, je ne discute pas, je donnerai maintenant, le plus brièvement possible, quelques

⁴⁸⁹ Texte écrit par Perec pour la quatrième de couverture de *W*.

⁴⁹⁰ Renaud DULONG, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris: éd de l'EHESS, 1998, p. 12.

indications sur mon existence et, plus précisément, sur les circonstances qui décidèrent de mon voyage. (p. 11)

Le narrateur insiste sur sa soumission à cette règle: il "ne [la] discute pas". Or les indications sur l'existence du narrateur présentent des lacunes injustifiables au nom de la règle invoquée. La distorsion de la fonction de témoin commence ici. En effet, on ne connaît pas le nom véritable du narrateur, mais seulement son pseudonyme, sa date de naissance est laissée en suspens ("25 juin 19..."), les noms de lieux se limitent à une initiale, et surtout, presque aucune mention n'est faite de la mère du narrateur (à l'exception près mentionnée plus haut), alors même que la figure du père est présente et que la mort de celui-ci compte comme l'un des événements importants de sa vie. Enfin, lorsque le narrateur déserte et se rend en Allemagne, le choix de ce pays n'est pas expliqué⁴⁹¹. Ainsi, les origines du narrateur sont laissées dans l'ombre, choix et motivations sont les grands absents de la dynamique du texte. Une suite de faits plus ou moins signifiants, des lacunes d'importance: la figure du témoin ne se construit pas dans les règles attendues. Le texte ne répond pas à l'attente d'un témoignage suscitée chez le lecteur:

Un lecteur attentif comprendra sans doute qu'il ressort de ce qui précède que dans le témoignage que je m'apprête à faire, je fus témoin, et non acteur. Je ne suis pas le héros de mon histoire. Je n'en suis pas non plus exactement le chantre. Même si les événements que j'ai vus ont bouleversé le cours, jusqu'olors insignifiant, de mon existence, même s'ils pèsent encore de tout leur poids sur mon comportement, sur ma manière de voir, je voudrais, pour les relater, adopter le ton froid et serein de l'ethnologue: j'ai visité ce monde englouti et voici ce que j'y ai vu. (p. 10)

Ici, le narrateur précise sa position de parole, témoin de ce qu'il a vu, et son statut dans l'histoire qu'il s'apprête à raconter: ni acteur, ni héros, ni "exactement" chantre. Un rôle défini par la négative et l'ambiguïté qui n'apporte

⁴⁹¹ Le choix de l'Allemagne n'est cependant pas anodin: c'est en Allemagne que la mère de Perec a été déportée, qu'elle est morte. C'est une manière cryptée d'inscrire le souvenir de la mère, par l'absence et l'allusion, au coeur du texte; un signe qui assure le lien entre les deux parties du texte, la fiction et l'autobiographie. Perec l'explique au cours d'un entretien radiophonique: "Simplement, je voulais, dans le récit, que l'Allemagne soit présente et, dès le début, le fait de pouvoir utiliser des mots allemands, des noms de villes allemandes, simplement le mot "allemand", me semblait comme une sorte de signe précurseur, quelque chose qui allait donner une certaine tonalité au livre, une certaine sensibilité qui allait permettre à la fin de comprendre, disons, d'une manière plus sensible, que toute cette histoire, qui est censée se passer sur une île de la Terre de Feu, en fait se passe dans, dans un monde en feu qui était celui de, de l'Europe pendant la guerre." Voir M. Van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, p. 178.

pas de précision mais introduit au contraire une question: qui est le héros de l'histoire?

Il en va de même pour l'attente suscitée par le verbe *voir*: avoir *vu* est une condition première du témoignage, cela est dit et répété dans le premier chapitre de *W*. Le récit est d'ailleurs amorcé par le présentatif *voici*: "*j'ai visité ce monde englouti et voici ce que j'y ai vu*" (p. 10). Suit la présentation du narrateur-témoin par lui-même. Or, on l'a dit, cette présentation est lacunaire et non explicative. Ensuite, les chapitres de fiction de la première partie ne répondent aucunement à l'attente suscitée d'un récit d'événements *vus*: le narrateur Gaspard Winkler ne voit rien; en revanche, il écoute le récit du naufrage, de la mort de Caecilia et de la disparition de Gaspard que lui fait Otto Apfelstahl, le représentant du Bureau Véritas. Il est, d'une certaine manière, un témoin indirect. Puis il disparaît au moment de la rupture narrative de la deuxième partie, sans avoir rien vu, sans avoir raconté aucun événement dont il a été le témoin. Le lecteur reste décontenancé.

Dans la partie autobiographique, le narrateur expose ainsi sa démarche:

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. Même si je n'ai pour étayer mes souvenirs improbables que le secours de photos jaunies, de témoignages rares et de documents dérisoires, je n'ai pas d'autre choix que d'évoquer ce que trop longtemps j'ai nommé l'irrévocable [...]. (p. 21-2)

Absence de souvenirs, contrainte de l'écriture, l'enfance est une *terra incognita*⁴⁹² qu'il s'agit d'explorer en recourant aux traces extérieures au moi afin d'apprendre à la nommer. Paradoxe d'une démarche autobiographique qui fait appel à l'enquête, à la recherche de traces, de témoignages, de photographies, de preuves documentaires. La démarche annoncée met clairement à distance le récit d'enfance tel que le genre en suscite habituellement l'attente (un espace de nostalgie idéalisé⁴⁹³). En revanche, un autre type d'attente est créé par l'annonce de la méthode de recherche de documents: la collecte des preuves de l'"événement enfance et famille". Paradoxe d'une démarche croisée aux

⁴⁹² L'expression est de Muriel Philibert, *Perec et Kafka: clôtures et lignes de fuite*, p. 101.

⁴⁹³ *Confession d'un porte-drapeau déchû*, Paris: Gallimard (coll. Folio), 1996, d'Andrei MAKINE, répond en revanche parfaitement au code du genre: "Tout était si simple. Limpide... / Le clairon lançait ses cris perçants. Le tambour vibrait. Et vibrait au-dessus de sa peau jaune et racornie le ciel dont nous avalions de grands pans frais et bleus en chantant nos chansons sonores. L'univers entier trépidait dans ce roulement et ces cris. / Tout était si clair dans ce début de notre vie." (p. 11). L'immersion dans l'horizon passé de l'enfance est immédiate, la note idyllique et nostalgique est donnée.

méthodes et objectifs habituellement bien distincts, voire antithétiques (on retrouve la structure duelle fondatrice du texte): l'autobiographie, fondée sur le souvenir et la perception intérieure, par l'auteur lui-même, de sa propre vie et du développement de sa personnalité, et la reconstitution historique d'un événement passé, fondée sur la recherche et la confrontation de documents, d'archives et de témoignages. Le résultat du paradoxe est le suivant: toujours médiatisé par un verbe d'introduction ("je me souviens...", "je ne sais pas ...", et leurs équivalents), le souvenir est mis à distance tel un objet d'étude lacunaire, extrêmement cadré et délimité (une scène, un objet, une personne). Il n'y a pas de déploiement d'un *espace* du souvenir immédiat entre le narrateur et le lecteur, pas de constitution d'une histoire continue, mais une série de souvenirs, de fragments d'histoire juxtaposés. Descriptions et explications se succèdent, sont reprises et modifiées, dressant un obstacle à une histoire et à une lecture suivies. Le système d'appel de notes employé dans deux chapitres (VI et VIII) contraint le lecteur à une lecture fragmentaire, faite de va-et-vient entre le corps du texte et les notes en fin de chapitre. La disproportion entre le nombre de pages de notes et celui du texte est une aspérité supplémentaire sur le parcours du lecteur.

L'exemple de la photo du père est emblématique:

Sur la photo le père a l'attitude du père. Il est grand. Il a la tête nue, il tient son calot à la main. Sa capote descend très bas¹. Elle est serrée à la taille par l'un de ces ceinturons de gros cuir qui ressemblent aux sangles des vitres dans les wagons de troisième classe. On devine, entre les godillots nets de poussière — c'est dimanche — et le bas de la capote, les bandes molletières interminables.

Le père sourit. C'est un simple soldat. Il est en permission à Paris, c'est la fin de l'hiver, au bois de Vincennes². (p. 42)

Il s'agit d'un commentaire d'une photo du père, écrit quinze ans avant *W*. On relèvera la double médiatisation: la photo, vecteur du souvenir, document réel et vérifiable, et le texte écrit par un narrateur premier, tentative d'appropriation subjective du souvenir, mais également document extratextuel vérifiable, témoignage d'un moment passé de l'existence intérieure du narrateur premier, incorporé à la composition d'ensemble qu'est *W*. S'ajoute un troisième niveau de médiatisation: la série de notes correctives ajoutées en fin de chapitre par le narrateur second, celui de l'autobiographie. L'acte visuel est à la base du souvenir et de l'écriture, faisant du narrateur un témoin de la photo qu'il *voit*. Dans les notices correctives, sept pages plus loin, le lecteur est confronté aux modifications de la description première:

1. Non, précisément, la capote de mon père ne descend pas très bas: elle arrive aux genoux; de plus, les pans sont relevés à mi-cuisse. On ne peut donc pas dire que l'on "devine" les bandes molletières: on les voit entièrement et l'on découvre une grande partie du pantalon.
2. Dimanche, permission, bois de Vincennes: rien ne permet de l'affirmer. (p. 49)

Ce procédé qui allie description et rectifications à distance de quinze ans et sept pages (la distance temporelle qui sépare les deux narrateurs est transposée en expérience pour le lecteur par la séparation en nombre de pages) a pour effet de démanteler la démarche historique entreprise, d'invalider la fonction de témoin attribuée aux traces visuelles et extratextuelles de l'enfance. En effet, si la recherche historique se définit, selon les termes de Paul Ricoeur, comme une "connaissance par trace"⁴⁹⁴, elle doit aboutir, par le procédé de la confrontation des traces, à une connaissance du passé, à une idée du passé. Or, dans la comparaison entre la trace visuelle et la trace textuelle première opérée par Perec, les finalités antithétiques de l'autobiographie et de la recherche historique se court-circuitent, conduisant à une aporie, à un *statu quo* dans la connaissance de l'enfance du *je* narrateur. En effet, la photo donne lieu, dans la description première, à une version inexacte mais représentative de l'imaginaire du moi: l'image du père est magnifiée, temps et lieu sont imaginés en fonction du désir du moi, une proximité affective est perceptible derrière la froideur descriptive. Selon les exigences du genre autobiographique, c'est précisément la finalité à atteindre. Dans la note rectificatrice, écrite quinze ans plus tard, la description du père est plus exacte et minutieuse, les incertitudes quant au temps et au lieu sont soulignées. C'est la démarche d'observation impartiale qui prévaut, le moi est mis à distance: les objectifs de la recherche historique sont atteints mais celui de la démarche autobiographique est annulé. Aucune des deux démarches prise indépendamment ne répond aux attentes soulevées: le lecteur n'en sait pas plus sur l'histoire passée du narrateur et du lien qui le rattache à son père. La clé de lecture est à chercher dans l'acte narratif d'entrecroisement des deux démarches antithétiques. Rappelons que le narrateur de la fiction déclare, dans le premier chapitre, adopter le "ton froid et serein de l'ethnologue" et n'être pas l'acteur de son histoire. A cette attitude de narration annoncée – qui n'est pas tenue dans la première partie de la fiction, mais en revanche après la rupture de la deuxième partie – répond l'attitude narrative effective du *je* de la partie autobiographique: le "je" observe les traces de son enfance, sans avoir de part active dans les épisodes de son histoire. On perçoit le système d'entrecroisement des démarches narratives: annoncer une démarche, ne pas la respecter dans la

⁴⁹⁴ *Temps et récit III*, p. 254, note 2.

partie du texte où elle a été annoncée, mais la suivre sans l'annoncer dans une autre partie du texte. Le jeu d'attentes et de réponses est dissimulé, indirect, incomplet, lacunaire, déroutant pour le lecteur. Les deux narrateurs *je*, celui de la fiction et celui de l'autobiographie, en entrecroisant leurs démarches de témoignage et d'observation scientifique, parviennent à leurs fins: faire expérimenter au lecteur l'*imbroglio* identitaire dans lequel se débat l'auteur dont ils représentent chacun une facette. Le lecteur fait ainsi l'expérience, à travers la description rectifiée de la photographie du père, de la distance infranchissable qui sépare Georges de son père, de l'absence affective qu'aucune trace visuelle, aucun témoin du passé (objet ou personne), aucun mot ne peuvent combler. Le moi est exprimé à travers la perception imaginaire du père; l'observation réaliste de la photo tronque de "sa grande hache" le souvenir imaginaire du père et l'expression du moi, tout comme l'Histoire a sapé l'enfance de Perec. Ce qui devrait relever de la réalité est confiné au domaine de l'imaginaire, ce qui aurait dû rester dans la fiction s'est avéré réalité. Telle est l'expérience paradoxale dont Perec a été la victime et le témoin et qu'il transpose en expérience d'écriture: transformer le lecteur en victime et témoin de l'entrecroisement paradoxal, voire aporétique, de plusieurs démarches d'accès à la connaissance du passé.

Le texte de Perec soulève une véritable question épistémologique. Comment accéder à la connaissance, à la double connaissance du moi et de l'Histoire, antithétique et simultanée?

DU NARRATEUR-BOURREAU AU LECTEUR TEMOIN

Nous avons laissé pour la fin l'étude de l'instance narrative du récit de la fiction W. En effet, la rupture de la voix narrative entre la première et la deuxième partie du texte ébauche une forme de réponse à l'aporie épistémologique relevée ci-dessus. La brusque disparition du narrateur *je* Gaspard Winkler et la position de parole du narrateur soudain anonyme et hétérodiégétique font progressivement basculer la fonction de témoin oculaire du narrateur sur le lecteur. Les mécanismes rhétoriques sont complexes et percutants, la description du fonctionnement de la société W est une véritable dérive du récit vers une prise de pouvoir idéologique.

Construit comme un récit séparé du premier, le récit de W affirme son caractère fictif en s'ouvrant sur le mode conditionnel: "*Il y aurait, là-bas, à l'autre bout du monde, une île.*" Le lecteur est introduit, pour la première fois selon des modalités narratives explicites, dans un monde imaginaire. Cependant, aussitôt après, le mode verbal est de nouveau l'indicatif: "*Elle s'appelle W*". La syntaxe

est manifestement bancale. Cette rupture syntaxique est fondamentale à comprendre. Le mode conditionnel est le mode de l'optatif, du récit imaginaire. Percer l'emploi pour recréer l'enfance qu'il n'a pas eue, la condition manquante étant celle de la mère:

Moi, j'aurais aimé aider ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le dîner. Sur la table, il y aurait eu une toile cirée à petits carreaux bleus; au-dessus de la table, il y aurait eu une suspension avec un abat-jour presque en forme d'assiette, en porcelaine blanche ou en tôle émaillée, et un système de poulies avec un contrepoids en forme de poire. Puis je serais allé chercher mon cartable, j'aurais sorti mon livre, mes cahiers et mon plumier de bois, je les aurais posés sur la table et j'aurais fait mes devoirs. C'est comme ça que ça se passait dans mes livres de classe. (p. 95)

Le choc des modes est violent: le récit d'enfance est fait sur le mode du conditionnel, car la condition de sa réalisation a manqué. Le récit de W, qui promet d'engager – enfin – le lecteur dans une histoire imaginaire complète, est aussitôt repris à l'indicatif présent et entièrement poursuivi sur ce mode et ce temps-là. Ce qui aurait dû rester dans l'univers de la fiction dérive et s'impose dans le domaine du réel⁴⁹⁵.

L'île et le fonctionnement de sa société sont décrits par un narrateur inconnu, extradiégétique, c'est-à-dire narrateur au premier degré, seule instance de parole, apparemment hétérodiégétique, c'est-à-dire non impliqué dans l'histoire. Mais sur ce point on peut émettre un doute. En effet, la formulation est certes impersonnelle, mais le lecteur ne peut s'empêcher d'établir un lien mémoriel avec ce qu'il a lu dans la première partie de la fiction: le narrateur *je*, Gaspard Winkler, avait annoncé être témoin visuel de certains événements, lors de son voyage dans l'île W, qu'il se devait de raconter. Ce narrateur-témoin, même s'il a "disparu" sous sa forme subjective, est implicitement présent derrière la forme distante de la troisième personne; le lecteur attentif retrouve d'ailleurs des échos, des traces de sa présence:

le voyageur égaré, le naufragé volontaire ou malheureux, l'explorateur hardi que la fatalité, l'esprit d'aventure ou la poursuite d'une quelconque chimère auraient jetés au milieu de cette poussière d'îles qui longe la pointe disloquée du continent sud-américain, n'auraient qu'une chance misérable d'aborder à W. (p. 89)

Le narrateur se glisse imperceptiblement derrière ce voyageur improbable qui serait parvenu à aborder. Or ce bref passage est régi par le mode conditionnel:

⁴⁹⁵ Catherine Dana analyse la valeur inversée des modes conditionnel et indicatif dans *Fictions pour mémoire*, p. 155-8.

aborder à W fait partie des probabilités minimales de l'histoire, beaucoup de conditions doivent être réunies. Le narrateur ignore donc si quelqu'un a pu aborder l'île, mais lui-même se met à la raconter à l'indicatif présent en narrateur apparemment omniscient. Il y a là un paradoxe, voire une contradiction. Le statut du narrateur est ambigu: celui-ci est-il impliqué ou non dans l'histoire qu'il raconte? en d'autres termes, est-il homo- ou hétérodiégétique? Quelques lignes plus loin (p. 90 *sq.*), l'histoire du peuplement de W passe sous silence les modalités d'abordage d'une île à l'accès si hostile: ces deux silences, ces deux lacunes connexes sont le signe d'une impossibilité explicative, d'un manque narratif essentiel inscrits au cœur du début du récit de W. Signal avertisseur en lien avec les précédents silences du texte: dans le récit, dans l'histoire racontée, tout n'est pas explicable, l'acte de narration repose sur une absence de logique. La folie destructrice nazie n'est pas explicable, l'auteur a fait l'expérience de l'impasse logique, il la transpose en expérience pour le lecteur.

A cette alternance initiale entre le conditionnel et l'indicatif répond, en clôture du récit de la société W, l'indicatif futur:

Celui qui pénétrera un jour dans la Forteresse n'y trouvera d'abord qu'une succession de pièces vides, longues et grises. Le bruit de ses pas résonnant sous les hautes voûtes bétonnées lui fera peur, mais il faudra qu'il poursuive longtemps son chemin avant de découvrir, enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié: des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stacks de savon de mauvaise qualité...⁴⁹⁶ (p. 218)

La réalité des *traces* visibles des événements racontés est affirmée, aussitôt suivie et confirmée par l'extrait de *L'Univers concentrationnaire* de Rousset. Les hésitations préalables sur le statut du narrateur et sur le mode narratif sont balayées par la clôture du récit. S'il n'est pas possible au narrateur de donner des explications ou d'affirmer avoir vu personnellement le déroulement des événements⁴⁹⁷, il lui est possible d'affirmer la visibilité des traces, confirmées par des sources extérieures au récit.

Le narrateur impersonnel, après les hésitations et les silences, s'installe progressivement et subtilement dans une position de parole jusque-là inconnue.

⁴⁹⁶ Cet inventaire des vestiges nazis s'avère renvoyer au film d'Alain Resnais et Jean Cayrol, *Nuit et Brouillard*. Voir M. Van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, p. 212.

⁴⁹⁷ On se souvient que Camus recourt à l'allégorie de la peste pour ne pas usurper aux témoins directs (il se réfère en particulier à David Rousset) une position de parole qui n'a pas été la sienne.

Le premier chapitre se termine par l'introduction à la description de la société W (p. 92):

Ce qui est vrai, ce qui est sûr, ce qui frappe dès l'abord, c'est que W est aujourd'hui un pays où le Sport est roi, une nation d'athlètes où le Sport et la vie se confondent en un même et magnifique effort. La fière devise

FORTIUS, ALTIUS, CITIUS

qui orne les portiques monumentaux à l'entrée des villages, les stades magnifiques aux cendrées soigneusement entretenues, les gigantesques journaux muraux publient à toute heure du jour les résultots des compétitions, les triomphes quotidiens réservés aux vainqueurs [...], tels sont quelques-uns des premiers spectacles qui s'offriront au nouvel arrivant. Ils lui apprendront, dans l'émerveillement et l'enthousiasme (qui ne serait enthousiasmé par cette discipline audacieuse, par ces prouesses quotidiennes, cette lutte au coude à coude, cette ivresse que donne la victoire?), que la vie, ici, est faite pour la plus grande gloire du Corps. Et l'on verra plus tard comment cette vocation athlétique détermine la vie de la Cité, comment le Sport gouverne W, comment il a façonné au plus profond les relations sociales et les aspirations individuelles.

Le ton assertif marqué par les trois formules ("ce qui est vrai, ce qui est sûr, ce qui frappe dès l'abord") engage le narrateur anonyme dans un parti pris de vérité fondé sur la confirmation par la vue. La formulation "spectacles qui s'offriront au nouvel arrivant" est explicite à cet égard. L'emploi du futur semble confirmer l'hypothèse selon laquelle le narrateur est le témoin de traces réellement existantes, que d'autres peuvent voir, dont il est en train de reconstituer l'ensemble. Les adjectifs laudatifs et superlatifs — dans un texte jusqu'ici dénué de qualificatifs — engagent également la participation du narrateur. Cette nouvelle position engagée, participante, du narrateur impersonnel se construit autour de la devise qui orne les portiques des villes et villages: FORTIUS, ALTIUS, CITIUS⁴⁹⁸. Si on l'associe à la tenue des hommes, un survêtement gris frappé dans le dos d'un immense W blanc, et à l'idéalisation de concepts par le biais de l'initiale majuscule (le Sport, le Corps, la Cité), la devise devient un indice: une devise collective affichée, une marque identitaire unique et unifiée sont le signe d'une société guidée par une idéologie, en l'occurrence une idéologie de la compétition. Avec le paragraphe cité commence une rhétorique

⁴⁹⁸ Voir M. Van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, p. 204-11: la devise est — en sens inversé: *citius, altius, fortius* — celle sur laquelle Pierre de Coubertin termine ses *Mémoires Olympiques* (1931) et qui couronne l'idéal éducatif, pacificateur et fédérateur qui a abouti, en 1894, à l'ouverture des Jeux Olympiques modernes. L'idéal de Coubertin a rapidement été récupéré politiquement et l'on sait l'usage qu'Hitler a fait des Jeux Olympiques en 1936 à Munich pour asseoir son pouvoir et ses thèses racistes. L'athlétisme est utilisé par les régimes idéologiques pour endoctriner la jeunesse, la parade athlético-militaire est un instrument bien connu de démonstration de force.

de la participation forcée; le narrateur dérive vers une adhésion à la devise qu'il décrit: éloge et superlatif, mode syntaxique assertif, tournures narratives impersonnelles inclusives (*on*), une question rhétorique qui ne laisse pas de réponse alternative possible ("*qui ne serait enthousiasmé par cette discipline audacieuse, par ces prouesses quotidiennes, cette lutte au coude à coude, cette ivresse que donne la victoire?*"). Le narrateur entraîne avec lui dans cette description élogieuse et partielle le lecteur ébranlé par les ruptures et les silences préalables. Enfin, l'allégorie du Sport est la clé de voûte du procédé rhétorique de séduction du lecteur. En effet, le modèle est celui de l'idéal olympique antique, où la célébration de la victoire est une gloire pour la cité tout entière.

On rejoint ici les mécanismes de fonctionnement de l'idéologie totalitaire: créer un système rhétorique contraignant, englobant, non personnalisé du côté de l'instance émettrice, total du côté de l'instance de destination, un système de questions fermées ou d'appréciations laudatives qui ne laissent qu'une seule réponse possible, un seul jugement possible dont la légitimité semble fondée sur une prétendue tradition antique, un mythe – ici l'idéal olympique – falsifié et réarrangé. Cette rhétorique totalisante ne laisse pas percevoir ses intentions finales.

Désorienté, le lecteur avance dans sa lecture et se laisse progressivement entraîner dans une dérive du système narratif: de la célébration du Corps des athlètes pour la gloire de la cité, le texte aboutit à la froide et participante description de l'oppression des sportifs.

Le texte repose sur l'assertion impersonnelle et englobante, sur la froide et logique présentation d'un état de faits: *il faut, on voit, on sait, évidemment* sont les tournures les plus fréquentes. Le doute n'existe pas, les lacunes explicatives et les ambiguïtés préalables quant à la position de parole n'ont plus cours. De l'adhésion élogieuse du narrateur à la devise initiale découle une logique explicative et affirmative anonyme.

Il faut, pour comprendre ce mécanisme, qui est un des piliers de la vie W, préciser quelque peu cette notion de "village". (p. 98)

On voit que ce mode de répartition en quelque sorte dynastique répond surtout à un souci d'organisation; il permet un décompte exact et rigoureux des Athlètes... (p. 113)

On sait une fois pour toutes qu'il y a, dans tout W, soixante sprinters de 100 mètres. (p. 113)

Il est clair que l'organisation de base de la vie sur W [...] a pour finalité unique d'exacerber la compétition [...]. (p. 119)

Il va de soi que l'absence de repas du soir ne constitue pas, en elle-même, une privation vitale. (p. 122)

L'inconvénient de cette méthode est évidemment qu'elle risque, en favorisant les vainqueurs et en pénalisant sévèrement les vaincus dans un domaine précisément lié aux conditions physiologiques de la compétition, d'accentuer les différences entre les athlètes et d'aboutir à une sorte de système en circuit fermé: les vainqueurs du jour, récompensés le soir même par une ration supplémentaire de sucre, ont toutes les chances d'être aussi les vainqueurs du lendemain, et ainsi de suite [...]. Ceci ôterait évidemment tout intérêt aux compétitions, les résultats en étant pour ainsi dire connus d'avance. (p. 123)

Ces quelques exemples grapillés dans le corps du texte sont révélateurs des mécanismes de dérive de la description vers un système discursif idéologique, de la dérive de la fonction de narrateur vers la fonction de concepteur d'une idéologie totalitaire destructrice, du témoin au bourreau. Tout ce que le narrateur avance fait l'objet d'une explication, d'une justification, est de ce fait minimisé. *L'évidence* – le verbe *voir* en est la racine – présuppose par ailleurs une visibilité immédiate. De quoi? de l'*idée* (l'étymon grec d'*idée* est le verbe *voir*) qui anime un système social tel que celui de W. On retrouve ici le principe discursif moteur de l'idéologie totalitaire: un système permettant de tout expliquer selon une idée de base simple, visible, évidente, justifiée par une fiction. Dans W, il s'agit du principe de la Victoire sportive. Le narrateur devient le manipulateur du *voir*, sa fonction de témoin dans la première partie du récit dérive vers l'agencement de l'*évidence* d'une idée. Le lecteur est contraint de voir et d'admettre que tout est justifié, pensé, organisé.

A quel moment le lecteur se distancie-t-il de ce système de pensée et d'organisation totalitaire?

L'idée de Victoire est présentée comme *évidente* en quatre étapes balisées par la gradation du champ lexical de la domination. La première étape, laudative, s'en réfère à la célébration du Corps et à l'idéal antique de l'olympisme. La deuxième étape introduit la règle du *struggle for life*:

Le struggle for life est ici la loi; encore la lutte n'est-elle rien, ce n'est pas l'amour du Sport pour le Sport, de l'exploit pour l'exploit, qui anime les hommes W, mais la soif de la victoire, de la victoire à tout prix. Le public des stodes ne pardonne jamais à un Athlète d'avoir perdu, mais il ne ménage pas ses applaudissements aux vainqueurs. Gloire aux vainqueurs? Malheur aux vaincus? Pour le sportif professionnel qu'est le citoyen d'un village, la victoire est la seule issue possible, la seule chance. (p. 119)

L'idée de victoire n'est plus la célébration d'une valeur – la gloire du Corps – mais une nécessité vitale imposée à l'athlète sous la pression d'un système social absolu! Le pas est franchi entre l'idée, la fiction et l'application à la réalité, caractéristique d'un système totalitaire, c'est-à-dire la contrainte imposée aux citoyens.

La troisième étape introduit l'idée de la toute-puissance des Maîtres sur les Athlètes:

Il y a deux mondes, celui des Maîtres et celui des esclaves. Les Maîtres sont inaccessibles et les esclaves s'entre-déchirent. Mais même cela, l'athlète W ne le sait pas. Il préfère croire à son étoile. (p. 216)

La victoire ne correspond plus en rien à l'idéal des cités grecques antiques ou à celui de Pierre de Coubertin, il s'agit d'une domination absolue entre des maîtres et des esclaves.

La conclusion est une injonction à voir l'esclavagisme violent et organisé auquel sont soumis les athlètes de W:

Il faut les voir, ces Athlètes qui, avec leurs tenues rayées, ressemblent à des caricatures de sportifs 1900, s'élancer coudes au corps, pour un sprint grotesque. Il faut voir ces lanceurs dont les poids sont des boulets, ces sauteurs aux chevilles entravées, ces sauteurs en longueur qui retombent lourdement dans une fosse emplie de purin. [...] Il faut les voir ces rescapés du marathon, éclapés, transis, [...], il faut les voir, ces Athlètes squelettiques, au visage terreux, à l'échine toujours courbée, ces crânes chauves et luisants, ces yeux pleins de panique, ces plaies purulentes, toutes ces marques indélébiles d'une humiliation sans fin, d'une terreur sans fond, toutes ces preuves administrées chaque heure, chaque jour, chaque seconde, d'un écrasement conscient, organisé, hiérarchisé, il faut voir fonctionner cette machine énorme dont chaque rouage participe, avec une efficacité implacable, à l'anéantissement systématique des hommes, pour ne plus trouver surprenante la médiocrité des performances enregistrées [...]. (p. 218)

Ce long paragraphe final d'injonctions est le creuset dans lequel s'opère le renversement des fonctions: le narrateur, qui a organisé le système rhétorique totalitaire, se dégage de sa fonction de collaborateur pour en appeler au lecteur. Les phrases s'allongent, la phrase finale est un long paragraphe. La structure strictement répétitive est dramatique, elle tranche sur le style froid et mesuré qui précède. L'émotion transparait, un appel au témoin est lancé. Le narrateur devient témoin-dénonciateur, le lecteur est appelé à voir et à reprendre le témoignage.

Une deuxième lecture s'impose au lecteur qui s'attache à relever les indices de la dérive de la description vers un discours idéologique totalitaire. La tactique justificatrice du narrateur atteint un point de non retour dans le chapitre XXVI sur la conception des enfants à W. La conception des enfants est l'occasion d'une grande fête collective mensuelle lors desquelles les femmes sont publiquement violées par les athlètes qui arriveront les premiers à les attraper. Presque tous les coups sont permis aux athlètes pour parvenir à leurs fins. Le choc entre la fin (engendrer la vie) et les moyens (la violence et la mort) est insoutenable pour le système de valeurs du lecteur. C'est à ce moment précis que la conscience du lecteur se réveille et qu'il découvre qu'il a été entraîné dans un système clos, total, en rupture complète avec le système de valeurs qui est le sien. Le jeu réducteur du narrateur n'opère plus:

Néanmoins, pour éviter que les concurrents ne dissimulent sous leurs maillots des armes (non pas des armes à feu dont l'usage est évidemment interdit aux Athlètes, mais, par exemple, ces lanières de cuir plombées qu'utilisent les pugilistes, les fers de lances des javelistes, [...]), ce qui ferait exagérément dégénérer la compétition et la transformerait en un carnage aux conséquences imprévisibles [...], on a imposé que les adversaires soient, comme les femmes qu'ils poursuivent, entièrement nus. La seule tolérance admise — elle se justifie dans la mesure où il s'agit tout de même d'une course à pied [...] — concerne les chaussures, dont les pointes sont aiguisées et rendues particulièrement acérées et lacérantes. (p. 169)

C'est précisément au moment de la rédaction de cet épisode que Perec s'est arrêté d'écrire et a renoncé à la publication du feuilleton W, horrifié par le système qu'il mettait lui-même en place.

A partir de ce chapitre, le lecteur comprend qu'il est en train de faire lui-même l'expérience de l'engrenage dans un discours idéologique, que sa position ne doit plus être celle de simple spectateur qui suit le narrateur, mais qu'il doit prendre sur lui la fonction de témoin dénonciateur de la dérive discursive dans laquelle il est entraîné. La fin du récit de la société W institue le lecteur dans sa fonction de témoin: la longue série d'injonctions à voir, l'énumération des traces que le visiteur découvrira dans la Forteresse, l'extrait du texte de Rousset. D'autre part, la faillite des positions de témoin annoncées au début de W ou le souvenir d'enfance laisse la place vide: après la traversée d'un texte où il fait l'expérience de la disparition du narrateur puis celle de l'endoctrinement idéologique, le lecteur est appelé à reprendre lui-même la fonction de témoin conscient et responsabilisé.

Le récit de la fiction W est un creuset épistémologique. L'accès du lecteur à la connaissance de l'idéologie nazie et de l'univers des camps, son accès à la connaissance de l'expérience subie par Perec — et par sa mère — ont lieu à

travers une allégorie qui permet un jeu de rôles impossible à représenter directement: le narrateur adopte la position de concepteur d'idéologie et de bourreau, le lecteur est contraint au rôle de complice puis de victime de ce système mensonger. L'issue est ménagée par le narrateur qui quitte son rôle de bourreau pour reprendre celui de témoin dénonciateur et le transférer sur le lecteur.

Le discours impossible

Les romans de Kristof et de Volodine se rejoignent sur le fait que leur système narratologique court-circuite toute forme de situation de parole. Perec aboutit en fin de compte au témoignage, mais Kristof et Volodine sabotent sciemment les tentatives de production d'un discours et d'un métadiscours, qu'il soit historique, politique, psychologique ou encore existentiel.

PREMIER PRINCIPE D'ECRITURE: LE CAHIER⁴⁹⁹

La voix narrative *nous* du *Grand Cahier* est une clé d'interprétation fondamentale du projet littéraire de la trilogie. En effet, elle réunit en une entité deux voix qui se divisent à la fin du roman lorsque l'un des frères s'en va. Dans *Le Grand Cahier*, les jumeaux n'ont pas de nom, leur identité n'existe que dans le *nous*, au sein d'un rapport dialectique entre "l'un de nous" et "l'autre". Face à l'adversité du monde environnant, le *nous* est le lieu d'une intimité, d'une entente, l'absence de dialogue entre les personnages est comblée par l'espace dialectique du *nous* indivis⁵⁰⁰. Dans le chapitre "L'école⁵⁰¹", cet espace d'entente est explicité. Les enfants ont été séparés lors de leur premier jour d'entrée à l'école dans la "Grande Ville" et n'ont pas supporté la séparation au point de s'évanouir simultanément et de devoir être mis dans la même classe dès le lendemain. C'est pourquoi la rupture est d'autant plus forte en fin de roman lorsque le lecteur lit les dernières phrases:

⁴⁹⁹ Les titres des romans de la "trilogie de la ville de K." relèvent du domaine de l'écriture et de la parole. Ce fait n'est pas innocent, c'est pourquoi nous reprendrons chacun des titres pour structurer notre analyse.

⁵⁰⁰ Voir Adrien PASQUALI, "Les creux de parole. Construction et inachèvement de l'oeuvre littéraire", in Roger FRANCILLON, Claire JAQUIER, Adrien PASQUALI, *Filiations et filatures. Littérature et critique en Suisse romande*, Genève: Zoé, 1991, p. 194-7.

⁵⁰¹ *Le Grand Cahier*, p. 26.

Prenant le sac de toile, marchant dans les traces de pas, puis sur le corps inerte de notre Père, l'un de nous s'en va dans l'autre pays.
Celui qui reste retourne dans la maison de Grand-Mère.

Ce final pose en effet la question qui traverse toute la trilogie: qui écrit? que dissimule ce *nous* improbable?

Jusqu'à ce moment de rupture historique et narrative, le lecteur ne s'est pas posé la question de savoir qui écrit. En effet, le projet d'écriture est clairement établi en début de roman dans le chapitre "Nos études". Les enfants créent leur propre école, ils se donnent des sujets de rédaction, par exemple "L'arrivée chez Grand-Mère" ou "Nos travaux". Les critères d'évaluation sont les suivants:

Pour décider si c'est "Bien" ou "Pas bien", nous avons une règle très simple: la composition doit être vraie. Nous devons décrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons.

Par exemple, il est interdit d'écrire: "Grand-Mère ressemble à une sorcière"; mais il est permis d'écrire: "Les gens appellent Grand-Mère la Sorcière."

[...].

Nous écrivons: "Nous mangeons beaucoup de noix", et non pas: "Nous aimons les noix", car le mot "aimer" n'est pas un mot sûr, il manque de précision et d'objectivité. "Aimer les noix" et "aimer notre Mère", cela ne peut pas vouloir dire la même chose. La première formule désigne un goût agréable dans la bouche et la deuxième un sentiment. Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues; il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits⁵⁰².

L'écriture au présent confère au narrateur *nous* une immédiateté qui évoque celle du journal dans lequel sont consignés faits et pensées au jour le jour. Les critères d'objectivité fixés pour les compositions, le refus d'une écriture de la subjectivité et des sentiments connotent l'ensemble du roman: le lecteur accorde sa confiance à ce principe de narration objectif et à la voix qui l'énonce.

Le caractère factice de ce grand cahier-journal est cependant rappelé au lecteur au moment de la chute: il existe un narrateur autre que le *nous*, une voix qui peut écrire simultanément "l'un de nous s'en va" et "celui qui reste". L'unité dialectique du *nous* est remise en question: qui se cache derrière cette voix double en apparence mais unique dans les faits? Une ouverture majeure a donc lieu au moment stratégique de la fin du roman. La clôture du roman n'est pas une résolution de la situation initiale. L'amorce posée dans le chapitre "L'école" – la séparation forcée des jumeaux au premier jour d'école, l'échec de la tentative et la réunion des deux frères dans une même classe dès le lendemain

⁵⁰² *Le Grand Cahier*, p. 33-4.

– est reprise à la toute fin, ouvrant une perspective illimitée: les frères se séparent dans des conditions tragiques, supporteront-ils l'éloignement l'un de l'autre? Les prémisses posées dans le chapitre "L'école" permettent au lecteur d'anticiper par la négative.

Il s'agit ici de mettre en relief une stratégie romanesque caractéristique du *Grand Cahier*. En effet, la structure narrative du récit repose sur un double procédé de conduite de l'intrigue: circulaire dans la micro-structure, linéaire dans sa macro-structure. Le motif circulaire prédomine au sein des chapitres conçus comme une suite d'exercices de composition. Chaque chapitre est conçu comme une brève entité de deux à trois pages, une saynète qui s'ouvre et se clôt sur elle-même, comme un épisode unique, sans suite, ou à valeur itérative, dont le présent permanent empêche toute mise en relief particulière.

L'exemple du chapitre "L'école" est à la fois représentatif et particulier: seul chapitre qui renvoie à des événements du passé éloigné, il est cependant conçu comme un épisode d'explication de la situation présente des jumeaux. Comme tous les autres chapitres du roman, celui-ci trouve sa résolution dans le présent de l'histoire et dans les limites formelles du chapitre: à l'école, les jumeaux ont acquis un bagage de connaissances suffisant pour poursuivre leur formation par eux-mêmes dans le présent de la guerre et dans l'isolement de la maison de Grand-Mère. Ils sont ensemble, rien ne les sépare et cette unité est le moteur de leur activité d'apprentissage (lire, écrire, calculer, etc.). A la fin du chapitre, la question de la séparation est réglée, le présent de la narration et la voix *nous* garantissent l'unité des jumeaux. Mais ce chapitre, dans l'économie générale du roman, joue le rôle d'une amorce qui se révèle seulement à la fin pour faire subir un virage radical à l'intrigue: *Le Grand Cahier* s'achève en effet sur la séparation des deux frères, événement inattendu pour le lecteur car la structure circulaire et résolutive des unités-chapitres ne l'y a pas préparé. Une perspective est ainsi créée qui suscite chez le lecteur une forte attente vis-à-vis de *La Preuve*: serait-ce le roman de la clôture qui manque dans *Le Grand Cahier*?

L'exemple du chapitre "La forêt et la rivière"⁵⁰³ est lui aussi emblématique de la double structure circulaire et linéaire du *Grand Cahier*. Comportant à la fois des épisodes uniques et des épisodes à valeur itérative – la différence est marquée par quelques repères temporels ("parfois", "le lendemain", "souvent", "une fois") – le chapitre s'ouvre sur le départ des jumeaux dans la forêt et s'achève sur le retour de la forêt à la maison de Grand-Mère. Entre-deux, les épisodes uniques de la construction du pont sur la rivière et de la pêche, l'épisode itératif – qui permet de situer le décor de la vie quotidienne des enfants – de la cueillette des champignons, de la récolte du bois et des marrons, enfin un

⁵⁰³ *Le Grand Cahier*, p. 16-7.

nouvel épisode unique, la découverte d'un cadavre de soldat. Les enfants emportent ses armes et ses munitions, les cachent sous les champignons, rentrent et les enterrent dans le jardin de la maison de Grand-Mère. Le chapitre s'ouvre sur un mouvement d'aller et se ferme sur un mouvement de retour, structure qui invite le lecteur à chercher une "conclusion" formelle à la fin du chapitre, sans se soucier d'une progression de l'intrigue que la micro-structure narrative dissimule. En revanche, la macro-structure révèle *a posteriori* le rôle d'amorce du chapitre "La forêt et la rivière". En effet, une intrigue se noue bien plus loin autour du cortège de déportation des juifs; c'est la seule véritable intrigue du *Grand Cahier*, sans compter celle – non résolue dans le roman – de la séparation des jumeaux. Elle s'étend sur plusieurs chapitres: sept chapitres en constituent les amorces, le noeud et le dénouement. L'histoire est la suivante: les jumeaux assistent à un cortège de déportation de juifs depuis la cure où il sont venus chercher leur linge lavé par la servante⁵⁰⁴. Un bras maigre et sale sort du cortège et demande un morceau de pain. La servante fait semblant de lui tendre le reste de sa tartine puis ramène son bras à sa bouche et mange en riant; un soldat qui a vu la scène félicite la servante en la courtisant⁵⁰⁵. Les jumeaux refusent de manger leurs tartines et partent en assurant qu'ils n'oublient jamais rien. A partir de là, une suite de chapitres noue en un réseau signifiant les éléments épars: les enfants courent à la maison du cordonnier et la découvrent vide et saccagée. Une vieille femme leur apprend le meurtre du cordonnier. Dans ce chapitre ("Les pommes de Grand-Mère"), l'attitude du cordonnier envers les enfants prend son sens. Au chapitre "Le cordonnier", celui-ci avait en effet gratuitement donné aux enfants toutes les chaussures dont ils avaient besoin pour l'hiver et pour l'été. A leur étonnement, il avait répondu qu'il n'en avait plus besoin parce qu'on allait l'emmener et le tuer. Les questions des enfants étaient restées sans réponse. Ensuite commence l'enquête de police (chapitres "Le policier", "L'interrogatoire", "En prison") qui révèle la véritable fonction d'amorce du chapitre "la forêt et la rivière": après la scène d'outrage, la servante du curé a été victime d'une explosion au moment où elle allumait le bois de chauffage dans le fourneau. Une douille a été retrouvée, soulevant l'hypothèse de l'attentat. Les jumeaux sont soupçonnés car ils livrent le bois à la cure, ils sont interrogés, la maison de Grand-Mère est fouillée, l'enquête va jusqu'à la torture pour les jumeaux qui déclarent cependant n'avoir rien à avouer. Le récit est construit de manière à ce que la responsabilité de l'acte des jumeaux envers la servante ne soit jamais explicitée directement par le

⁵⁰⁴ Chapitre "le troupeau humain", p. 113-5.

⁵⁰⁵ Une scène similaire — on l'a vu — est au centre de la nouvelle d'Anne-Lise Grobéty "Anka 1943". Le déchirement et l'impuissance de ceux qui assistent à l'outrage sont mis en relief dans les deux textes. La voix narrative, dans les deux cas, *témoigne* de la scène.

narrateur, c'est-à-dire par le *nous* porte-parole des jumeaux. En effet, l'aveu ne peut avoir lieu directement à travers la voix des jumeaux, mais seulement percer à travers les allusions et attestations des autres voix de personnages. Ainsi, lorsque le policier emmène les enfants auprès du cadavre du soldat dépouillé de ses armes et de ses munitions, dans la forêt, le lecteur comprend la responsabilité des jumeaux non parce qu'elle est explicitée directement, mais par le "réveil" de l'amorce posée au chapitre "la forêt et la rivière", à savoir le fait que les enfants avaient récupéré les armes du soldat et les avaient cachées dans le jardin⁵⁰⁶. Lors de l'interrogatoire, la voix *nous* reste silencieuse, tout est explicité par le policier. De même, la confirmation de la responsabilité des jumeaux est apportée à la fin du chapitre "En prison"⁵⁰⁷. Grand-Mère a le dernier mot, nécessaire pour révéler l'acte criminel des enfants; mais le silence de la voix *nous* n'est pas rompu, Grand-Mère n'exige pas de réponse des jumeaux: "Je me demande pourquoi vous avez voulu la tuer? Vous aviez vos raisons, je suppose." La voix *nous* se contente de rapporter les propos objectivement tenus par les autres personnages, conformément aux règles d'écriture posées dans le chapitre "Nos études".

L'intrigue semble se clore ici, le lecteur ayant eu confirmation de l'implicite à travers l'assertion de Grand-Mère: les jumeaux ont commis un attentat à l'explosif contre la servante pour venger un déporté de l'outrage infligé par celle-ci. Mais la véritable clôture intervient de façon inattendue quelques chapitres plus loin – "La bénédiction"⁵⁰⁸. Le curé propose aux enfants de se confesser, ceux-ci déclarent n'avoir rien à confesser. Alors le curé leur explique qu'il a vu ce qui s'est passé: le cortège de déportation, le geste outrageux de la servante. Le curé inscrit dans le texte le rôle de témoin de la scène que le lecteur joue hors du texte. L'intrigue se conclut sur une dimension morale, la seule dans la trilogie, la seule occasion où le curé fait autorité en matière de morale: la vengeance appartient à Dieu, non pas aux hommes. Les enfants ne répondent rien et acceptent le geste de bénédiction du curé.

L'intrigue qui se noue autour du cortège de déportation est centrale dans le roman, mobilisant plusieurs chapitres, faisant appel à la mémoire du lecteur pour décoder l'implicite à partir des amorces posées préalablement. Les jeux narratifs qui l'animent la mettent en exergue comme un événement historique et éthique extraordinaire. Le fait historique – la déportation dans des conditions inhumaines et la complicité amusée et outrageante d'une part de la population – est combiné à la fiction – les jumeaux et leur acte de vengeance envers la

⁵⁰⁶ Chapitre "Le policier", p. 119-22.

⁵⁰⁷ P. 130.

⁵⁰⁸ P. 143-5.

servante. La gravité de l'événement historique est mise en relief grâce à l'artifice narratif: le silence de la voix narrative *nous* sur l'acte de vengeance, l'absence d'aveu, l'explicitation par l'intermédiaire de la voix des autres personnages sont révélateurs du poids de l'événement sur la conscience des deux enfants. Le besoin de venger les humiliés, de rendre justice est affirmé dans le refus des enfants d'avouer, puis de se confesser auprès du curé. Mais cette attitude n'est pas cautionnée dans la conclusion de l'intrigue: le curé a le dernier mot, la bénédiction remet l'événement au-delà du domaine de la vengeance, au-delà de toute possibilité de résolution romanesque.

L'écriture en apparence naïve et à but scolaire des deux enfants est en réalité un acte narratif grave: centré sur l'événement de la déportation, il est régi par une voix narrative improbable (le *nous* constitué de *l'un de nous* et *l'autre* n'est pas crédible en tant que tel) qui fait de l'Histoire vue et subie un simple exercice d'écriture. Le principe du cahier et de l'écriture "objective" visent à *présenter* des situations et des actes "vus" et "vécus" par les jumeaux; mais – et ceci est l'effet de la structure romanesque simultanément circulaire et linéaire – ils annulent la possibilité d'un discours causal, explicatif. Seuls demeurent des actes qui ont été vus.

DEUXIEME PRINCIPE D'ECRIURE: LA PREUVE

Dans *La Preuve*, les jeux narratifs se poursuivent. L'histoire commence là où s'arrête celle du *Grand Cahier*. Le frère qui est resté au pays retourne dans la maison de grand-mère; dans un premier temps il se laisse aller, puis il reprend goût à la vie à mesure que des personnages extérieurs interviennent dans sa vie. Une sorte de récapitulation des événements qui se sont déroulés dans *Le Grand Cahier* a lieu après quelques pages:

Lucas passe devant les bistrotts bruyants où, il y a peu de temps encore, il jouait parfois de l'harmonica. Il n'y entre pas, il continue son chemin. Il prend les ruelles sans éclairage du château, puis la petite rue sombre qui mène au cimetière. Il s'arrête devant la tombe de grand-père et de grand-mère.

Grand-mère est morte l'année passée d'une deuxième attaque au cerveau.

Grand-père est mort il y a bien longtemps. Les gens de la ville racontaient qu'il avait été empoisonné par sa femme.

Le père de Lucas est mort aujourd'hui en essayant de traverser la frontière, et Lucas ne connaîtra jamais sa tombe.

Lucas rentre chez lui. A l'aide d'une corde, il grimpe dans le galetas. Là-haut, une pailleasse, une vieille couverture militaire, un coffre. Lucas ouvre le coffre, il y prend un grand cahier d'écolier, il y écrit quelques phrases. Il referme le cahier, il se couche sur la pailleasse.

Au-dessus de lui, éclairés par la lune à travers la lucarne, se balancent, accrochés à une poutre, les squelettes de la mère et du bébé.

La mère et la petite soeur de Lucas sont mortes, tuées par un obus, il y a cinq ans, quelques jours avant la fin de la guerre, ici, dans le jardin de la maison de grand-mère⁵⁰⁹.

Chaque événement correspond à ce que le lecteur a lu dans *Le Grand Cahier*, mais il y a une lacune de taille: le frère jumeau qui a passé de l'autre côté de la frontière n'est pas mentionné. C'est la première altération de la continuité historique entre *Le Grand Cahier* et *La Preuve*, amorce de la grande altération finale. En effet, sur ce point, la mémoire du lecteur et la mémoire du narrateur ne coïncident pas. L'existence du frère exilé sera mentionnée pour la première fois beaucoup plus loin, en présence d'un personnage — Clara, la maîtresse de Lucas — qui ignorait cet aspect de la vie de Lucas:

Lucas dit:

— Je connais la douleur de la séparation.

— La mort de votre mère.

— Quelque chose d'autre encore. Le départ d'un frère avec qui je ne faisais qu'un.

[...].

— [...]. Il est parti. Il a traversé la frontière.

— Pourquoi n'êtes-vous pas parti avec lui?

— Il fallait que l'un de nous reste ici pour s'occuper des bêtes, du jardin, de la maison de grand-mère. Il fallait aussi que nous apprenions à vivre l'un sans l'autre. Seuls.

[...].

— Quel est son nom?

— Claus.

— Il reviendra. [...]⁵¹⁰.

Plus loin encore, c'est le petit Mathias, l'enfant difforme recueilli par Lucas, qui lui révèle qu'il parle à son frère à son propre insu⁵¹¹.

La mention du frère — même tardive — est rassurante pour le lecteur, elle permet de renouer avec l'histoire du *Grand Cahier*. La déviation finale de l'histoire n'en sera que plus ébranlante pour la logique et les repères du lecteur. En effet, la mention du frère réapparaît, les cahiers que Lucas écrit sont destinés à son frère Claus⁵¹² (ils sont censés représenter la preuve de l'existence de Lucas pour Claus); puis le frère revient au pays, laissant augurer sinon un *happy end*,

⁵⁰⁹ *La Preuve*, p. 11.

⁵¹⁰ P. 65.

⁵¹¹ P. 88-89.

⁵¹² P. 93-4.

du moins des retrouvailles. Mais le coup de théâtre a lieu: au dernier chapitre, Claus revient à la Petite Ville, rencontre les personnes qui ont connu son frère Lucas, mais celui-ci a disparu il y a plus de vingt ans. Les cahiers écrits par Lucas sont remis à Claus par Peter, l'ami de Lucas, Claus les lit. Les retrouvailles n'auront lieu qu'à travers les cahiers. En effet, *La Preuve* se conclut sur un "procès-verbal dressé par les autorités de la ville de K.", dans lequel le lecteur apprend que le séjour de Claus dans sa ville d'origine a dépassé le temps imparti par son visa, qu'il a été incarcéré pour cette raison, que le nom de son frère et le sien ne figurent sur aucun registre de la ville bien qu'ils y aient passé leur enfance. Première surprise pour le lecteur, qui s'attendrait au moins à ce que Lucas soit inscrit, lui qui s'est fait établir une carte d'identité à l'âge de quinze ans⁵¹³. Enfin, le *post-scriptum* du procès-verbal, véritable coup de théâtre, contient l'information principale, contrairement à ce que laisserait prévoir son double statut d'annexe au message principal et de clôture du roman. Ainsi, en une page à peine, toutes les bases de l'histoire construite du *Grand Cahier* à *La Preuve* sont remises en question, plus aucune certitude ne peut être affirmée:

Nous avons naturellement, pour des raisons de sécurité, examiné le manuscrit en possession de Claus T. Il prétend, par ce manuscrit, prouver l'existence de son frère Lucas qui en aurait écrit la plus grande partie, lui-même, Claus, n'ayant ajouté que les dernières pages, le chapitre numéro huit. Or l'écriture est de la même main du début à la fin et les feuilles de papier ne présentent aucun signe de vieillissement. La totalité de ce texte a été écrite d'un seul trait, par la même personne, dans un laps de temps qui ne peut remonter à plus de six mois, c'est-à-dire par Claus T. lui-même pendant son séjour dans notre ville.

En ce qui concerne le contenu du texte, il ne peut s'agir que d'une fiction car ni les événements décrits ni les personnages y figurant n'ont existé dans la ville de K., à l'exception toutefois d'une personne, la grand-mère prétendue de Claus T., dont nous avons retrouvé la trace. Cette femme possédait en effet une maison à l'emplacement de l'actuel terrain de sport. Décédée sans héritier il y a trente-cinq ans, elle figure sur nos registres sous le nom de Maria Z., épouse V.

Il est possible que pendant la guerre on lui ait confié la garde d'un ou de plusieurs enfants⁵¹⁴.

Les projets d'écriture explicités dans *Le Grand Cahier* et *La Preuve* sont bouleversés: la forme du cahier écrit conjointement par les deux jumeaux selon une règle de stricte objectivité et celle du cahier complété seul par Lucas à

⁵¹³ P. 25-8.

⁵¹⁴ P. 189.

l'attention de son frère sont annulées par le *post-scriptum* qui affirme une seule et même écriture — entièrement fictive — sur une brève période.

En fin de roman, le lecteur est dérouté, sa fonction de décodeur de sens est atteinte, les appels à sa mémoire textuelle n'ont servi qu'à mieux déjouer ses attentes. Tous les éléments de "preuve" d'une continuité et d'une logique de l'histoire sont balayés. La situation d'exil intérieur éprouvée par Lucas et celle d'exilé dans son propre pays éprouvée par Claus sont transférées sur le lecteur. Le réflexe de celui-ci consistera alors à s'engouffrer dans *Le Troisième Mensonge* avec l'espoir d'être guidé vers une issue. On verra que ce n'est pas le cas.

Tout au long de *La Preuve*, la position narrative est ambiguë, elle change par rapport au *Grand Cahier*. Le narrateur relate l'histoire de son personnage en *il*, il est simultanément distant et proche de celui-ci: proche parce qu'il le suit de près (point de vue focalisé), se situe dans le temps et le lieu de l'énonciation du personnage (l'ici et le *maintenant*), distant parce qu'il ne pénètre pas dans ses pensées (régime de focalisation externe). L'autre grand changement narratif consiste dans le fait que les personnages de *La Preuve* sont nommés. Contrairement à l'apparence, c'est un point supplémentaire d'écart entre le narrateur et son personnage. En effet, dans *Le Grand Cahier*, les personnages sont qualifiés par leur fonction sociale, leur rapport à l'autre: nous, à la fois narrateur et personnage principal, Grand-Mère, Mère, Père, le curé, la servante, l'officier, l'ordonnance, etc. Chaque rôle est bien établi dans un ensemble structuré et ne varie pas. *Le Grand Cahier* met en scène une histoire sociale extérieure, événementielle (guerre, exil et refuge, séparation). En revanche, le prénom introduit la dimension de la personnalité, de l'intériorité, de l'indétermination. Le personnage n'est plus caractérisé par un rôle social, il est à définir, son rapport à l'autre n'est pas préétabli. Le défi narratif de *La Preuve* tient au fait que l'intériorisation de l'exil et de la séparation, la solitude sont relatés selon un procédé de focalisation externe. Procédé paradoxal qui crée la dialectique proximité-distance. Tout ce que le personnage fait et voit, tout ce qui est directement perceptible de l'extérieur est relaté. D'où la grande proximité du narrateur avec son personnage. Mais aucune pensée intérieure n'est exprimée, le narrateur ne possédant pas de vision omnisciente. Aussi, lorsque Lucas disparaît, le narrateur n'en dit-il plus rien, si ce n'est ce que d'autres personnages en savent. C'est également ce procédé qui permet la rupture narrative de la fin du roman: en vertu du principe de focalisation externe, le narrateur ne suit ni Lucas dans sa disparition, ni Claus en prison. Le point de vue est en fait limité à ce que la collectivité villageoise peut observer de l'extérieur de ces deux personnages. Le narrateur reste dans l'ici (la Petite Ville) et le maintenant (le présent). Le procès-verbal et le *post-scriptum* sont donc des stratagèmes de remplacement du point de vue limité du narrateur: celui-ci, en

fin de roman, ne pouvant plus suivre ses personnages, rapporte ce que d'autres en disent. Le lecteur, sciemment et trompeusement accoutumé à la focalisation sur Lucas, perçoit le changement final de point de vue comme une trahison, alors même que le principe de la focalisation externe et de la fixité du lieu d'observation est posé dès le début du roman (la "Petite Ville", le présent), qu'une lacune narrative (le départ du frère n'est pas rappelé au moment où le narrateur fait la liste de tous les événements qui ont marqué la vie de Lucas) insinue l'hypothèse d'un narrateur non fiable, que la séparation grammaticale de l'instance narrative et du personnage (récit en *il* après le récit en *nous* du *Grand Cahier*) instaure une distance.

Le *nous* du *Grand Cahier* est lui aussi fixe dans son extériorité, les jumeaux-narrateur ne décrivant que ce qu'ils voient et entendent, non ce qu'ils pensent ou ressentent. Mais l'espace dialectique qui constitue le *nous*, le cumul des fonctions de personnages et de narrateur par la même instance grammaticale laissent sous-entendre une entente, un dialogue. Or, dans le cas du narrateur qui suit son personnage en *il*, on ne peut supposer aucun espace de dialogue. La solitude du personnage en sort augmentée, son exil intérieur, le poids de la séparation, la violence du choc sont représentés grâce à ces procédés narratifs.

L'absence de clôture de *La Preuve* confirme et accentue le problème du narrateur posé dès la fin du *Grand Cahier*: qui écrit, avec quelle intention? La question du narrateur est liée à celle du projet d'écriture des personnages.

Le Grand Cahier est explicitement conçu comme le recueil des exercices scolaires des enfants, les jumeaux sont les seuls personnages qui écrivent. Il y a une unité, une clarté de projet, l'écriture oeuvre comme espace de dialogue et de liberté dans un univers hostile. Aucun des personnages de l'histoire n'a accès au cahier des jumeaux, mais le lecteur, qui l'a sous les yeux, oui. *La Preuve* est la suite de l'histoire écrite par Lucas dans son cahier d'écolier; le cahier doit être remis au frère jumeau, lorsqu'il reviendra, comme preuve de l'histoire de Lucas. Le projet d'écriture semble être en continuité avec celui du *Grand Cahier*. Cependant il n'a plus la clarté liée à l'unité dialectique de la voix narrative *nous*. En effet, dans *La Preuve*, l'acte d'écriture est éclaté, plusieurs autres personnages écrivent et l'écriture conduit à la mort: Mathias, l'enfant difforme recueilli par Lucas, tient un cahier, mais il le brûle un soir et se pend aussitôt après, à l'âge de sept ans. Lucas retrouve la couverture du cahier vide, personne n'a eu accès à cette écriture. Victor, le libraire qui s'est retiré chez sa soeur pour écrire son livre, ne pourra écrire sa vie qu'après avoir étranglé sa soeur dont la présence l'étouffait. Il est lui-même condamné à la pendaison. Enfin, Lucas écrit, mais le sens de l'écriture n'est pas tout de suite explicité:

Lucas ouvre le coffret, il y prend un grand cahier d'écolier, il y écrit quelques phrases. Il referme le cahier, il se couche sur la paille. (p. 11)

- J'aime remplir des feuilles blanches avec un crayon. Ça me distrait.
- Ça doit faire des montagnes depuis le temps.
- Je gaspille beaucoup. Les feuilles ratées me servent à allumer le feu. (p. 23)

et enfin:

- Je dois les garder. Pour Claus. Ces cahiers sont destinés à Claus. A lui seul. (p. 93-4)

L'écriture vise à rejoindre un être cher, mais elle conduit à la mort ou, dans le cas de Lucas, à une disparition et à d'impossibles retrouvailles. Le cahier ne constitue pas la preuve de l'existence des frères jumeaux. L'écriture épouse l'échec des personnages, l'échec du sens, elle n'a pas de vertu curative ni salvatrice. A la fin de *La Preuve*, les autorités de la ville de K. décrètent le cahier écrit par Lucas entièrement fictif et en réalité rédigé d'une seule traite par Claus. La représentation de l'écriture, au lieu stratégique de la fin du roman, amorce un nouveau et complet revirement: l'écriture n'est pas du ressort du vrai, du témoignage de vie, de la preuve, mais de l'invention pure. Le jeu de la fiction s'emballa, le lecteur est entraîné dans un emboîtement vertigineux de niveaux structurels de fiction. En effet, le procès-verbal des autorités de la ville de K. est inclus dans le même chapitre huit qui est décrété doublement fictif: Claus prétend l'avoir ajouté au manuscrit de son frère, mais le manuscrit de Lucas est déclaré fictif du début à la fin et entièrement inventé par Claus. L'instance énonciatrice, une autorité officielle, apparemment une référence, s'inclut donc dans la fiction et, en un sophisme évident, annule la crédibilité de sa déclaration. A partir de là, la fiction règne en maître, toute vraisemblance, toute prétendue véridicité sont anéanties. Un narrateur final s'affiche implicitement, indépendant des énonciateurs et des scripteurs à l'oeuvre dans les deux romans, le projet global d'écriture dérive vers l'invention.

L'effort de décodage du lecteur est tourné en dérision. A la fin de *La Preuve* il ne reste au lecteur désabusé que l'expérience de la solitude, de l'exclusion du sens, de l'expulsion hors de toute tentative de référentialité intra- ou extratextuelle. Le narrateur ne guide pas le lecteur vers un sens, au contraire il l'égare, l'introduit sur de fausses pistes, se retire du jeu et laisse le lecteur seul, désarmé face à une histoire et un récit en morceaux. L'écriture est thématiquement et structurellement représentée comme un acte de déconstruction, imposée comme telle au lecteur qui sort des textes éprouvé par

la violence de l'acte narratif. Le lecteur est induit en erreur dans sa quête d'une preuve "objective" de l'existence des frères jumeaux, il devient victime et rescapé de la violence discursive.

TROISIEME PRINCIPE D'ECRITURE: LE MENSONGE

Le Troisième Mensonge achève de subvertir l'histoire amorcée dans *Le Grand Cahier* et poursuivie dans *La Preuve*: c'est le roman de la fiction affirmée. Alors que *La Preuve* est l'histoire de Lucas, le frère resté au pays, *Le Troisième Mensonge* situe le point de vue narratif du côté de Claus, le frère parti en exil et revenu au pays à l'âge de cinquante ans. Le roman s'ouvre au point où le précédent s'est arrêté, c'est-à-dire sur le fait que Claus est en prison dans le pays de son enfance en raison d'un visa arrivé à échéance. Le récit est raconté en *je*, c'est Claus qui rapporte sa propre histoire. Les deux premières pages rappellent des faits connus du lecteur, qui correspondent aux événements des deux romans précédents: la prison, l'enfance dans la petite ville où Claus est allé une fois en prison, l'école où il n'est allé qu'une fois.

Mais – comme dans les romans précédents – une déviation, une altération de l'histoire intervient au coeur même du connu:

Pendant une heure le matin, et pendant une heure le soir, je marche dans la cour. C'est une habitude que j'ai prise dans mon enfance quand, à l'âge de cinq ans, j'ai dû réapprendre à marcher⁵¹⁵.

Un fait événementiel nouveau est introduit au sein même de ce qui est censé relever du souvenir, du souvenir du lecteur aussi bien que du souvenir du personnage-narrateur. Or, à partir de là, il y a divergence entre les souvenirs textuels du lecteur et les souvenirs du personnage. Le jeu narratif sur lequel repose *Le Troisième Mensonge* consiste précisément à faire alterner la convergence et la divergence entre les souvenirs des deux instances textuelles que sont le lecteur et le personnage. L'histoire de l'enfance du narrateur est ainsi reprise selon diverses variantes, inventée et réinventée, affirmée comme mensonge. Chaque tentative du narrateur de faire le récit de sa vie en exil est interrompue et remplacée par une nouvelle histoire d'enfance – qui élude la représentation directe de l'exil –, par une nouvelle version de la vie au pays jusqu'à l'âge adulte⁵¹⁶. Un tel stratagème d'écriture représente de manière

⁵¹⁵ *Le Troisième Mensonge*, Paris: Seuil, 1991, p. 12.

⁵¹⁶ Toute la deuxième partie du *Troisième Mensonge* est une reconstruction de la vie du narrateur non pas en exil mais au pays, version entièrement nouvelle pour le lecteur, qui ne correspond pas aux faits et personnages des romans précédents.

expressive la difficulté de dire l'exil et de se réapproprier un passé douloureux. L'invention s'avère un appoint indispensable au souvenir, à l'acte de remémoration. Un nouveau contrat de lecture semble ainsi passé avec le lecteur, fondé sur une affirmation de fiction:

— Ce qui m'intéresse, c'est de savoir si vous écrivez des choses vraies ou des choses inventées.

Je lui réponds que j'essaie d'écrire des histoires vraies mais, à un moment donné, l'histoire devient insupportable par sa vérité même, alors je suis obligé de la changer. Je lui dis que j'essaie de raconter mon histoire, mais je ne le peux pas, je n'en ai pas le courage, elle me fait trop mal. Alors, j'embellis tout et je décris les choses non comme elles se sont passées, mais comme j'aurais voulu qu'elles se soient passées⁵¹⁷.

Il s'agit d'un contrat de lecture fondé sur l'invention d'histoires. Le lecteur, en début de roman, obtient ainsi une explication aux altérations de l'histoire qui lui sont imposées. Cependant, ce contrat n'est à son tour pas entièrement crédible, ce qui déjoue une fois encore les prévisions que le lecteur tente de faire. En effet, l'invention d'histoires embellies, "comme j'aurais voulu qu'elles se soient passées", est démentie *a posteriori*, car chacune des versions inventées de l'enfance finit mal et ne peut pas être qualifiée de belle. Le contrat de lecture, qui explicite la fiction, le "mensonge", relève donc lui-même du mensonge, le lecteur ne peut s'y fier. Il y a ainsi un projet construit et continu, d'un roman à l'autre, de désorganisation de tout cadre posé, de va-et-vient entre une affirmation et son démenti, de désorientation du lecteur et de sa fonction de décodeur de sens.

L'organisation narrative, on peut désormais l'affirmer, vise, chez Kristof, à faire éprouver au lecteur "la prédominance de l'irréel sur le réel"⁵¹⁸. Les trois récits de cauchemars à l'oeuvre dans *Le Troisième Mensonge* corroborent cette analyse. Ils interviennent en effet en un point stratégique du récit et ont pour fonction de faire basculer le texte au-delà de la frontière qui sépare le vraisemblable de l'invraisemblable. Les trois récits mettent en scène, sous forme de variantes, les retrouvailles impossibles, morbides, meurtrières, entre les frères jumeaux et entre membres de la même famille. Le dernier récit de cauchemar constitue le creuset dans lequel se joue le passage entre la première et la deuxième partie du roman, entre la partie racontée par un narrateur *je*, Claus, le frère exilé puis

⁵¹⁷ *Le Troisième Mensonge*, p. 14.

⁵¹⁸ Ces mots sont empruntés à Primo LEVI, *La Trêve*, Paris: Grasset, 1997, p. 117: "C'est là le résultat le plus immédiat de l'exil, du déracinement: la prédominance de l'irréel sur le réel".

revenu au pays pour revoir son frère, et la partie relatée par un autre *je*, Klaus, le frère resté au pays:

Je marche dans les rues d'une ville inconnue. Il neige, il fait de plus en plus noir. Les rues que je prends sont de plus en plus mal éclairées. Notre maison d'autrefois se trouve dans la dernière des rues.

[...].

Les fenêtres de la maison s'éclairent toutes en même temps. Je vois des ombres se déplacer à travers les rideaux. Je finis la bouteille, je sors du bistrot, je traverse la rue, je sonne à la porte du jardin. [...]. Une voix d'homme demande de derrière la porte:

— Qu'est-ce que c'est? Que voulez-vous? Qui êtes-vous?

Je dis:

— C'est moi, Claus.

— Claus, quel Claus?

— Vous avez bien un fils nommé Claus?

— Notre fils est ici, dans la maison. Avec nous. Allez-vous-en.

L'homme s'éloigne de la porte. Je recommence à sonner, je frappe, je crie:

— Père, père, laissez-moi entrer. Je me suis trompé. Mon nom est Lucas. Je suis votre fils, Lucas.

Une voix de femme dit:

— Laissez-le entrer.

La porte s'ouvre. Un vieillard me dit:

— Entrez donc.

Il me précède au salon, il s'assied dans un fauteuil. Une très vieille femme est assise dans un autre:

Elle me dit:

— Alors, vous prétendez être notre fils Lucas? Où étiez-vous jusqu'à présent?

— A l'étranger.

Mon père dit:

— C'est ça, à l'étranger. Et pourquoi reviens-tu maintenant?

— Pour vous voir, Père. Vous deux, et aussi Klaus.

Ma mère dit:

— Klaus n'est pas parti, lui.

Père dit:

— Nous t'avons cherché pendant des années.

Mère continue:

— Après, nous t'avons oublié. Tu n'aurais pas dû revenir. Tu déranges tout le monde. Nous avons une vie tranquille, nous ne voulons pas être dérangés.

Je demande:

— Où est Klaus? Je veux le voir.

Mère dit:

— Il est dans sa chambre. Comme d'habitude. Il dort. Il ne faut pas le réveiller. Il n'a que quatre ans, il a besoin de sommeil.

Père dit:

— Rien ne prouve que vous soyez Lucas. Allez-vous-en.

Je ne les écoute plus, je sors du salon, j'ouvre la porte de la chambre des enfants, j'allume le plafonnier. Assis dans son lit, un petit garçon me regarde et se met à pleurer. Mes parents accourent. Mère prend le petit garçon dans ses bras, elle le berce.

— Il ne faut pas avoir peur, mon petit.

Père m'attrape par le bras, il me fait traverser le salon et la véranda, il ouvre la porte et me pousse dans l'escalier.

— Tu l'as réveillé, espèce d'abruti. Fiche le camp!

Je tombe, ma tête heurte une marche, je saigne, je reste couché dans la neige.

(p. 101-4)

Le cauchemar introduit la confusion entre les prénoms et l'identité des personnages; la deuxième partie du roman développe ce jeu de superpositions, de tensions identitaires insolubles. La limite rationnelle entre espace du rêve et espace de la réalité, espace onirique et espace vraisemblable n'est plus rétablie d'une partie à l'autre. En effet, dans le cauchemar, Claus prétend être Lucas, afin d'être reconnu par ses parents, et son frère s'appellerait Klaus. Le récit de cauchemar se conclut sur le réveil de Claus, puis sur son geste de composer le numéro de téléphone de son frère Lucas: "A huit heures, je m'assieds sur le lit et je compose le numéro de téléphone de mon frère" (p. 105). C'est le sommet de l'intrigue, depuis *La Preuve* le lecteur attend les retrouvailles des frères, retrouvailles qui s'annonçaient impossibles étant donné la disparition de Lucas, mais qui soudain semblent devoir s'accomplir. Or, la deuxième partie retombe sur un *je* et non pas sur un *tu*, c'est-à-dire sur un interlocuteur qui permettrait de sortir du cercle vicieux. De surcroît, celui qui répond au téléphone en *je* s'appelle Klaus, et non pas Lucas comme attendu, et celui qui a composé le numéro est Lucas, et non pas Claus:

Il est huit heures, le téléphone sonne. Mère est déjà couchée. Moi, je regarde la télévision, un film policier, comme tous les soirs.

[...].

Je décroche le téléphone. Je ne dis pas mon nom, je dis seulement:

— Allô, j'écoute.

Une voix d'homme au bout du fil dit:

— Ici, Lucas T. J'aimerais parler à mon frère Klaus T.

Je me tais. La sueur coule le long de mon dos. Je dis enfin:

— C'est une erreur. Je n'ai pas de frère.

La voix dit:

— Si. Un frère jumeau. Lucas.

— Mon frère est mort depuis longtemps.

— Non, je ne suis pas mort. Je suis vivant, Klaus, et j'aimerais te revoir.

— Où êtes-vous? D'où venez-vous?

— J'ai vécu longtemps à l'étranger. Je me trouve actuellement ici, dans la capitale, à l'ambassade de D.

Je prends une grande respiration et je dis d'un trait:

— Je ne crois pas que vous soyez mon frère. Je ne reçois jamais, je ne veux pas être dérangé.

Il insiste:

— Cinq minutes, Klaus. Je ne te demande que cinq minutes. Dans deux jours je quitterai le pays et je ne reviendrai plus.

— Venez demain. Mais pas avant huit heures du soir.

Il dit:

— Merci. Je serai chez nous, je veux dire chez toi à huit heures et demie.

Il raccroche. (P. 109-10)

Pour dire les choses en bref, *je* passe la parole à *je*, Claus à Klaus, la communication à lieu en circuit fermé, sans issue possible. Le *je* de la première partie, qui tente de rejoindre son frère, l'*autre*, retombe sur lui-même dans la deuxième partie. Claus/Klaus est à la fois celui des frères qui est parti à l'étranger et celui qui est resté au pays, Lucas est simultanément le frère resté au pays puis disparu et celui qui, revenu de l'étranger, cherche son jumeau. Le signifiant vide *je*⁵¹⁹, conjugué au motif du coup de fil, joue un rôle clé dans ce procédé de superposition des identités: *je* est l'instance qui prend la parole dans une situation d'énonciation, elle n'a pas d'identité propre, elle change chaque fois qu'un locuteur s'en saisit. La mobilité du signe *je* est en soi distincte et indépendante d'une logique de la communication: le *je* qui répond au téléphone, selon la logique de la communication, devrait s'appeler Lucas et constituer un *tu* pour le locuteur *je* de référence dans toute la première partie du roman, c'est-à-dire Claus qui a composé le numéro de téléphone de son frère. Mais la vacuité du signe *je* et la situation nouvelle de prise de parole (la communication téléphonique ne garantit pas l'identité de celui qui parle, la fraude est possible et facile) l'affranchissent de ces contraintes: *je* a pour nom Klaus, son trait identitaire est d'être resté dans son pays, dans la maison de sa mère en compagnie de celle-ci. Il s'agit en fait d'un nouveau personnage du roman, qui combine des éléments des deux personnages que le lecteur a rencontrés jusque-là. En effet, à partir de ce point du récit, aucune adéquation n'est plus possible entre un personnage et un prénom, entre un prénom et une identité. *Le Troisième Mensonge* défait définitivement les identités constituées qui avaient malgré tout résisté aux feintes narratives à l'oeuvre depuis la fin du *Grand Cahier*; le roman recrée plusieurs nouveaux personnages nommés Klaus et Lucas.

Ce bouleversement de l'histoire est-il repérable *a posteriori*? Dans la première partie du texte, un indice peut certainement être lu dans la déclaration faite par

⁵¹⁹ Voir Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris: Gallimard, 1966, chap. XVIII, "Structure des relations de personnes dans le verbe", p. 230 et chap. XX, "La nature des pronoms", p. 252-3.

le narrateur à propos de Claus, lorsque celui-ci doit décliner son identité dans le pays de son exil:

L'enfant signe le procès-verbal dans lequel se trouvent trois mensonges.
L'homme avec qui il a traversé la frontière n'était pas son père.
L'enfant n'a pas dix-huit ans, mais quinze.
Il ne s'appelle pas Claus. (p. 91)

On rappellera d'autre part que le projet d'écriture explicite du roman est le mensonge.

Dans cet *imbroglio* identitaire savamment orchestré, il semblerait cependant qu'il existe une constante: la confusion des prénoms – Lucas, Claus, Klaus, Klaus Lucas – est atténuée si l'on considère que Claus et Klaus sont homophones et que Claus et Lucas sont des anagrammes. Ainsi, il n'y aurait, depuis le début de l'histoire, qu'un seul personnage à l'identité double, et trouble, déchiré par la violence des séparations que les circonstances idéologiques et politiques infligent aux individus et aux familles.

L'élément déclencheur de l'éclatement familial et identitaire est, dans la deuxième partie du *Troisième Mensonge*, "la chose", ce terme indéfini déjà rencontré dans "Anka 1943" d'Anne-Lise Grobéty. Cause de tout, "la chose" recouvre des événements variables. Cette causalité indéfinie est l'un des éléments du "mensonge", c'est-à-dire du sabotage intentionnel du discours explicatif, de toute tentative de reconstitution historique (au sens d'histoire du récit et d'Histoire⁵²⁰). Ce choix lexical, inscrit dans l'ensemble de la structure narrative, suscite en profondeur une interrogation sur la valeur du discours, sur la question de la vérité et de la fiction. Ces questions de sens sont explicitées lorsque Klaus s'interroge sur son travail dans une imprimerie:

Ce que nous imprimons dans le journal est en contradiction totale avec la réalité. Nous imprimons tous les jours cent fois la phrase: "Nous sommes libres", mais dans les rues nous voyons partout des soldats d'une armée étrangère, tout le monde sait qu'il y a de nombreux prisonniers politiques, les voyages à l'étranger sont interdits, et même à l'intérieur du pays nous ne pouvons aller dans n'importe quelle ville. [...].

⁵²⁰ Chez Kristof, l'écriture de l'Histoire est un exercice constamment remis en question. Elle n'est pas, ne peut pas être scientifique, c'est une question de point de vue épistémologique. Sur ce point, Kristof et Kafka se rejoignent: l'analogie entre les auteurs suggérée par la centralité de la lettre K n'est certainement pas le résultat du hasard (même si Kristof ne se prononce pas sur ses sources d'inspiration littéraires); l'absence de causalité dans *Le Procès* et dans la trilogie relève d'une perception comparable de l'Histoire et de ses mécanismes. La comparaison entre les textes de Kristof et Kafka mériterait une étude à part entière.

Nous imprimons cent fois par jour: "Nous vivons dans l'abondance et le bonheur", et je pense d'abord que cela est vrai pour les autres, que Mère et moi nous sommes misérables et malheureux à cause de la "chose", mais Gaspar me dit que nous ne sommes nullement une exception, que lui-même, sa femme et leurs trois enfants vivent d'une manière plus misérable que jamais.

D'ailleurs, quand je rentre du travail, tôt le matin, et que je croise les gens qui vont à leur tour travailler, je ne vois de bonheur nulle part, et encore moins de l'abondance. Quand je demande pourquoi nous imprimons tant de mensonges, Gaspar me répond:

— Ne pose surtout pas de questions. Fais ton travail et ne t'occupe de rien.

(p. 175-6)

Le discours politique est mensonger, mais il ne le reconnaît pas; le discours littéraire est mensonger et s'affirme comme tel. La fiction est partout, le mensonge est constitutif du verbe, du discours. C'est une première "vérité" qu'on peut tirer de la trilogie. On peut en dégager une deuxième, fondamentale, qui permet de distinguer avec certitude le mensonge idéologique du mensonge littéraire. Le discours idéologique est dangereux: il impose par la violence sa propre fiction en lieu et place d'une réalité multiple qu'il ne reconnaît pas; le discours littéraire, en revanche, se greffe sur une réalité (les personnages écrivent pour compenser un manque), sans prétendre s'y substituer (Claus affirme savoir qu'il écrit des mensonges, que la réalité est autre), c'est un acte libre, jamais contraint. L'écriture littéraire comporte certes des risques: on l'a vu, dans la trilogie, elle conduit les personnages à la mort (suicide ou homicide)⁵²¹. Mais l'écriture est avant tout libre représentation de sa propre impossibilité à se substituer à la réalité, elle est représentation de l'échec de la représentation, affirmation de fiction.

L'écriture — dans le rapport d'illusion qu'elle entretient avec le réel — est donc un acte violent, mais libre, pour celui qui la produit comme pour celui qui la reçoit. En effet, le lecteur, au coeur même de la violence textuelle qui lui est infligée, reste libre de ses mouvements, libre de parcourir et reparcourir les romans, en quête de signes et d'indices, en quête des intentions du narrateur qui se dissimule et qui, tout en se jouant de lui, l'établit en partenaire de lecture indispensable.

⁵²¹ Il est important ici de signaler que *Hier*, le quatrième roman de Kristof, qui ne fait pas partie de la trilogie, conclut différemment sur ce rapport de l'écriture à la vie et à la mort: le personnage renonce définitivement à écrire, il choisit de se marier, d'avoir des enfants et de travailler. Une existence banale, qui correspond certes à une mort poétique, mais qui affirme aussi le libre choix d'une vie parmi les hommes.

Si, chez Perec, le lecteur, après avoir subi les errances de sens et le déracinement logique imposés par la construction narrative, est ramené à une signification explicite, à une connaissance de l'Histoire par le narrateur engagé de la fin du récit, chez Kristof, l'expérience du déracinement subie par le lecteur demeure entière. Dépossédé jusqu'au bout de son rôle de décodeur de sens, le lecteur quitte les textes certain de la seule expérience de sa propre désorientation. Le narrateur joue à cache-cache, il se dissimule dans son récit afin d'y entraîner le lecteur dans une expérience comparable, d'un point de vue cognitif, aux déchirements vécus par l'exilé de la violence politique. Le lecteur est *affecté* (Ricoeur), transformé dans sa conscience, mué en rescapé de la violence narrative. Mais le partenariat que le narrateur dissimulé exige du lecteur rétablit la liberté de celui-ci au sein même de la contrainte imposée. C'est la différence essentielle qui sépare la fiction idéologique de la fiction littéraire.

ENTRE CONTRAINTE VERBALE ET PARODIE

Le narrateur d'*Alto Solo* est l'un des rares, chez Volodine, à ne pas être placé sous la contrainte. Les narrateurs-personnages des autres romans subissent des interrogatoires verbalement et physiquement violents, des extorsions de souvenirs. Le statut du narrateur est par ailleurs instable. En effet, la voix qui régit les récits est tantôt la victime de l'interrogatoire, tantôt le psychiatre-policier-enquêteur chargé de l'interrogatoire, tantôt encore une voix extérieure. Le changement s'opère toujours par surprise, au détour d'une phrase ou à l'occasion d'un nouveau chapitre. Le lecteur qui, la plupart du temps, ne prend conscience du changement de position narrative qu'après quelques lignes, est décontenancé.

Le début *in medias res* du *Nom des singes* est un exemple caractéristique de cette position d'énonciation ambiguë:

La révolution était morte une fois de plus et même très morte. J'avais honte d'avoir participé à ce ratage.

Oui, on a compris, s'impatienta Gonçalves, le psychiatre.

Je m'étais remis à mentir, chaque jour augmentant la dose d'in vraisemblable, chaque nuit cherchant à oublier, à m'éloigner de...

Assez Golpiez! cria Gonçalves.

Il gesticulait avec à la main des plumes, un collier de plumes.

Racontez-moi du solide au lieu de gémir, dit-il. Au lieu de vous complaire dans des abstractions idiotes. Vous savez bien que pour nous la mort n'a aucune réalité. L'inexistence primitive, oui. La boue, oui. Mais pas la mort.

[...]

Enfin je redevenais indien, dit Fabian.

Foutaises, grommela Gonçalves. Et cessez de vous épancher à la première personne. Vous allez me modifier ça, et en vitesse.

La barque, dit Fabian. La barque dérivait.

Narrez! commanda Gonçalves [...].

Fabian voyait mal le détail des broussailles qui l'entouraient. [...].

Il avançait de biais, porté par la pirogue, lentement, et, pour conter ce qu'il y avait eu d'abord, pour remonter jusqu'à l'idée de naissance ou de renaissance — jusqu'à ce début de l'histoire que Gonçalves si souvent exigeait d'entendre —, il décrivit une toile d'araignée suspendue en barrage au-dessus du chenal. [...].

Fabian économisait sa respiration à l'intérieur de la toile. Il ne réussissait pas à s'en libérer. J'ignore s'il avait peur ou non. L'engourdissement l'avait gagné. Et l'araignée? se passionna Gonçalves. Quelle espèce? Une caranguejeira? Quelle espèce de caranguejeira? Taille, poids? Une janduparaba?⁵²²

Plusieurs éléments significatifs sont à relever en ce début de roman. "J'ignore s'il avait peur ou non" marque la présence d'un narrateur dans l'histoire, indépendant des personnages, qui adopte un régime de focalisation externe. En quelque sorte, un narrateur qui assisterait à la scène de l'interrogatoire sans pouvoir pénétrer dans les pensées et les sentiments du personnage interrogé. Mais le *je*, signe vide, est investi au début du texte par la voix du personnage interrogé. Le lecteur, qui s'engage dans la première phrase du roman, croit à un discours du personnage-narrateur en *je*. Il est détrompé dès la deuxième phrase: il a sous les yeux un entrelacs de voix qui ne sont distinguées par aucun signe typographique, ni guillemets, ni tirets. Ainsi, les propos rapportés se confondent avec le discours cadre du narrateur. Le ton est donné dès le début, la vigilance du lecteur mise en alerte. La confusion des instances est poussée au paroxysme dans le chapitre IV, où le signe *je* tient tous les rôles: régie du récit, personnage interrogé et personnage interrogateur:

Suffit, Golpiez! m'exclamai-je.

Intervenant avec rudesse dans mon propre discours: il m'avait semblé nécessaire d'introduire ici la voix de Gonçalves, son exaspération facilement imitable.

Suffit avec ce misérabilisme pour gogs. On a compris. Pas la peine d'insister. Parlez sans larmoyer. Parlez de la pluie.

D'accord, dis-je. Ces dislocations molles se perdaient au sein du crépitement universel. Rien ne se remarquait désormais en dehors des bruits de l'orage. Dans ma tête régnaient le roulement incessant du tonnerre, les scintillations dues à la foudre. Devant les yeux indiens stagnaient des lueurs de bronze glauque. J'entendais gémir les pilotis du quartier lacustre, les souches, les pirogues, les cadavres de Cocambos que le fleuve avait coincés sous le débarcadère.

⁵²² *Le Nom des singes*, Paris: Minuit, 1994, p. 9-11.

Ah?... dis-je. Donc, malgré le tumulte, on remarquait? Contradiction dans vos racontars, Golpiez!... Une de plus!

C'était à cent mètres, tout près, argumentai-je. Les planches criaient. Allez Golpiez, dites-nous plutôt où vous logiez. Des indications fiables et vérifiables. Crachez les coordonnées, l'adresse. Sans rien distordre maintenant crachez.

Mais bien sûr, mon docteur, soupirai-je⁵²³.

A mesure que le roman avance, il se développe une sorte de monologue schizophrène dont le sujet est précisément la communication, le sens des mots, le sens des discours, le sens des révolutions idéologiques.

Le fondement des idéologies est parodié à travers le mythe de l'indianité originelle: un lexique et des indications particulières sont exigées du personnage interrogé qui doit prouver son indianité. Mais l'interrogatoire se délite, la voix des personnages et celle du narrateur se confondent, ne formant plus qu'une seule voix qui joue successivement plusieurs rôles. La communication est biaisée et impossible, le contenu discursif est vidé de tout sens. Bourreau et victime se confondent, tous deux sont les proies d'un système discursif destructeur, autodestructeur.

L'interrogatoire qui ouvre *Le Nom des singes* vise à remonter dans la mémoire, à extirper du révolutionnaire Fabian Golpiez tombé en disgrâce un passé jugé non canonique. Mais le personnage ne se réapproprie pas son passé, le passé lui échappe, ou les souvenirs qui remontent ne conviennent pas au psychiatre inquisiteur Gonçalves:

Pour faire jaillir la pulpe, creusons ces trous de mémoire! hurla encore le psychiatre. Malgré la douleur, l'excavation s'impose! Vrillez profondément! ... Saccagez si nécessaire!⁵²⁴

Dans vos témoignages quelque chose m'horripile. Votre manière. Ce ton inabouti et harassant avec lequel vous évoquez vos boues⁵²⁵.

Un processus de compensation est mis en place par la victime, toujours sous la contrainte: l'invention, le mensonge, l'invraisemblable ("narrez", "inventez", etc.). La violence du processus discursif est une mise en scène de l'acte contemporain de narration, de remémoration et de témoignage tels que Volodine les perçoit: des situations de prise de parole difficiles, laborieuses, conditionnées par les séquelles idéologiques ou les intérêts politiques en vigueur. Cette mise en évidence des modes discursifs violents de notre époque

⁵²³ *Le Nom des singes*, p. 42-3.

⁵²⁴ *Le Nom des singes*, p. 57-8.

⁵²⁵ *Le Nom des singes*, p. 61.

évoque les dénonciations, de la part des rescapés, du traitement restrictif et politiquement intéressé qui a été, selon eux, réservé à la mémoire des événements dont ils ont subi les atteintes directes.

L'écriture de Volodine est provocatrice, elle déforme et caricature les usages discursifs violents qui conditionnent la gestion du passé récent et l'accès à l'histoire, la constitution de témoignages et d'une mémoire des événements. La loupe déformante est telle que les romans se concluent sur un vide du discours, de l'histoire et de la mémoire. *Le Nom des singes* se clôt sur un retour des personnages, parmi lesquels le narrateur *je*, à leur point de départ. Ils avaient entrepris une équipée utopiste en remontant un fleuve en barque pour aller fonder, au milieu de la forêt vierge, une colonie idéale. Mais le narrateur-personnage échoue seul, après la mort de ses compagnons, à son point de départ, un bidonville au bord du fleuve. Il harangue seul, du milieu de la boue du fleuve, une foule imaginaire; ses bouts de phrases et ses réminiscences de slogans sont dépourvus de sens⁵²⁶:

...que les misérables d'entre les misérables soient les maîtres incontestés, disait-il... absolu... que les Cocambos, que les Jabaanas deviennent les maîtres... qu'ils éliminent alors ceux qui rechignent... dans la forêt faire table rase... constituer des colonnes internationalistes... avancer jusqu'à la victoire... dans les borbiers pendant dix ans s'il le faut...

Le système d'écriture de Volodine est parodique. Il agit sur le noyau central des discours idéologiques tel que le conçoit Arendt: la fiction. Dans *Le Nom des singes*, la parodie de la fiction idéologique s'en prend à deux critères emblématiques: celui de la race et celui de la mort.

Le critère racial est caricaturé par le thème de l'indianité. Le psychiatre agite des objets fétiches devant son patient dissident pour le rappeler à l'indianité, il l'épingle sur les espèces et les noms d'araignées ou d'autres animaux et végétaux de la forêt vierge:

On testait mes connaissances de vocabulaire, me montrant les arbres qui poussaient au-delà de la palissade, derrière le bassin aux jacarés, on m'invitait à nommer à grande vitesse et sans me tromper, et, quelle que fût la

⁵²⁶ *Le Nom des singes*, p. 229. Voir encore, dans *Le Port intérieur*, Paris: Minuit, 1995, p. 160: "Tu franchis la passerelle et, quand tu poses le pied sur l'entrepont, des mots d'ordre en kordve t'assaillent:

PETITES CHRYSALIDES, REGROUPEZ-VOUS!

SOLDATS, MATELOTS, AUCUNE ALLIANCE AVEC LES CIVILS!

SOEURS DU SEPTIEME NAUFRAGE, REGROUPEZ-VOUS!

Mots d'ordre imaginaires qui assaillent le personnage en exil à Macau, poursuivi par les limiers du Parti qui le recherchent pour désertion.

qualité de ma prestation, il se trouvait toujours un ou deux Auganis pour dire: Les nasales des Jucapiras ressemblent à des diphtongues impérialistes, les Jucapiras allongent les syllabes muettes comme des impérialistes, comme des touristes⁵²⁷.

Le titre du roman est en soi parodique – “le nom des singes” –: toute idéologie se constitue un lexique de référence, nomme, désigne, appelle. Dans le roman, la désignation des animaux et des végétaux est le centre des conflits lexicaux et raciaux, c'est le motif pour lequel Golpiez, le personnage interrogé par le psychiatre, subit une torture mémorielle, un lavage de cerveau.

Dans une idéologie violente, le nom de la mort est camouflé, la mort doit être déréalisée par un langage approprié afin de favoriser un passage à l'acte dissimulé. L'extermination nazie a ainsi été présentée par ses concepteurs sous l'euphémisme de “solution finale”. Golpiez est précisément repris sur son lexique: il s'agit de désigner la mort par les termes d’“inexistence primitive” ou de “boue”. Dans tout le roman, la boue est un motif récurrent qui permet la représentation de la mort lente des personnages.

Le principe narratif d'*Alto solo* est, disions-nous, particulier.

L'histoire est, dans ses grandes lignes, la suivante: un écrivain et quelques amis se rendent à un concert donné par un quatuor interdit par le régime au pouvoir. Le programme prévoit en effet des oeuvres de compositeurs dissidents partis en exil. Le chef du “Parti” a organisé un sabotage du concert: une troupe de cirque est contrainte de collaborer au gigantesque et bruyant spectacle “populaire” mis sur pied devant le théâtre dans lequel a lieu le concert. Les membres du “Parti” envahissent également la salle de spectacle et sabotent le concert de l'intérieur. Les personnes qui manifestent leur opposition à ces mesures sont mises à mort sous les yeux des auditeurs. L'auditoire est pris en otage et contraint de sortir sur la place pour assister au cruel spectacle de funambulisme donné par le cirque sous la contrainte et la menace. Les artistes du cirque, de pauvres gens, sont traités de “nègues”, “piafs”⁵²⁸, “amateurs de musique douteuse”, “ceux qui sympathisent avec l'ennemi”, “pouilleux du Sud”⁵²⁹, d’“étrangers intérieurs”⁵³⁰, “oiseaux”, “migrateurs”⁵³¹, selon le lexique de la propagande raciste, et sont contraints de marcher sur un fil tendu entre deux immeubles pour s'écraser par terre sous les yeux du public. L'écrivain et ses amis sont également pris pour

⁵²⁷ *Le Nom des singes*, p. 55.

⁵²⁸ *Alto solo*, Paris: Minuit, 1991, p. 42.

⁵²⁹ *Alto solo*, p. 107.

⁵³⁰ *Alto solo*, p. 109.

⁵³¹ *Alto solo*, p. 112.

cible par les responsables de la propagande, des grenades sont lancées contre eux. Certains meurent, l'écrivain perd la vue et cesse d'écrire.

Alto solo est le roman qui met le plus clairement en scène le statut énonciatif de témoin: le narrateur, qui raconte les événements à la troisième personne, est le dépositaire de l'histoire du narrateur second, l'écrivain témoin et victime des violences du pouvoir idéologique. *Alto solo* repose sur trois parties: la première est régie par le narrateur premier extérieur à l'histoire (extra- et hétérodiégétique). La partie centrale est racontée en *je* par le narrateur second intérieur à l'histoire (intra- et homodiégétique), précisément l'écrivain qui raconte sa propre histoire de persécution et d'exil intérieur provoqués par le régime de parti au pouvoir. La dernière partie est régie par le même narrateur qu'au début. La partie centrale s'achève sur une déclaration de l'écrivain: "A sa mémoire je dédie ce texte". L'écrivain dédie le récit qu'il vient d'achever à la mémoire de sa compagne morte pendant le spectacle-persécution mis en scène par le "Parti" pour éliminer ses opposants. L'écriture est explicitée dans son rôle d'acte de mémoire. La troisième partie s'ouvre cependant sur le constat suivant du narrateur premier:

L'écrivain, Iakoub Khadjbakiro, a subi une intervention aux jambes, mais, surtout, il a eu les yeux touchés. Sa vision décline, elle est à présent très rudimentaire, réduite à des flous sans couleur; dans quelques mois, même cette perception précaire des formes lui sera retirée. Il sait qu'il n'écrira plus. D'autres, aveugles, ont dicté leurs oeuvres; mais il n'a plus envie d'écrire de livres⁵³².

Lorsque le lecteur découvre que le *je* qui dit "A sa mémoire je dédie ce texte" est le même écrivain que le narrateur premier présente comme n'ayant plus envie d'écrire, il se trouve confronté à une contradiction de l'histoire, à une impasse logique caractéristique, comme on l'a vu à propos de Perec et de Kristof, d'une certaine écriture contemporaine. Peu importe, alors, s'il y a contradiction sur le plan de l'histoire. Car la structure narrative a un sens en soi: l'écriture y est mise en oeuvre dans sa fonction de relais entre une voix et l'autre, de témoignage en mémoire de celui qui n'est plus, qui n'a plus la parole. L'écrivain-narrateur second Iakoub Khadjbakiro se fait le porte-parole en *je* de ses compagnons morts sous l'oppression. Le narrateur premier prend le relais du narrateur second qui n'a plus envie d'écrire, qui se tait. Le *je* ne serait alors qu'un prête-voix dans lequel le narrateur premier se serait glissé pour mettre en oeuvre une dynamique du témoignage et de la transmission.

⁵³² *Alto solo*, p. 121.

La littérature se met ici en scène en tant qu'acte simultané de fiction et de mémoire. L'écriture créatrice et mémorielle, dans sa complémentarité, est mise en abyme dans le roman:

L'histoire se complique, parce qu'il s'y mêle un écrivain, Iakoub Khadjbakiro, et que, lorsque le monde lui déplaît sous tous ses angles, l'écrivain, sur le papier, métamorphose le tissu de vérité. Il ne se contente pas d'énoncer, sur un ton d'amertume dépitée, ce qui l'entoure. Il ne reproduit pas trait pour trait l'élémentaire brutalité, l'animale tragédie à quoi se réduit le destin des hommes. S'il procédait ainsi, il se dégoûterait vite, il se lasserait. Il composerait seulement de petits tableaux anecdotiques, il étofferait médiocrement la médiocre réalité. Il n'éprouverait aucun plaisir à son art et vite cesserait d'écrire. Au lieu de cela, il choisit, de la vie réelle, les brins les plus ténus, ombres et harmoniques, et à ses souvenirs il les entremêle, à des visions qu'il a eues pendant son sommeil et qu'il chérit, à son passé il les entrelace, aux impatiences, aux erreurs, aux croyances déçues de son enfance. Selon son humeur il reconstitue et remodèle, dans sa tête, ce qu'il a vu.

Aux hideurs de l'actualité Iakoub Khadjbakiro avait coutume, dans ses livres, de substituer ses propres images absurdes. Ses propres hallucinations partiales, inquiétantes et inquiètes. La plupart du temps, mais pas toujours, évidemment, il obéissait à des règles logiques. Il dépeignait le monde contemporain, sur les mots il réfléchissait son expérience personnelle, il scrutait sa génération, celle qui s'était sabordée dans la veulerie et les renoncements. A son avis les rêves contenaient des clés indispensables pour comprendre l'état du monde, pour apprécier les données de l'époque historique, le niveau moral auquel l'humanité stagnait depuis des siècles. C'est pourquoi, en son analyse des choses, il incluait de vastes portions oniriques de l'univers. [...]. A ses personnages il prêtait des desseins saugrenus, proches de la folie. Iakoub Khadjbakiro semblait travailler sur d'abstraites fantasmagories, mais soudain ses mondes parallèles, exotiques, coïncidaient avec ce qui était enfoui dans l'inconscient du premier venu⁵³³.

Il s'agit d'un véritable projet d'écriture: combiner les observations du réel et la fantasmagorie, révéler le réel à travers l'imaginaire. Ce personnage-écrivain introduit en cours de récit par le narrateur est l'axe sur lequel repose la construction du roman: en effet, sa fonction dans l'histoire n'est d'abord pas explicitée, ensuite il devient un personnage victime du régime totalitaire à idéologie raciste éliminatrice, enfin il constitue une justification de l'acte d'écriture du narrateur premier qui prend le relais de cette voix qui se tait. Le roman serait alors un témoignage *in absentia*, à la place de celui qui ne peut pas le faire; le narrateur premier, en fin de roman, acquiert un statut de témoin de deuxième main.

⁵³³ *Alto solo*, p. 31-2.

Alto Solo est, chez Volodine, le seul roman à mettre en oeuvre une forme possible, mais laborieuse, de discours: le témoignage. Les autres romans désarticulent le principe même de la prise de parole. Entre violence narratologique et parodie, les romans de Volodine malmènent le lecteur. Celui-ci y fait l'expérience de la contrainte verbale, de la perte d'identité, de l'éclatement des repères signifiants. Il est transformé en victime d'un système discursif, en témoin de la violence potentielle de tout mécanisme verbal.

Dans tous les cas, l'"événement" central représenté dans les romans de Volodine est l'acte de parole. Le romanesque volodinien érige la question des discours et de la gestion de leurs conséquences au rang d'"événement" déterminant du XXe siècle. On ne peut s'empêcher ici de rapprocher le fondement de ce projet d'écriture de celui de Primo Levi, Antelme, Rousset ou Delbo. Ces auteurs, tous des rescapés, font de l'écriture le lieu de narration de leur expérience des attitudes de parole auxquelles ils ont été confrontés⁵³⁴: soit ils sont contraints de raconter la déportation en une fois, mais l'auditeur ne suit pas jusqu'au bout puis renonce définitivement à rouvrir ce passé insaisissable de l'extérieur; soit ils se voient imposer le silence dans l'idée qu'il faut favoriser l'oubli pour que la vie puisse reprendre. Dans les deux cas, ces attitudes de parole ne tiennent pas compte de la complexité de l'expérience vécue par le déporté et du poids de mémoire qu'il porte, elles contraignent le déporté à se couler dans un moule discursif en fonction des besoins de l'interlocuteur et de la société de réception en général. Volodine crée précisément le personnage du psychiatre-policier-enquêteur qui soumet les personnages-narrateurs à l'épreuve violente d'un interrogatoire, à l'épreuve de la reconstruction contrainte et sur mesure du passé, de l'invention forcée d'une mémoire. Le lecteur est constitué en témoin de ce mécanisme déviant.

⁵³⁴ On rappellera que, pour les rescapés-écrivains, le témoignage est une nécessité, une position d'intermédiaire entre les morts et les vivants. Antelme met en évidence le fait qu'il s'agit d'aller au-delà du constat d'horreur établi par les soldats américains libérateurs: "Il n'y a pas grand'chose à leur dire, pensent peut-être les soldats. On les a libérés. On est leurs muscles et leurs fusils. Mais on n'a rien à dire. C'est effroyable, oui, vraiment, ces Allemands sont plus que barbares! *Frightful, yes, frightful!* Oui, vraiment effroyable.

Quand le soldat dit cela à haute voix, il y en a qui essaient de lui raconter des choses. Le soldat, d'abord écoute, puis les types ne s'arrêtent plus: ils racontent ils racontent, et bientôt le soldat n'écoute plus.

Certains hochent la tête et sourient à peine en regardant le soldat, de sorte que le soldat pourrait croire qu'ils le méprisent un peu. C'est que l'ignorance du soldat apparaît, immense. Et au détenu sa propre expérience se révèle pour la première fois, comme détachée de lui, en bloc. Devant le soldat, il sent déjà surgir en lui sous cette réserve, le sentiment qu'il est en proie désormais à une sorte de connaissance infinie, intransmissible." (*L'Espèce humaine*, p. 301).

CHAPITRE 15

QUELLE ETHIQUE TEXTUELLE?

Comment, dans ces textes qui font expérimenter au lecteur des fractures, des brutalités discursives incontestables, une éthique textuelle se construit-elle? Une *pragmatique* du témoignage est à l'oeuvre au coeur même de la violence narratologique. Le partenariat exigeant sollicité du lecteur est un appel à la liberté et à la dignité de celui-ci, il contrebalance la contrainte discursive par le rôle de témoin.

Du déracinement à la commémoration

W ou le souvenir d'enfance s'ouvre sur la dimension de l'exil et se clôt sous la forme d'un parcours commémoratif⁵³⁵.

Rappelons que Perec écrit en une période où la mémoire juive de la déportation est en train de naître, où les textes des rescapés des déportations sont tirés de l'ombre. Lui-même recherche sa judéité. Le texte, bien que le narrateur affirme ne pas avoir de souvenirs d'enfance, est un lieu où convoquer la mémoire de la famille juive. Le paradoxe du récit d'enfance sans souvenirs d'enfance

⁵³⁵ Ce chapitre est inspiré par l'étude de C. Dana, *Fictions pour mémoire*, en particulier par le chapitre IX, "Commémoration et écriture". Voir également Georges PEREC, "Le travail de la mémoire", *Je suis né*, p. 81-93.

n'empêche pas une mémoire de se constituer. Comme le dit Gérard Namer⁵³⁶, les souvenirs et la mémoire sont deux formes de rapport au passé distincts, bien que corollaires. Le souvenir est un fait individuel, une image du passé qui peut ne pas résister au temps; la mémoire est un réseau de souvenirs, une histoire du passé, un ensemble signifiant qui inscrit le passé dans le présent, au sein d'un lieu de sociabilité. C'est précisément le cas du récit de Perec qui, à partir de bribes de souvenirs discontinus aboutit au témoignage des camps par Rousset. C'est une manière d'inscrire un passé personnel et un rapport personnel à l'Histoire meurtrière dans un ensemble, dans une culture extratextuelle du témoignage, contemporaine du moment de l'écriture.

Le texte est un espace de commémoration, un lieu de sociabilité (G. Namer⁵³⁷). Il fait se confronter les instances textuelles, le lecteur est en permanence sollicité à se remémorer ce qu'il a lu pour déchiffrer la suite, à se remémorer sa connaissance de l'Histoire pour interpréter les référents de l'allégorie. Chaque signe est un appel de mémoire. Ainsi, la parenthèse aux trois points de suspension oeuvre plus que tout autre signe comme appel de mémoire. En effet, elle arrête le lecteur, le surprend, l'interroge. La mémoire exige un temps d'arrêt et d'interrogation. Comme l'explique Namer, les parcours commémoratifs, ponctués de signes qui arrêtent le cortège, sont là pour théâtraliser et actualiser le passé. Un parcours commémoratif est une expérience de substitution à l'expérience véritable. Le texte, à sa manière, s'avère être un parcours ponctué de signes de mémoire qui nécessitent un arrêt, une interrogation, une interprétation. Présidé par un officiant, qui donne les clés de compréhension de la mémoire, le parcours commémoratif est une traversée de signe en signe, de rappel en rappel. Le texte fonctionne ainsi: le lecteur est conduit de signe en signe par un narrateur-officiant jusqu'à la signification finale qui se noue en réseau.

Le parcours commémoratif imaginé par Perec est indépendant de toute visée politique. Les jeux oulipiens mettent en évidence la maniabilité des signes de la langue qui permettent de dire tout et son contraire. C'est une mise en garde contre les discours clos, les systèmes de signification arrêtés, dont sont précisément issues les idéologies totalitaires ainsi que les politiques commémoratives. Perec met en scène un réseau de signes mémoriels, mais il refuse tout discours de la mémoire. En effet, il inscrit simultanément dans son texte la disparition de sa mère juive dans le camp d'Auschwitz, l'extrait du témoignage de Rousset, déporté communiste à Buchenwald, et le constat de

⁵³⁶ *Mémoire et société*, Paris: Klincksieck, 1987, chap. III, "Vers une expérience cruciale: la mémoire des déportés".

⁵³⁷ *La Commémoration en France de 1945 à nos jours*, Paris: L'Harmattan, 1987, chap. IX, "La commémoration".

l'établissement de camps de déportation par le régime Pinochet. L'auteur ouvre ainsi un espace de dialogue entre les différentes mémoires, il forge un parcours commémoratif non exclusif, mais au contraire ouvert à toute forme d'appel de mémoire, qui interroge également le silence et les oublis⁵³⁸. Enfin, ses propres souvenirs de la Libération sont déclarés manquants et celui du général De Gaulle, artisan de la récupération politique de la déportation, est éludé; pas de dates, pas de succession d'événements, une déconstruction de la mémoire politique:

Il y eut la Libération; je n'en ai gardé aucune image, ni de ses péripéties, ni même des déferlements d'enthousiasme qui l'accompagnèrent et la suivirent et auxquels il est plus que probable que je participai. (p. 181)

Plus tard, porteur d'une grande gerbe rouge et marchant aux côtés de deux autres enfants portant l'un une gerbe bleue, l'autre une gerbe blanche, j'ai défilé devant un général. (p.213)

On dira que, de l'exil à la commémoration, le parcours textuel est entièrement conçu comme une *expérience* pour le lecteur. Espace de confrontation et de sociabilité entre le narrateur et le lecteur, *W ou le souvenir d'enfance* guide le lecteur, à travers une expérience de la perte des repères, vers une position de témoin. La concordance de l'expérience textuelle du lecteur et de l'expérience vécue par l'auteur suscite un espace de sympathie, un espace de reconnaissance, un espace de mémoire des événements passés ouvert aux éventualités futures de l'Histoire. La dignité de l'homme est reconstruite dans cette pratique indirecte, sinueuse, ouverte et aboutie du témoignage.

Liberté d'écrire

La matière des romans de Kristof s'inspire d'un *vécu* et d'un *vu* personnels de l'auteur⁵³⁹. Le témoignage est sous-jacent au récit. Il n'est en effet pas explicite, comme chez Perec où le statut de témoin est affirmé. Cependant, les

⁵³⁸ G. Namer, *La Commémoration en France*, p. 156-63: la mémoire codifiée repose sur l'oubli organisé des événements qui n'entrent pas dans la ligne politique décidée. Perec, quant à lui, s'attache à représenter l'oubli dans une relation dialectique avec la mémoire.

⁵³⁹ Le film d'Eric Bergkraut déjà mentionné et les interviews existantes de l'auteur en attestent (pour un relevé bibliographique de ces articles, voir Valérie PETITPIERRE, *Agota Kristof. D'un exil l'autre*, Genève: Zoé, 2000, p. 201-3).

personnages de la trilogie de Kristof voient et observent: les jumeaux du *Grand Cahier*, à travers fenêtres, portes, trous dans les parois et buissons, sont d'excellents observateurs dissimulés. L'épisode central du cortège de déportation – les jumeaux sont les témoins de l'injustice commise par la servante du curé – est relaté factuellement à travers le regard des enfants. L'activité d'écriture consiste précisément à rapporter ce qui a été vu et entendu. Lucas, dans *La Preuve*, est interpellé comme témoin visuel du passage clandestin de la frontière par l'homme – son père? – qui a sauté sur une mine. Le document écrit fonctionne comme témoin au sens de trace historique, de preuve: Lucas écrit dans son grand cahier pour témoigner de l'existence de son frère.

Cependant, l'acte de témoignage ne peut pas être constitué en système, en vérité. Il est mis en échec par les stratégies narratives qui court-circuitent toute forme possible de position discursive. L'instance narrative *nous*, les jumeaux, est remise en question, ce qui entre en conflit avec l'exigence de certification biographique du témoignage; par ailleurs, le grand cahier n'a pas de destinataire, il est à usage privé, ce qui le place plutôt du côté du journal intime que du côté du témoignage public. Enfin, ce même cahier, preuve de l'existence des frères jumeaux, est dépouillé de sa fonction de trace tangible et signifiante d'un état du passé, pour être propulsé du côté de la pure invention. Le discours de reconstitution et d'attestation des événements est saboté. Le témoignage ne peut avoir lieu.

Un même constat s'impose à propos du discours mémoriel. Chez Agota Kristof, la construction d'une mémoire de l'événement est problématique. Les jeux narratifs, on l'a montré, mettent en oeuvre une volontaire inadéquation entre les souvenirs des personnages et les souvenirs textuels du lecteur. Il n'existe pas de communauté de souvenirs entre les instances intra- et extratextuelles.

Il est intéressant, à ce propos, de comparer le statut narratif du cauchemar chez Kristof et chez Delbo: chez Kristof, le cauchemar est un récit à part entière à valeur prémonitoire; il corrode la structure narrative. Chez Delbo, le cauchemar n'a pas de fonction narratologique, c'est le passé concentrationnaire en soi, le souvenir nocturne des amies mortes en détention⁵⁴⁰. La nuit et le souvenir nocturne sont cependant le lieu d'une possible communion entre les rescapés et les déportés morts. Pour Delbo, il s'agit de marquer la séparation, la très grande

⁵⁴⁰ Charlotte DELBO, *Auschwitz III. Mesure de nos jours*, Paris: Minuit, 1971, p. 54: "Je ne suis pas vivante. Je suis enfermée dans des souvenirs et des redites. Je dors mal et l'insomnie ne me pèse pas. La nuit, j'ai le droit de ne pas être vivante. J'ai le droit de ne pas faire semblant. Je retrouve les autres. Je suis au milieu d'elles, l'une d'elles. Elles sont comme moi, muettes et dépourvues. Je ne crois pas à la vie éternelle, je ne crois pas qu'elles vivent dans un au-delà où je les rejoins la nuit. Non. Je les revois dans leur agonie, je les revois comme elles étaient avant de mourir, comme elles sont demeurées en moi. Et quand revient le jour, je suis triste."

difficulté de retrouvailles entre deux espaces sociaux – celui des rescapés et celui de la société épargnée par la déportation – séparés par le cauchemar réel des camps; la distinction entre la vie de jour, normale, de la rescapée, et la vie de nuit, qui marque le retour au camp, souligne la difficulté de la société environnante – dans laquelle le lecteur est compris⁵⁴¹ – à accueillir le besoin de communication vital de la communauté des rescapés. Pour Kristof, il s'agit de mettre en scène l'échec de la constitution d'une mémoire commune entre les différentes instances textuelles, de programmer la dérive du texte vers un espace cauchemardesque pour la raison du lecteur. Chez l'une, il existe une mémoire très vive des événements de la déportation, mais il s'avère difficile de constituer une communauté d'accueil de cette mémoire, d'où un sentiment perpétuel d'exil, autant personnel que collectif, qui frappe les déportés. Pour l'autre, il n'existe pas de mémoire, ni commune, ni individuelle, pas de passé, pas de communication, mais un éternel présent d'invention, instable, problématique.

Bien que les expériences de vie des deux auteurs, leurs motivations à l'écriture et leur projet littéraire soient très différents, on relève une similitude: l'écriture permet de représenter un vide central, un défaut de mémoire, une difficulté, voire une impossibilité de rencontre et de communication entre personnes victimes de l'Histoire et la part de la société épargnée par la violence (chez Kristof, le monde frappé par la guerre, la violence et dominé par un système idéologique et le monde dit libre ne se rencontrent pas, les frères séparés par l'exil ne se rejoignent jamais). L'écriture met en oeuvre des moyens narratifs pour interroger la conscience du lecteur, le pousser à s'engager, à prendre parti face à une défaillance dans la réception des événements et à ses conséquences.

Dans les textes de Delbo, le souvenir d'une réalité vécue prédomine sur l'invention. Dans les romans de Kristof, la fiction l'emporte sur le récit d'une réalité vérifiable. Cependant, ces deux types d'écriture sont complémentaires. Selon les termes de Ricoeur:

En fusionnant ainsi avec l'histoire, la fiction ramène celle-ci à leur origine commune dans l'épopée. Plus exactement, ce que l'épopée avait fait dans la dimension de l'admirable, la légende des victimes le fait dans celle de l'horrible. Cette épopée en quelque sorte négative préserve la mémoire de la souffrance, à l'échelle des peuples, comme l'épopée et l'histoire à ses débuts

⁵⁴¹ On rappellera que la structure de *Mesure de nos jours* repose sur un ensemble de récits en *je*, faits par différents rescapés, à un narrataire désigné, *tu*, ou *Charlotte*. Ce procédé de dialogue interne exclut le lecteur de la communauté des survivants et le place du côté de la société qui est remise en question pour son manque de réceptivité vis-à-vis de la mémoire des rescapés.

avaient transformé la gloire éphémère des héros en renommée durable. Dans les deux cas, la fiction se met au service de l'inoubliable⁵⁴².

Chez Kristof, la dignité humaine n'est pas restaurée à travers une forme spécifique de discours: le témoignage n'aboutit pas. En revanche, écrire la violence est un acte de mise à distance, de libre disposition de la mémoire des événements, de liberté face aux codes et aux conventions. Cette liberté fondamentale de disposition des souvenirs et d'invention (ce qui ne signifie pas falsification, mais plutôt sollicitation du lecteur) est le moteur de l'écriture: elle est en soi recherche de la dignité.

L'écriture-recyclage

Si l'histoire *stricto sensu* est la connaissance médiate du passé, à travers la lecture et l'interprétation des documents et archives, l'histoire très contemporaine est au carrefour entre histoire et mémoire, c'est-à-dire entre l'exigence de se fonder sur des preuves documentaires et la preuve mémorielle du témoin qui dit: "“J'y étais, je l'ai vu moi-même” [...] ou encore: “Il me l'a dit, je le connais, je le crois””⁵⁴³. Face aux événements historiques contemporains provoqués par les régimes idéologiques, l'écrivain puise soit dans son expérience personnelle, soit dans les récits entendus de témoins-survivants, dans les traces laissées par l'histoire et qu'il a pu observer. Son travail, contrairement à celui de l'historien, ne consistera pas à aller chercher des preuves, ni à respecter absolument les faits, mais à user avec responsabilité de la liberté d'inventer, c'est-à-dire sans dissimuler la part de création. Ainsi que le suggère Jean-Luc Benoziglio⁵⁴⁴:

Et, toute discutable et iconoclaste qu'elle soit, la comparaison qui me vient à l'esprit vous paraîtra-t-elle cependant envisageable: et si l'écrivain, dans le meilleur des cas, était à l'historien ce que le détective privé est à la police officielle? Une mouche du coche, c'est-à-dire, un jeteur de pavés dans la mare, qui dérange, irrite, ne respecte pas règles et règlements, brouille empreintes et indices, applique des méthodes fort peu orthodoxes, voire interdites, mais quelqu'un peut-être aussi, peut-être parfois, dont les

⁵⁴² P. Ricoeur, *Temps et récit III*, p. 342.

⁵⁴³ Krzysztof POMIAN, "L'irréductible pluralité de l'histoire", *Cahiers de la Villa Gillet*, 9 (août 1999): *La fabrique de l'histoire*, p. 89-99, en particulier p. 98.

⁵⁴⁴ "De quelques (naïves) questions sur Histoire et histoires", *Cahiers de la Villa Gillet*, 9 (août 1999), p. 55-67, en particulier p. 58-9 et 61.

“découvertes”, ou les “intuitions”, peuvent, bon gré mal gré, aider l'historien non pas tant à “résoudre l'énigme” qu'à enrichir sa perception des choses en les abordant sous un angle que le strict respect du code de procédure historique ne lui aurait pas permis d'adopter⁵⁴⁵.

Ce constat peut s'appliquer à Volodine dans la mesure où rien n'est à proprement parler historique chez lui, mais où un ensemble de signes évoque les catastrophes humaines de ce siècle. Volodine construit l'histoire de ses récits sur les débris de l'Histoire. L'univers des romans est une construction de bric et de broc qui interroge le lien au passé, sa reconstitution et son apport pour l'avenir. Le constat est négatif, la conclusion le vide.

La dimension du futur est présente, chez Volodine, mais dans le passé, en tant qu'attente, de la part des personnages, d'un avenir meilleur. Ce futur a déjà abouti à un échec au moment de l'énonciation, le futur est déjà passé⁵⁴⁶. En cela, Volodine s'inscrit dans le courant propre à la deuxième moitié du XXe siècle tel que le perçoit Michel Lacroix dans son essai philosophique *Le Principe de Noé*⁵⁴⁷: une ère de la conservation du patrimoine, de la mémoire orale des lieux, des gens et des événements (le principe de Noé, la conservation, s'opposant au principe de Prométhée, la création, qui caractérise en particulier le siècle des Lumières). La principale “création” consiste dans le “recyclage” des restes du passé, dans l'interrogation, à partir du présent, sur les débris laissés par le temps. Les textes de Volodine sont des romans de la mise en récit problématique des événements du passé récent, un questionnement sur la possibilité de transmettre un témoignage, une mémoire⁵⁴⁸.

Frédéric Briot inscrit précisément les textes de Volodine dans une esthétique du recyclage:

[...] le reste, le résidu n'est pas l'objet. C'est le processus de sa réutilisation, de sa récupération, de son recyclage [...], qui est un moteur de la narration, et pas seulement de l'histoire.

Mais si le texte romanesque s'écrit et/ou se lit comme tissé de la mémoire de ce qui l'a précédé, si le récit vit du récit, cette conception prend aujourd'hui

⁵⁴⁵ “De quelques (naïves) questions sur Histoire et histoires”, p. 65.

⁵⁴⁶ Les réflexions apportées par Pierre Laborie et Arlette Farge sur la dimension du futur dans l'étude du passé par les historiens (tenir compte de la conception du futur des acteurs du passé, tenir compte des propres attentes du chercheur en matière de futur dans sa compréhension du passé), lors du Séminaire EHESS 1999-2000, nous ont été précieuses pour nous interroger sur la représentation du futur déjà passé dans la littérature.

⁵⁴⁷ *Le Principe de Noé ou l'Éthique de la sauvegarde*, Paris: Flammarion, 1997.

⁵⁴⁸ Voir Dominique VIART, “Mémoires du récit. Questions à la modernité”, in D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines, 1: mémoires du récit*, p. 23, 24, 26-7.

une singulière signification, à une époque qui à la fois fait du recyclage (et du stockage) de ses déchets une question morale et industrielle, et façonnant les usages quotidiens, et en fait, dans le même mouvement, une des métaphores les plus fortes (donc les plus expressives et les plus porteuses de sens) de sa propre représentation de son histoire⁵⁴⁹.

On l'a dit, les narrateurs inventent, comblent les défaillances de la mémoire par l'imagination, écrivent des opéras, des textes, mettent en scène des représentations théâtrales⁵⁵⁰. Les harangues ou slogans idéologiques sont proférés par des fous, dans des situations de déchéance qui ne rendent pas crédible la profération. Le recyclage des débris de l'histoire aboutit chez Volodine à une perversion de la source et de la finalité de la parole, à une impossible crédibilité du discours. L'homme est représenté comme étant empêtré dans des déchets discursifs dont il ne sait que faire, dont il ne sait comment assurer le recyclage positif.

Pas de position humaniste dans les romans de Volodine. En revanche, les interviews de l'auteur révèlent son souci d'analyse du XXe siècle et son projet d'écriture: ne pas abandonner ce passé récent, le retravailler pour en mettre en relief les mécanismes déviants. La dignité de l'homme est restaurée dans cet acte littéraire de recyclage du passé récent.

Les textes des trois auteurs étudiés dans cette partie sont des exemples particulièrement expressifs d'une littérature qui exige du lecteur une *réponse*, qui *engage* le lecteur dans un processus narratif en adéquation avec le thème des récits: la question de la gestion discursive et mémorielle du passé récent, les séquelles laissées par la violence idéologique et le positionnement de chaque individu face à cette mémoire douloureuse. Ces textes produisent un imaginaire cruel et apparemment dépourvu d'éthique. Il ne s'agit pas d'y voir un manque d'éthique de la part des auteurs, mais plutôt la représentation du passé récent comme un poids mémoriel accablant, déroutant et brouillant toute perspective d'un futur meilleur. Le lecteur est lui-même transformé en victime d'un système discursif violent. Or, la caractéristique de l'acte de témoignage étant de toucher le destinataire, de l'affecter au point que sa conscience en soit modifiée et de le transformer lui-même en témoin indirect, on peut dire que le lecteur, dont le rôle et la conscience sont mis à mal par la structure textuelle, retrouve une identité et une vérité seulement hors du texte, en adoptant une position de

⁵⁴⁹ "La littérature et le reste", p. 160 et 161.

⁵⁵⁰ Par exemple *Nuit blanche en Balkhyrie*, Paris: Gallimard, 1997.

témoin: des faits sont là, indéniables, qu'il lui est demandé d'éprouver, de constater et d'admettre. La pratique éthique et légitime du témoignage réside dans cet acte performatif qui consiste à transformer le lecteur en témoin.

CONCLUSION

INVENTER POUR DIRE VRAI

Comment conclure? Il faudrait plutôt ouvrir, convoquer de nombreux autres textes qui n'ont pas été mentionnés ici, ou à peine; il faudrait rendre la frontière de la périodicité plus souple (la production de témoignages consécutive à la Première Guerre n'a, par exemple, été qu'esquissée); il s'agirait de franchir la limite de la langue, des langues; d'élargir la dimension événementielle et historique centrée sur l'Europe aux réalités du monde entier (cela a été ébauché avec l'exemple des témoignages et romans sur le génocide rwandais).

Il est temps, malgré tout, de faire le point sur le trajet parcouru jusqu'ici. L'objectif était double: caractériser une pratique d'écriture spécifiquement contemporaine tout en l'inscrivant dans un héritage poétique. La perspective *pragmatique* qui nous a guidés visait à cerner les enjeux communicationnels similaires d'un ensemble de textes. Malgré ses limites (les textes sont parfois extraits de l'ensemble de l'oeuvre de l'auteur ou de leur contexte de production; la vision diachronique peut être perçue comme rapide et réductrice), la perspective traversante adoptée ici est novatrice: elle a permis de comparer des textes qui jusqu'ici n'avaient pas été rapprochés et de définir une écriture de la dignité humaine et son avatar le plus récent, le témoignage, acte de représentation d'un vécu historiquement attesté.

Le témoignage de rescapé est un acte d'écriture contemporain. D'un point de vue historique, la pratique du témoignage, qui est issue du milieu judiciaire, a connu ses débuts dans la société civile à la suite de la Première Guerre, son éclosion quantitative après la Seconde Guerre et sa reconnaissance sociale dans la foulée de 1968. Le récit de témoin occupe une place en vue au sein de la critique littéraire depuis 1995 environ. La pratique du témoignage et sa

reconnaissance sont toutes deux liées à la question contemporaine de la *mémoire collective*.

La pratique du témoignage définie dans ce travail n'est pas uniforme. On a pu distinguer, *grosso modo*, deux "temps": une "première génération" de textes, où prédominent nettement les récits-témoignages des rescapés, et une "deuxième génération", où sont publiées en majorité des fictions du témoignage. La deuxième période, dès les années de transition, est marquée par un phénomène mineur mais non moins réel: le faux témoignage (le premier, *Treblinka*, a paru en 1966). Signe qu'une pratique d'écriture s'est effectivement constituée et peut faire l'objet de plagiat et falsifications.

Tout texte, tout écrit est en tout temps menacé de plagiat. Mais dans le cas des témoignages de rescapés, l'enjeu historique et éthique (atteinte à la vérité des faits et à la dignité humaine) est trop important pour que la contrefaçon soit tolérée. Le témoignage est ainsi soumis à une dimension éthique spécifique: garantie biographique de l'auteur, clarté de la position énonciative, vérification possible des faits par une source extérieure au texte; dans le cas de la fiction, le point de vue fictif doit être explicite, des appels lancés à la culture et à la mémoire du lecteur oeuvrant comme lien référentiel. Ces questions de clarté énonciative sont contemporaines, nous ne les avons pas rencontrées lors de la traversée des textes des siècles antérieurs.

Perçu dans l'héritage d'une écriture de la dignité humaine, le témoignage de rescapé pose des questions anthropologiques et épistémologiques nouvelles. Si l'on reparcourt les siècles, on constate que l'expérience de la proscription politique, telle que transposée en littérature, produit de nouvelles conceptions de l'homme et de son identité. Car un *ailleurs* littéraire est à créer, afin de redéfinir, dans l'écriture, l'identité malmenée de l'homme arraché à sa communauté politique, sociale et culturelle, afin de lui restituer une dignité. Ainsi, Rousseau rêve d'un homme en harmonie avec la nature faute de pouvoir l'être avec la société; Mme de Staël découvre de nouveaux horizons géographiques et culturels qui lui permettent d'élaborer l'identité nouvelle du citoyen européen; Hugo et Quinet situent l'homme véritable du côté du droit et des valeurs républicaines; Antelme définit de façon absolue l'irréductibilité de l'homme, l'unicité de l'espèce humaine. On voit également se dessiner des schémas d'analyse du fonctionnement déviant de la société. Rousseau, bien sûr, mais aussi Vallès qui exploite l'angle d'approche comparatif que lui impose son exil londonien pour tester la validité de sa perception de la société: en France comme en Angleterre, selon des modalités diverses et avec des conséquences différentes, le pouvoir politique suscite la misère de la population, ou du moins ne parvient pas à l'éradiquer. Rousset, quant à lui, prend la société concentrationnaire comme objet d'étude, analyse les mécanismes d'oppression

du régime nazi et la résistance opposée par les activistes communistes dans les camps.

Au sein de ce panorama, la position contemporaine de témoin innove: à l'expérience personnellement mise en forme et rapportée par l'auteur s'ajoute le récit des événements, ou de traces des événements, tels qu'observés par un tiers non directement impliqué, mais attentif et concerné par les récits des témoins directs; le lecteur, sollicité par les structures narratives et par le style, est par ailleurs lui-même appelé en témoin. Il s'agit de la mise en place de la chaîne de la mémoire. Si la question de la mémoire n'est pas nouvelle en littérature, la *mémoire collective*, le *devoir de mémoire*, la transmission de la mémoire sont en revanche des interrogations nées des deux guerres mondiales, en particulier de la Seconde: la réalité événementielle est perçue comme un patrimoine à gérer collectivement. Les textes contemporains questionnent précisément ce rapport à la connaissance des événements, à la mémoire, à la gestion du passé. Les questions épistémologiques caractérisent l'écriture contemporaine de la dignité humaine. Wiesel, Delbo, Perec, Kristof, Volodine et les autres s'interrogent sur la connaissance des événements: qui peut prétendre accéder véritablement à une connaissance de ces événements extrêmes? ce savoir est-il utile à l'humanité, à la société? comment le transmettre? est-il possible de le transmettre? qui est légitimé à le faire? est-il possible de concevoir la mémoire des événements comme un patrimoine mémoriel commun? comment gérer ce patrimoine? La responsabilité en est laissée en fin de compte au lecteur, le lecteur est appelé en témoin personnel des événements et des questionnements d'un siècle tragique.

La littérature contemporaine soulève en effet plus de questions et d'incertitudes qu'elle ne propose de réponses. Tandis qu'au cours des siècles précédents les textes de victimes d'oppression politique et de bannissement sont un acte apologétique affirmé, la crise de la culture et du discours au XXe siècle empêchent l'élaboration de schémas de pensée triomphants. Aussi, l'accès à la connaissance du passé personnel de l'individu (psychanalyse) et l'accès à la connaissance générale des événements (histoire) sont-ils tous deux compromis. L'acte de témoignage n'échappe pas à cette fragilité du discours: qui peut prétendre détenir une connaissance de soi-même, de sa propre histoire ainsi que de la réalité des événements passés? Ces questions, toutefois, ne signifient pas relativisme, encore moins négationnisme. Car une certitude demeure: le témoin est directement porteur d'une expérience de souffrance sans nom, il est le survivant d'une atteinte extrême portée à l'identité collective de l'humanité; ou alors, en témoin indirect, il a assisté aux effets des mesures d'oppression idéologique, il a entendu les récits des victimes. Qu'il soit témoin direct ou indirect, il raconte, il donne forme à un récit, pour se libérer d'un poids ou par

égard envers les victimes. Mais il ne tire pas de forme de discours conclusive, ni de schéma de pensée définitif. L'acte de témoignage, sous des formes variées et complémentaires – des plus directement événementielles aux plus rhétoriquement sophistiquées (métaphore, allégorie, parodie, etc.) – est une attitude discursive en soi. L'écriture testimoniale – "j'ai vécu, j'ai vu, j'ai entendu", pourrait-on dire – se substitue à une écriture de l'Histoire devenue difficile. La pratique du témoignage, des récits de rescapés aux romans très contemporains, est là pour donner à voir des faits, les rappeler à la mémoire collective, au sein d'une forme qui interroge la conscience individuelle et sociale, qui aiguillonne la responsabilité de chaque lecteur, de chaque individu sur son rôle. Les choix stylistiques, la forme fictive activent les capacités mémorielles et interprétatives du lecteur, elles font de lui un partenaire actif. La vérité est là.

Inventer pour dire vrai? Oui, sans conteste: dans les limites d'une pratique qui s'interroge sur ses droits et ses devoirs, l'invention a part à la vérité du témoignage.

BIBLIOGRAPHIE

Témoignages

Robert ANTELME, *L'Espèce humaine*, Paris: Gallimard (coll. Tel), 1995 [1947].

Tadeusz BOROWSKI, *Le Monde de pierre*, Paris: Christian Bourgois, 1992 [1961 pour l'original polonais].

Jean CAYROL, *Nuit et brouillard*, Paris: Fayard, 1997 [1956].

Varlam CHALAMOV, *Récits de Kolyma*, Paris: Denoël, 1969 [1966 pour l'original russe].

Charlotte DELBO,

Auschwitz et après I. Aucun de nous ne reviendra, Paris: Minuit, 1970.

Auschwitz et après II. Une Connaissance inutile, Paris: Minuit, 1970.

Auschwitz et après III. Mesure de nos jours, Paris: Minuit, 1971.

Zalmen GRADOWSKI, *Au Cœur de l'enfer. Document écrit d'un Sonderkommando d'Auschwitz - 1944*, Ph. Mesnard, C. Saletti (éd.), Paris: Kimé, 2001.

Sarah KOFMAN, *Rue Ordener, rue Labat*, Paris: Galilée, 1994.

Primo LEVI,

Si c'est un homme, Paris: Julliard (coll. Pocket), 1990 [1946 pour l'original italien, 1987 pour la traduction française].

La Trêve, Paris: Grasset, 1997 [1963 pour l'original italien, 1966 pour la traduction française].

Yolande MUKAGASANA, *N'nie pas peur de savoir. Rwanda: une rescapée tutsi raconte*, Paris: J'ai lu, 2000.

Miklos NYISZLI, *Médecin à Auschwitz. Souvenirs d'un médecin déporté*, Paris: Julliard, 1961 [1946 pour l'original hongrois].

David ROUSSET,

L'Univers concentrationnaire, Paris: Hachette Littératures (coll. Pluriel), 1998 [1946].

Les Jours de notre mort, 2 vol., Paris: Hachette Littératures (coll. Pluriel), 1993 [1947].

Georges SEMPRUN, *Le Grand Voyage*, Paris: Gallimard (coll. Folio), 2000 [1963].

Paul STEINBERG, *Chroniques d'ailleurs*, Paris: Ramsay, 1996.

Elie WIESEL, *La Nuit*, Paris: Minuit, 1995 [1958].

Faux témoignages

Silvain REINER, *Et la terre sera pure. Les expériences médicales du IIIe Reich: l'engrenage de la barbarie*, Paris: L'Archipel, 1997 [1969].

Jean-François STEINER, *Treblinka*, Paris: Fayard, 1994 [1966].

Benjamin WILKOMIRSKI, *Fragments. Une enfance (1939-1948)*, Paris: Calmann-Lévy, 1997 [1995 pour l'original allemand].

Romans

Jean AMERY, *L'feu ou la démolition*, Arles: Actes Sud, 1996 [1974 pour l'original allemand].

Albert CAMUS, *Théâtre. Récits. Nouvelles: La Peste* [1947], Paris: Gallimard (coll. La Pléiade), 1962, p. 1217-1474.

Boubacar Boris DIOP, *Murambi, le livre des ossements*, Paris: Stock, 2000.

Marguerite DURAS, *La Douleur*, Paris: P.O.L, 1985.

Anne-Lise GROBETY, "Anka 1943", *Belle dame qui mord*, Yvonand: B. Campiche, 1992.

Agota KRISTOF,

Le Grand Cahier, Paris: Seuil, 1986.

La Preuve, Paris: Seuil, 1988.

Le Troisième Mensonge, Paris: Seuil, 1991.

Hier, Paris: Seuil, 1995.

Andreï MAKINE, *Confession d'un porte-drapeau déchu*, Paris: Gallimard (coll. Folio), 1996 [1992].

Robert MERLE, *La Mort est mon métier*, Paris: Gallimard (coll. Folio), 2000 [1952].

Patrick MODIANO, *Dora Bruder*, Paris: Gallimard, 1997.

Esther ORNER, *Autobiographie de personne*, Genève: Metropolis, 1999.

Georges PEREC, *Wou le souvenir d'enfance*, Paris: Denoël, 1975.

Sylviane ROCHE, *Le Temps des cerises*, Yvonand: B. Campiche, 1997.

André SCHWARTZ-BART, *Le Dernier des justes*, Paris: Seuil, 1959.

Antoine VOLODINE,

Lisbonne dernière marge, Paris: Minuit, 1990.

Alto Solo, Paris: Minuit, 1991.

Le Nom des singes, Paris: Minuit, 1994.

Le Port intérieur, Paris: Minuit, 1995.

Nuit blanche en Balkyrie, Paris: Gallimard, 1997.

Vue sur l'ossuaire, Paris: Gallimard, 1998.

Elie WIESEL,

Les Portes de la forêt, Paris: Seuil (coll. Points), 1985 [1964].

Le Mendiant de Jérusalem, Paris: Seuil (coll. Points), 1983 [1968].

Le Serment de Kolvilläg, Paris: Seuil, 1973.

Le Testament d'un poète juif assassiné, Paris: Seuil, 1980.

Le Cinquième Fils, Paris: Grasset, 1983.

Le Crépuscule, au loin, Paris: Grasset, 1987.

L'Oublié, Paris: Seuil (coll. Points), 1991 [1989].

Essais

Jean AMERY, *Par-delà le crime et le châtement*, Arles: Actes Sud, 1996 [1966 pour l'original allemand].

Primo LEVI, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris: Gallimard, 1989 [1986 pour l'original italien].

Jorge SEMPRUN, *L'écriture ou la vie*, Paris: Gallimard (coll. Folio), 1996 [1994].

Jorge SEMPRUN, Elie WIESEL, *Se taire est impossible*, Paris: Mille-et-une-nuits/Arte, 1995.

Textes antérieurs au XXe siècle

Agrippa D'AUBIGNE,

Les Tragiques, Frank Lestringant (éd.), Paris: Gallimard (coll. Poésie), 1995.

Sa Vie à ses enfants, Gilbert Schenk (éd.), Paris: Nizet, 1986.

Germaine DE STAEL, *Dix ans d'exil*, S. Balayé, M. Vianello Bonifacio (éd.), Paris: Fayard, 1996.

Victor HUGO, *Politique. Actes et paroles II: Pendant l'exil (1852-1870): "Ce que c'est que l'exil"*, Paris: R. Laffont (coll. Bouquins), 1985, p. 397-418.

Clément MAROT, *Les Epîtres*, C. A. Mayer (éd.), University of London: The Athlone Press, 1964.

OVIDE, *L'exil et le salut: "Tristes" et "Pontiques"*, textes choisis et traduits par Chantal Labre, Paris: Arléa, 1991.

Edgard QUINET, *Œuvres complètes*, 24: *"Le Livre de l'exilé"*, Genève-Paris: Slatkine, 1989, p. 1-57.

Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, vol.1: *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, Gallimard (coll. La Pléiade), 1959.

Jules VALLES, *Œuvres*, vol. II: *"La Rue à Londres"*, Paris: Gallimard (coll. La Pléiade), 1990, p. 1131-1329.

A propos des témoignages

En général

Jean CAYROL,

"Les rêves concentrationnaires", *Les Temps modernes* (septembre 1948), p. 520-35.

"D'un romanesque concentrationnaire", *Esprit*, 159 (sept. 1949), p. 340-57.

"Témoignage et littérature", *Esprit*, 201 (avril 1953), p. 575-8.

"Pour un romanesque lazaréen", in Maurice NADEAU, *Le roman français depuis la guerre*, Nantes: Le Passer Cécopop, 1992 [1963], p. 199-201.

Jean-Michel CHAUMONT, *La concurrence des victimes: génocide, identité, reconnaissance*, Paris: La Découverte, 1997.

Alexandre DAUGE-ROTH, "Historiographie et littérature des camps de concentration: connaissances, reconnaissances et pratiques testimoniales", in Laurent ADERT, Eric EIGENMANN (éd.), *L'histoire dans la littérature*, Genève: Droz, 2000, p. 61-76.

Colin DAVIS, "Littérature de l'holocauste et éthique de la lecture", *Etudes littéraires*, 31, 3 (été 1999): *Ethique et littérature*, p. 57-68.

Alain PARRAU, *Ecrire les camps*, Paris: Belin, 1995.

Michael RINN, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne-Paris: Delachaux et Niestlé, 1998.

Annette WIEVIORKA,
Déportation et génocide: entre la mémoire et l'oubli, Paris: Plon, 1992.
L'ère du témoin, Paris: Plon, 1998.

Créer pour survivre. Actes du colloque international "Ecritures et pratiques artistiques dans les prisons et les camps de concentration nazis", Reims, les 20, 21, 22 sept. 1995, Paris: Fédération nationale des Déportés et Internés Résistants et Patriotes, 1996.

La Licorne, 51 (1999): *Les camps et la littérature. Une littérature du XXe siècle*.

R. Antelme

Robert ANTELME, *Textes inédits. Sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris: Gallimard, 1996.

Monique ANTELME, Daniel DOBBELS, "A propos de Robert Antelme", *La Licorne*, 51 (1999): *Les camps et la littérature. Une littérature du XXe siècle*, p. 201-3.

Stéphane BIKIALO, "Langage et identité: les non-coïncidences du dire dans la littérature du XXe siècle. Les cas de Robert Antelme et de Claude Simon", *La Licorne*, 51 (1999), p. 131-51.

Maurice BLANCHOT, *L'entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969, partie II, chap. V, no 2 "L'espèce humaine", p. 191-200.

Catherine DOROSZCZUK, "La mémoire de l'oubli", *La Licorne*, 51 (1999), p. 195-200.

Marylène DUTEIL, "L'imagination au secours de l'inimaginable: Robert Antelme et Jean Cayrol", *La Licorne*, 51 (1999), p. 227-50.

Bénédicte LOUVAT, "L'expérimental et l'exemplaire": étude d'une séquence de *L'Espèce humaine*", *La Licorne*, 51 (1999), p. 183-94.

Dionys MASCOLO, *Autour d'un effort de mémoire*, Paris: M. Nadeau, 1987.

Michèle ROSELLINI, "Entre fiction et expérience: le lecteur de *L'Espèce humaine*", *La Licorne*, 51 (1999), p. 159-82.

Jean ROUDAUT, "Robert Antelme et *L'Espèce humaine*", *Dans le temps*, Orléans: Théodore Balmoral, 1999, p. 129-40.

Ch. Delbo

Marie BORNAND,

"Pour une écriture de l'exil: Ch. Delbo, J. Améry, A. Kristof, A. Volodine", in Laurent ADERT, Eric EIGENMANN (éd.), *L'histoire dans la littérature*, Genève: Droz, 2000, p. 98-105.

"Ecrire l'exil contemporain: représentation de la déportation par les nazis et fiction de l'exil politique (Ch. Delbo et A. Kristof)", in Pierre CENTLIVRES, Isabelle GIROD (dir.), *Les défis migratoires. Actes du colloque CLUSE "Les défis migratoires à l'aube du troisième millénaire"*, Neuchâtel 1998, Zürich: Seismo, 2000, p. 241-7.

Rosette LAMONT, "Charlotte Delbo, une littérature de la conscience", in *Créer pour survivre. Actes du colloque international "Ecritures et pratiques artistiques dans les prisons et les camps de concentration nazis"*, Reims, les 20, 21, 22 sept. 1995, Paris: Fédération nationale des Déportés et Internés Résistants et Patriotes, 1996, p. 145-54.

Michael POLLAK, *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris: Métailié, 1990, p. 219-24.

Michael POLLAK, Nathalie HEINICH, "Le témoignage", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63 (juin 1986), p. 3-29.

Claude SCHUMACHER, "Charlotte Delbo: le théâtre comme moyen de survie", in *Créer pour survivre. Actes du colloque international "Ecritures et pratiques artistiques dans les prisons et les camps de concentration nazis"*, p. 155-66.

Edith TOLANSKI, Nicole THATCHER, "Testimony and vision: poetic responses to concentration camp experience", *Romance studies*, 30 (autumn 1997) : *Images of war*, p. 59-72.

D. Rousset

Emile COPFERMANN, *David Rousset. Une vie dans le siècle*, Paris: Plon, 1991.

Lignes, 2 (mai 2000): *David Rousset*.

J. Semprun

François-Jean AUTHIER, "Ecume de mer et vent de printemps: *Le Grand Voyage de la parole et de l'autofiction chez Jorge Semprun*", *La Licorne*, 51 (1999), p. 81-96.

E. Wiesel

Michael DE SAINT CHERON (dir.), *Autour d'Elie Wiesel. Une parole pour l'avenir*, Paris: Odile Jacob, 1996.

Vincent ENGEL,

"Ecrire Auschwitz", *Les Lettres romanes*, no hors série (1995): *La littérature des camps. La quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, V. Engel (éd.), p. 9-17.

"L'image de la nuit dans la littérature de la guerre. Lueurs et clartés sur un motif emblématique, de Brasillach à Wiesel", *Les Lettres romanes*, no hors série (1995): *La littérature des camps. La quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, V. Engel (éd.), p. 41-50.

"La place de la création et de la culture dans l'oeuvre d'Elie Wiesel", in *Créer pour survivre. Actes du colloque international "Ecritures et pratiques artistiques dans les prisons et les camps de concentration nazis"*, p. 135-44.

Harald WEINRICH, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München: Verlag C. H. Beck, 1997, p. 228 sq.

A propos des faux témoignages

En général

Jean-François FORGES, *Eduquer contre Auschwitz. Histoire et mémoire*, Paris : ESF, 1997.

Pierre VIDAL-NAQUET,

Les assassins de la mémoire, Paris : La Découverte, 1987.

Les Juifs, la mémoire et le présent, Paris : Seuil, 1995.

J.-F. Steiner

Didier DAENINCKX, "De "Treblinka" à Bordeaux", novembre 1999, enquête parue dans le journal en ligne www.amnistia.net.

B. Wilkomirski

Elena LAPPIN, *L'homme qui avait deux têtes*, Paris: Editions de l'Olivier, 2000.

A propos des romans

A. Camus

Catherine DANA, *Fictions pour mémoire. Camus, Perec et l'écriture de la shoah*, Paris: L'Harmattan, 1998.

Shoshana FELMAN, "Camus' The Plague, or a Monument to Witnessing", in S. FELMAN, Dori LAUB, *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*, New York-London: Routledge, 1992, p. 93-119.

M. Duras

Pierre-Yves BOURDIL, *Les miroirs du moi. Les héros et les fous*, Paris: L'Ecole, 1987, chap. "La douleur, l'attente", p. 205-44.

Colin DAVIS, "Duras, Antelme and the Ethics of Writing", *Comparative Literature Studies*, XXXIV, 2 (1997), p. 170-83.

A. Kristof

Marie BORNAND,

"Agota Kristof, une écriture de l'exil", *RITM* (revue de l'Université Paris X), 12 (1996): *Littérature féminine en Suisse romande*, p. 133-65.

"Figures de l'exil", in Roger FRANCILLON (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, vol. IV, Lausanne: Payot, 1999, p. 319-23.

"Ecrire l'exil contemporain: représentation de la déportation par les nazis et fiction de l'exil politique (Ch. Delbo et A. Kristof)", in Pierre CENTLIVRES, Isabelle GIROD (dir.), *Les défis migratoires. Actes du colloque CLUSE "Les défis migratoires à l'aube du troisième millénaire"*, Neuchâtel 1998, Zürich: Seismo, 2000, p. 241-7.

Denise BRAHIMI, "Abel, Caïn et l'émigration: lecture croisée de Mohammed Dib (*Habel*) et d'Agota Kristof (*Le Troisième Mensonge*)", in Charles BONN (dir), *Littérature des immigrations. 1: un espace littéraire émergent*, Paris: L'Harmattan, 1995, p. 185-9.

Rosanna GORRIS, "Da Sefarad a Zarpfath: i fantasmi dell'esilio, da Primo Levi a Agota Kristof", in Paolo MOMIGLIANO LEVI, Rosanna GORRIS (a cura di), *Primo Levi testimone e scrittore di storia*, Firenze: Giuntina, 1999, p. 79-88.

Valérie PETITPIERRE, *Agota Kristof. D'un exil l'autre*, Genève: Zoé, 2000.

R. Merle

Ruth AMOSSY, "Images de soi, images de l'autre dans l'interaction (auto)biographique: *La Mort est mon métier* de Robert Merle", *Revue des Sciences Humaines*, 263 (3/2001): *Paradoxes du biographique*, p. 161-82.

G. Perec

David BELLOS, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris: Seuil, 1994.

Claude BURGELIN,
Georges Perec, Paris: Seuil, 1988.

Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud – Perec contre Freud, Paris: Circé, 1996.

Catherine DANA, *Fictions pour mémoire. Canus, Perec et l'écriture de la shoah*, Paris: L'Harmattan, 1998.

Anny DAYAN ROSENMAN, "*W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, une métaphore concentrationnaire et une étrange fable glacée", *Les Lettres romanes*, no hors série (1995): *La littérature des camps. La quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, V. Engel (éd.), p. 181-91.

Clara LEVY, *Ecritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*, Paris: PUF, 1998.

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

Geneviève MOUILLAUD-FRAISSE, "Le récit du survivant et ses paradoxes dans *W ou le souvenir d'enfance*", *Cahiers de narratologie*, 3 (1991): *Temps et récit romanesque. Actes du 2e colloque international du centre de narratologie appliquée, 16-19 nov. 1988 (Université de Nice)*, p. 235-43.

Georges PEREC,

"Les lieux d'une ruse", *Penser/Classer*, Paris: Hachette, 1985, p. 59-72.

"Lettre à Maurice Nadeau", *Je suis né*, Paris: Seuil, 1990, p. 51-66.

"Le travail de la mémoire", *Je suis né*, Paris: Seuil, 1990, p. 81-94.

"Ellis Island. Description d'un projet", *Je suis né*, Paris: Seuil, 1990, p. 95-103.

L. G. *Une aventure des années soixante*, Paris: Seuil, 1992.

Muriel PHILIBERT, *Kafka et Perec: clôture et lignes de fuite*, Fontenay St-Cloud: éd de l'ENS, 1995.

Régine ROBIN, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, St-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

Anne ROCHE, *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Paris: Gallimard (coll. Folio), 1997.

Manet VAN MONTFRANS, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1999.

Cahiers Georges Perec, 1 (1985): *Colloque de Cerisy (juillet 1984)*.

Cahiers Georges Perec, 2 (1998): *W ou le souvenir d'enfance: une fiction: séminaire 1986-1987*.

A. Volodine

Bruno BLANCKEMAN, "Remuer le fond des rêves", *Prétexte*, 16 (hiver 1998): *Littératures contemporaines*, p. 18-22.

Marie BORNAND, "Pour une écriture de l'exil: Ch. Delbo, J. Améry, A. Kristof, A. Volodine", in Laurent ADERT, Eric EIGENMANN (éd.), *L'histoire dans la littérature*, Genève: Droz, 2000, p. 98-105.

Frédéric BRIOT,

"Les chimères de Volodine", *Roman 20-50*, 19 (juin 1995), p. 205-14.

"La littérature et le reste: Gilbert Lascaut, Olivier Rolin, Jacques Roubaud, Antoine Volodine", in Dominique VIART (dir.) *Ecritures contemporaines 1: mémoires du récit*, Paris-Caen: Lettres modernes Minard, 1998, p. 157-76.

Jean-Christophe MILLOIS,

"Désordre du discours", *Prétexte*, 16 (hiver 1998): *Littératures contemporaines*, p. 34-8.

"Entretien avec Antoine Volodine", *Prétexte*, 16 (hiver 1998): *Littératures contemporaines*, p. 39-45.

Jean-Christophe VALTAT, "Pour une littérature minée", *Prétexte*, 16 (hiver 1998): *Littératures contemporaines*, p. 23-33.

A propos des textes antérieurs au XXe siècle

Roger BELLET, *Jules Vallès*, Paris: Fayard, 1995.

Simone BERNARD-GRIFFITHS, Paul VIALLANEIX (éd.), *Edgar Quinet, ce juif errant. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1978.

Hubert BOST, "Le désert des Huguenots: une poétique de l'épreuve", *Revue des Sciences Humaines*, 258 (2/2000): *Le Désert, l'espace et l'Esprit*.

Jean-Luc DEJEAN, *Clément Marot*, Paris: Fayard, 1990.

Frank LESTRINGANT, *Agrippa D'Aubigné. "Les Tragiques"*, Paris: PUF, 1986.

Georges NAVET, "Exil et mémoire. Edgar Quinet", *Hermès*, 10 (1991), p. 225-31.

Michael A. SCREECH, *Marot évangélique*, Genève: Droz, 1967.

Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris: Gallimard, 1971.

Raymond TROUSSON,
Jean-Jacques Rousseau. Bonheur et liberté, Presses Universitaires de Nancy, 1992.
Rousseau et sa fortune littéraire, Saint-Médard-en-Jall: Ducros, 1971.

Arne VIDEAU-DELIBES, *Les "Tristes" d'Ovide et l'épigramme romaine*, Paris: Klincksieck, 1991.

Etudes littéraires, historiques, sociologiques, philosophiques

Miguel ABENSOUR et al. (éd.), *Ontologie et politique. Actes du colloque Hannah Arendt*, Paris: Ed. Tierce, 1986.

Theodor W. ADORNO, *Notes sur la littérature*, Paris: Flammarion, 1974.

Giorgio AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, Paris: Payot-Rivages, 1999.

- Hannah ARENDT,
Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal, Paris: Gallimard, 1963.
Les origines du totalitarisme. Le système totalitaire, Paris: Seuil (coll. Points/Essais),
 1995 [1951].
- Raymond ARON, *Leçons sur l'histoire*, Sylvie Mesure (éd.), Paris: Editions de Fallois, 1989.
- Frank BAERT, Dominique VIART (éd.), *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Presses universitaires de Louvain, 1993.
- Roland BARTHES,
Le degré zéro de l'écriture, Paris: Seuil, 1972.
Le bruissement de la langue. Essais critiques IV, Paris: Seuil, 1984.
- Roland BARTHES et al., *Littérature et réalité*, Paris: Seuil, 1982.
- François BEDARIDA,
 "La mémoire contre l'histoire", *Esprit*, 193 (juillet 1993), p. 7-13.
 "Du bon usage de l'histoire de notre temps", *Le Débat*, 79 (1994), p. 183-7.
- Georges BENSOUSSAN, *Auschwitz en héritage? D'un bon usage de la mémoire*, Paris: Mille et une nuits, 1998.
- Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris: Gallimard, 1966, partie V "L'homme dans la langue", chap. 18 et 20.
- David BEVAN, *Literature and exile*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1990.
- Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil, 1992.
- Alain BROSSAT, *L'épreuve du désastre. Le XXe siècle et les camps*, Paris: A. Michel, 1996.
- Pierre BÜHLER, Jean-François HABERMACHER, *La narration: quand le récit devient communication*, Genève: Labor et Fides, 1988.
- Pascale CASANOVA, *La république mondiale des Lettres*, Paris: Seuil, 1999.
- Jean-Michel CHAUMONT,
Autour d'Auschwitz. De la critique de la modernité à l'assomption de la responsabilité historique: une lecture de Hannah Arendt, Bruxelles: Académie Royale de Belgique, 1991.
La concurrence des victimes: génocide, identité, reconnaissance, Paris: La Découverte, 1997.

Clément CHEROUX (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris: Marval, 2001.

Dorrit COHN, *Le propre de la fiction*, Paris: Seuil, 2001 [1999 pour l'original américain].

Norman COHN, *Histoire d'un mythe. La "conspiration" juive et les protocoles des sages de Sion*, Paris: Gallimard, 1992 [1966 pour l'original américain, 1967 pour la première traduction française].

Françoise COLLIN, "Poétique et politique. De Maurice Blanchot à Hannah Arendt", *Le Cahier*, 5 (avril 1988), p. 143-8.

Antoine COMPAGNON,

Les cinq paradoxes de la modernité, Paris: Seuil, 1990.

Le démon de la théorie. Littérature et sens commun, Paris: Seuil, 1998.

Catherine COQUIO,

"L'extrême, le génocide, l'expérience concentrationnaire. Productivité et apories de trois concepts", *Critique*, 600 (mai 1997), p. 339-64.

(dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris: A. Michel, 1999.

Maria Letizia CRAVETTO, *Fidélité à l'après. A propos du suicide de Primo Levi et de l'intériorité du Mal*, Paris: Kimé, 2000.

Jean Norton CRU, *Du témoignage*, Paris : Allia, 1997 [1930].

Michel DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris: Gallimard, 1975.

Michel DEGUY (dir.), *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris: Belin, 1990.

Françine DE MARTINOIR, *La littérature occupée: les années de guerre 1939-45*, Paris: Hatier, 1995.

Benoît DENIS, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris: Seuil, 2000.

Serge DOUBROVSKY et al. (éd.), *Autofictions et Cie*, RITM, 6 (1993).

Oswald DUCROT, *Le dire et le dit*, Paris: Minuit, 1984.

Renaud DULONG, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris: éd. EHESS, 1998.

Terry EAGLETON, *Critique et théorie littéraire*, Paris: PUF, 1994.

Ecrivains en prison, PEN club international, 1998.

Vincent ENGEL (éd.), *Les Lettres romanes*, no hors série (1995): *La littérature des camps. La quête d'une parole juste, entre silence et bavardage.*

Arlette FARGE, *Des lieux pour l'histoire*, Paris: Seuil, 1997.

Eric FAYE, *Dans les laboratoires du pire. Totalitarisme et fiction littéraire au XXe siècle*, Paris: José Corti, 1993.

Jean-Pierre FAYE,
Le langage meurtrier, Paris: Hermann, 1996.
Le siècle des idéologies, Paris: A. Colin, 1996.

Jean-François FORGES, *Eduquer contre Auschwitz. Histoire et mémoire*, Paris: ESF, 1997.

Gérard GENETTE,
Figures III, Paris: Seuil, 1972.
Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris: Seuil, 1982.
Fiction et diction, Paris: Seuil, 1991.

Gérard GENETTE, T. BINKLEY et al., *Esthétique et poétique*, Paris: Seuil, 1992.

Gérard GENETTE, Tzvetan TODOROV, *Littérature et réalité*, Paris: Seuil, 1982.

Christine GENIN, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon*, Paris: Champion, 1997.

René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Grasset, 1961.

Anne GRYNBERG, "Les bourreaux de Goldhagen: des Allemands ou des hommes?", *Critique*, 600 (mai 1997), p. 323-338.

Jean-Claude GUILLEBAUD, *Le principe d'humanité*, Paris: Seuil, 2001.

Maurice HALBWACHS,
La mémoire collective, Paris: PUF, 1968.
Les cadres sociaux de la mémoire, Paris: PUF, 1952.
"Mémoire et société", *L'Année sociologique*, 3e série (1940-1948), vol. I, p. 11-177.

Raul HILBERG, *La politique de la mémoire*, Paris: Gallimard, 1996.

Wolfgang ISER, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles: P. Mardaga, 1976.

- Hans Robert JAUSS,
Pour une esthétique de la réception, Paris: Gallimard, 1978.
Pour une herméneutique littéraire, Paris: Gallimard, 1988.
- Laurent JENNY, *La parole singulière*, Paris: Belin, 1990.
- Georges KANTIN, Gilles MANCERON (éd.), *Les échos de la mémoire. Tabous et enseignements de la Seconde Guerre mondiale*, Paris: Le Monde-Editions, 1991.
- André KARATSON, Jean BESSIERE, *Déracinement et littérature*, Lille: PUL, 1982.
- Ian KERSHAW, *Qu'est-ce que le nazisme? Problèmes et perspectives d'interprétation*, Paris: Gallimard, 1992.
- Victor KLEMPERER, *LTI, la langue du IIIe Reich*, Paris: A. Michel, 1996 [1947].
- Julia KRISTEVA, *Etrangers à nous-même*, Paris: Fayard, 1988.
- Milan KUNDERA, *L'art du roman*, Paris: Gallimard, 1986.
- Pierre LABORIE,
L'opinion française sous Vichy, Paris: Seuil, 1990.
Les Français des années troubles, Paris: Desclée de Brouwer, 2001.
- Michel LACROIX, *Le principe de Noé ou L'éthique de la sauvegarde*, Paris: Flammarion, 1997.
- Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique* (nouvelle édition augmentée), Paris: Seuil (coll. Points/Essais), 1996.
- Clara LEVY, *Ecritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*, Paris: PUF, 1998.
- André MAGNAN (éd.), *Expériences limites de l'épistolaire: lettres d'exil, de prison, de folie. Actes du Colloque de Caen, 16-18 juin 1991*, Paris-Genève: Champion-Slatkine, 1993.
- Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris: PUF, 1996.
- Georges MAY, *L'autobiographie*, Paris: PUF, 1979.
- Arno J. MAYER,
La "solution finale" dans l'histoire, Paris: La Découverte, 1990.
 "Les pièges du souvenir", *Esprit*, 193 (juillet 1993), p. 45-59.

Henri MESCHONNIC, *Le signe et le poème*, Paris: Gallimard, 1975.

Philippe MESNARD, Claudine KAHAN, *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz*, Paris: Kimé, 2001.

Georges MOLINIE, Pierre CAHNE (dir.), *Qu'est-ce que le style*, Paris: PUF, 1994.

Franco MORETTI, *Atlas du roman européen (1800-1900)*, Paris: Seuil, 2000 [1997 pour l'original italien].

Jean MOUNIER (dir.), *Exil et littérature*, Grenoble: ELLUG, 1986.

Maurice NADEAU, *Le roman français depuis la guerre*, Nantes: Le Passeur Cecofop, 1992 [1963].

Gérard NAMER,

Mémoire et société, Paris: Klincksieck, 1987.

La commémoration en France de 1945 à nos jours, Paris: L'Harmattan, 1987.

Michel NEYRAUT et al. (éd.), *L'autobiographie. Vies Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, Paris: Les Belles Lettres, 1988.

Alain NIDERST (éd.), *L'exil*, Paris: Klincksieck, 1996.

Pierre NORA,

"Entre Mémoire et Histoire", in P. Nora (dir.), *Les lieux de la mémoire*, I, 1, Paris: Gallimard, 1984, p. XV-XLII.

"L'ère des commémorations", in P. Nora (dir.), *Les lieux de la mémoire*, III, 3, Paris: Gallimard, 1992, p. 975-1012.

Georges PEREC, L.G. *Une aventure des années soixante*, Paris: Seuil, 1992.

Samuel PEREG, "La psychanalyse et le nazisme: deux figures du rapport à l'étranger", in Simon HAREL (dir.), *L'étranger dans tous ses états*, Montréal: XYZ, 1992.

Michael POLLAK, *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris: Métailié, 1990.

Michael POLLAK, Nathalie HEINICH, "Le témoignage", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63 (juin 1986), p. 3-29.

Krzysztof POMIAN, *Sur l'histoire*, Paris: Gallimard, 1999.

- Michel RAIMOND,
La crise du roman, Paris: J. Corti, 1966.
Le roman depuis la révolution, Paris: A. Colin, 1967.
- Myriam REVAULT D'ALLONNES, *Fragile humanité*, Paris: Aubier, 2002.
- Paul RICOEUR,
Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique, Paris: Seuil (coll. Points/Essais), 1991 [1983].
Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction, Paris: Seuil (coll. Points/Essais), 1991 [1984].
Temps et récit III. Le temps raconté, Paris: Seuil (coll. Points/Essais), 1991 [1985].
- Régine ROBIN, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, St-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1993.
- Daniel SANGSUE, *La parodie*, Paris: Hachette (coll. Supérieur), 1994.
- Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard, 1948.
- Michael SCRIVEN, *Jean-Paul Sartre. Politique et culture dans la France de l'après-guerre*, Jaignes: La chasse au snark, 2001.
- Michel SERRES, *Hominescence*, Paris: Le Pommier, 2001.
- Daniel SIBONY, *Entre-deux: l'origine en partage*, Paris: Seuil, 1991.
- Leo STRAUSS, "La persécution et l'art d'écrire", *Poétique*, 38 (1979), p. 229-53.
- Jean-Yves TADIE, *Le roman au XXe siècle*, Paris: Belfond, 1990.
- Etienne TASSIN, "Hannah Arendt et la spécificité du totalitarisme", *Revue française d'histoire des idées politiques*, 6 (2e sem. 1997): *Dictature, absolutisme et totalitarisme. Colloque des 15 et 16 mai 1997 à la Fondation Singer-Polignac*, p. 368-99.
- Yannis THANASSEKOS, "L'événement "Auschwitz" dans la conscience de la modernité", in G. VICO, M. SANTERINI (dir.), *Educare dopo Auschwitz*, Milano: Vita e Pensiero, 1995, p. 35-59 (traduction en italien, inédit en français).
- Irène TIEDER, "La représentation d'Auschwitz dans le théâtre de Rolf Hochhuth et Peter Weiss", in Pierre GLAUDES (dir.), *Terreur et représentation*, Grenoble: ELLUG, 1996.

Tzvetan TODOROV,

Critique de la critique. Un roman d'apprentissage, Paris: Seuil, 1984.

Nous et les autres, Paris: Seuil, 1989.

Face à l'extrême, Paris: Seuil, 1991.

Les morales de l'histoire, Paris: Grasset, 1991.

"La mémoire et ses abus", *Esprit*, 193 (juillet 1993), p. 34-44.

Les abus de la mémoire, Paris: Arléa, 1995.

"La mémoire devant l'histoire", *Terrain*, 25 (1995), p. 101-12.

L'Homme dépaycé, Paris: Seuil, 1996.

Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle, Paris: Robert Laffont, 2000.

Enzo TRAVERSO, *La violence nazie. Une généalogie européenne*, Paris: La Fabrique, 2002.

Martin TUCKER, *Literary in Exile*, New York-London: Greenwood, 1991.

Ana VASQUEZ-BRONFMAN, "La malédiction d'Ulysse", *Hermès*, 10 (1991), p. 213-24.

Dominique VIART,

"Mémoires du récit. Questions à la modernité", in D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines 1: mémoires du récit*, Paris-Caen: Lettres modernes Minard, 1998, p. 3-28.

"Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique", *Revue des Sciences Humaines*, 263 (3/2001): *Paradoxes du biographique*, p. 7-33.

Pierre VIDAL-NAQUET,

Les assassins de la mémoire, Paris: La Découverte, 1987.

Les Juifs, la mémoire et le présent, Paris: Seuil, 1995.

Réflexions sur le génocide, Paris: La Découverte, 1995.

Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire; suivi de: Foucault révolutionne l'histoire*, Paris: Seuil, 1979.

François WALTER, "Mémoire et histoire: une fratrie houleuse", *Chosir* (nov. 1997), p. 23-6.

Charlotte WARDI, *Le génocide dans la fiction*, Paris: PUF, 1986.

Annette WIEVIORKA,

Déportation et génocide: entre la mémoire et l'oubli, Paris: Plon, 1992

L'ère du témoin, Paris: Plon, 1998.

Nelly WOLF, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève: Droz, 1995.

Les Cahiers de la Villa Gillet, 3 (novembre 1995): *Témoignage et fiction*.

Les Cahiers de la Villa Gillet, 6 (mars 1998): *Le sujet aux prises avec l'histoire*.

Les Cahiers de la Villa Gillet, 9 (août 1999): *La fabrique de l'histoire*.

Etudes de Lettres: La crise des théories, 4 (oct.-déc. 1995).

Etudes françaises, 34, 1 (printemps 1998): *Guerres, textes, mémoire*.

Etudes littéraires, 31, 3 (été 1999): *Ethique et littérature*.

L'Inactuel, 1 (automne 1998): *Etats de mémoire*.

La Licorne, 51 (1999): *Les camps et la littérature. Une littérature du XXe siècle*.

Littérature de l'exil, Grenoble: Université de Grenoble III, 1986.

Mémoires, 54 (janvier 1999): *Travail de mémoire 1914-1998. Une nécessité dans un siècle de violence*, Paris: éd. Autrement.

Mots. Les langages du politique, 54 (mars 1998): *Le roman politique*.

Mots. Les langages du politique, 56 (septembre 1998): *"La Shoah: silence... et voix"*.

Revue de littérature comparée, 273 (janv.-mars 1995): *Le choix d'une autre langue*.

Revue de littérature comparée, (avril-juin 1997): *Ecrire après les totalitarismes (1945-1995)*.

Les Temps modernes, 608 (mars-avril-mai 2000): *Témoigner de la Shoah*.

Transeuropéennes, 5 (hiver 1994-95): *Conflits de mémoire*.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
Considérations d'ordre épistémologique et éthique	5
PREMIERE PARTIE	
L'INVENTION CONTEMPORAINE DU TEMOIGNAGE	14
CHAPITRE 1	
LA REFLEXION SUR LA LITTERATURE, DE L'APRES-GUERRE A AUJOURD'HUI	15
Rôle des récits de rescapés dans la constitution d'une nouvelle littérature d'après-guerre? Ecriture et "engagement"	21
CHAPITRE 2	
LE TEMOIGNAGE: UNE POSTURE ENONCIATIVE SPECIFIQUE	27
En amont de l'écriture: idéologie et fiction totalitaires	27
<i>Fiction idéologique et fiction littéraire</i>	32
En aval du texte: le devoir de mémoire	35
<i>La mémoire: terminologie et conflits discursifs</i>	35
<i>Etapas de la constitution d'une mémoire des événements</i>	38
CHAPITRE 3	
EMERGENCE DE LA FIGURE SOCIALE DU TEMOIN	42

CHAPITRE 4	
LA FICTION DU TEMOIGNAGE	50
CHAPITRE 5	
LE CONTRAT DE VERITE	56
La fiction "autorisée"	63
Le faux témoignage	67

DEUXIEME PARTIE

UNE PREMIERE GENERATION DE TEXTES: LES RECITS DE RESCAPES DES CAMPS DE CONCENTRATION NAZIS 73

CHAPITRE 6	
HISTOIRES DE DEPORTATION	74

CHAPITRE 7	
LA PRATIQUE DU TEMOIGNAGE: PROJETS D'ECRITURE ET CONTRATS DE LECTURE	78

Projets d'écriture	79
<i>Antelme: le je irréductible</i>	79
<i>Rousset: expérience vécue et savoir acquis</i>	89
<i>Delbo: un savoir inutile</i>	93
<i>Wiesel: témoignage et folie</i>	98
Contrats de lecture	106
<i>Antelme: le pacte de l'intériorité</i>	106
<i>Rousset: un appel à la culture du lecteur</i>	107
<i>Delbo: le modèle du dialogue</i>	112
<i>Wiesel: un appel au lecteur-témoin</i>	115

TROISIEME PARTIE

AU NOM DE L'"ESPECE HUMAINE": L'EXPRESSION DE LA DIGNITE DE L'HOMME 116

CHAPITRE 8	
LITTERATURE ET DIGNITE DE L'HOMME	117

CHAPITRE 9	
RHETORIQUES DE LA DIGNITE DE L'HOMME	122
Le pouvoir de la plume	125
Une rhétorique de l'émotion	131
Pamphlet et regard ethnologique	134
A l'aune du droit	138
Une subtile dialectique	148
De l'apologie au témoignage: l'énonciation de la dignité humaine, une tradition?	152
QUATRIEME PARTIE	
UNE DEUXIEME GENERATION DE TEXTES: LES FICTIONS DU TEMOIGNAGE	155
CHAPITRE 10	
POUR UN TEMOIGNAGE CREDIBLE	156
Points forts et failles d'une pratique énonciative	156
Des fictions légitimes	158
<i>L'allégorie</i>	158
UN NARRATEUR TEMOIN	165
<i>Un témoignage au statut ambigu</i>	168
<i>La chaîne du témoignage</i>	177
<i>Le je pseudo-autobiographique</i>	183
CHAPITRE 11	
UNE PRATIQUE AFFADIE?	190
Lorsque tout est dit, ou presque	190
Le style documentaire	194
Pourquoi Buchenwald?	196

CINQUIEME PARTIE	
LORSQUE LA FICTION MALMENE LE LECTEUR, OU L'ART DE PRODUIRE UN TEMOIN	201
CHAPITRE 12	
NARRATEUR DIGNE DE CONFIANCE ET NARRATEUR NON DIGNE DE CONFIANCE	202
<i>Pour produire un acte de lecture: l'entrecroisement de la fiction et du témoignage</i>	204
CHAPITRE 13	
DES AUTEURS ET DES HISTOIRES	206
Un texte ambigu: une histoire ou deux histoires?	206
Histoires d'exil	210
Un romanesque "post-exotique"	213
CHAPITRE 14	
FRACTURES ENONCIATIVES ET EXPERIENCE TEXTUELLE	217
Le cadre général de la fiction	217
<i>Un récit crypté: W ou le souvenir d'enfance</i>	217
<i>A la frontière entre l'ici et l'ailleurs: la "trilogie de la ville de K."</i>	223
<i>L'univers volodinien: des lieux de parole improbables</i>	226
L'acte narratif	228
Le témoignage possible	228
QUI PARLE?	228
DES NARRATEURS TEMOINS?	232
DU NARRATEUR-BOURREAU AU LECTEUR TEMOIN	237
Le discours impossible	245
PREMIER PRINCIPE D'ECRITURE: LE CAHIER	245
DEUXIEME PRINCIPE D'ECRITURE: LA PREUVE	250
TROISIEME PRINCIPE D'ECRITURE: LE MENSONGE	256
ENTRE CONTRAINTE VERBALE ET PARODIE	263

CHAPITRE 15	
QUELLE ETHIQUE TEXTUELLE?	271
Du déracinement à la commémoration	271
Liberté d'écrire	273
L'écriture-recyclage	276
CONCLUSION	280
INVENTER POUR DIRE VRAI	281
BIBLIOGRAPHIE	285
TABLE DES MATIERES	304