

# Monografías de



nº 5

otoño de 2015

ISSN: 1699-4949

<http://cedille.webs.ull.es>

*Cédille, revista de estudios franceses* es una publicación electrónica de libre acceso que edita la Asociación de Francesistas de la Universidad Española (hasta mayo de 2014, Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española) con la colaboración de la Universidad de La Laguna y de la Embajada de Francia en España.

*Cédille* da la bienvenida a cualquier propuesta original –ya sea en forma de monografía, artículo o nota de lectura– relacionada con los distintos ámbitos que abarcan los estudios franceses y francófonos (lengua y lingüística, literaturas, traducción, estudios comparados, metodología y didáctica, cultura y civilización, etc.). Las contribuciones recibidas serán sometidas al arbitraje científico de al menos dos especialistas en la materia (*double-blind peer-review*) y su aceptación o rechazo se comunicará oportunamente a los autores. El Consejo Editorial se reserva el derecho de desestimar aquellos trabajos que no se ajusten al ámbito de la revista, que no alcancen la calidad mínima requerida o que no hayan sido redactados conforme a las normas de edición que se detallan en su web.

URL: <http://cedille.webs.ull.es>

Contacto: [revista.cedille@gmail.com](mailto:revista.cedille@gmail.com)

Dirección postal:

José M. Oliver Frade

Facultad de Humanidades (sección de Filología)

Campus de Guajara / Universidad de La Laguna

E-38200 La Laguna

Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias) España

Teléfono: [+34] 922317692 Fax: [+34] 922317611

© Asociación de Francesistas de la Universidad Española.

© Los originales publicados en *Cédille, revista de estudios franceses* son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación de los textos y su alojamiento en otros portales web con el fin de garantizar su preservación. Asimismo, y en coherencia con su definición como revista de libre acceso, *Cédille* permite, además de la lectura íntegra de sus contenidos, la descarga, copia, distribución, impresión, búsqueda o enlace de los textos completos. En todo caso, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

## CONSEJO EDITORIAL

### Director

José M. Oliver Frade (Universidad de La Laguna)

### Consejo de Redacción

Marina Aragón Cobo (Universitat d'Alacant)  
Dolores Bermúdez Medina (Universidad de Cádiz)  
Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla)  
María Luisa Donaire Fernández (Universidad de Oviedo)  
Tomás Gonzalo Santos (Universidad de Salamanca)  
Julián Muela Ezquerro (Universidad de Zaragoza)  
Ignacio Ramos Gay (Universitat de València)

### Comité Científico Asesor

María Hermínia Amado Laurel (Universidade de Aveiro)  
Philippe Caron (Université de Poitiers)  
Bernard Cerquiglini (Université de Paris VII - INALF)  
Inmaculada Díaz Narbona (Universidad de Cádiz)  
Francisco Lafarga Maduell (Universitat de Barcelona)  
Yves-Charles Morin (Université de Montréal)  
François Moureau (Université Paris-Sorbonne, Paris IV)  
André Thibault (Université Paris-Sorbonne, Paris IV)  
Àngels Santa Bañeres (Universitat de Lleida)  
Mercè Tricás Preckler (Universitat Pompeu Fabra)  
Alicia Yllera Fernández (UNED)

*Cédille* se encuentra inscrita, indexada, resumida o clasificada en el Directory of Open Access Journal, en Dialnet, en Latindex, en el Zeitschriftendatenbank, en Google Académico, en REDALyC, en el IEDCYT-CSIC, en DICE, en e-revist@s, en IN-RECH, en la Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur, en Regesta Imperii, en Open Science Directory, en Scopus, en EBSCO, en Excellence in Research for Australia, en Ulrich's Periodicals Directory, en MIAR, en SCImago, en CIRC, en Academic Journals Database, en Mir@bel, en RESH, en ERIH (ESF), en MLA Directory of Periodicals, en Carhus Plus, en WorldCat, en Scientific Commons, en Journal Table of Contents, en Journal Base, en Sciencegate, en RE-TI, en SNIP, en IPP, en Journal Metrics, en CiteFactor, en Journal Finder, en InfoBase y en I2OR. Asimismo, *Cédille* figura en los catálogos de las más importantes bibliotecas universitarias europeas, americanas, asiáticas y australianas.

*Le silence dans l'écriture de la Shoah*

Jesús Camarero  
(éditeur scientifique)

*In memoriam* Marie-Claire Romero

## TABLE DES MATIÈRES

### TABLE OF CONTENTS

<b>Jesús Camarero</b>	7-9
Le silence dans l'écriture de la Shoah. Présentation Silence in Writing the Holocaust. An Introduction.	
<b>José Luis Arráez Llobregat</b>	11-42
L'architecture du silence de la Shoah dans les fictions de Sylvie Germain Silencing Holocaust in Sylvie Germain's Fiction	
<b>María Badiola Dorronsoro</b>	43-64
Parole et silence pour l'expression de l'éthique dans <i>La mort est mon métier</i> de Robert Merle Expressing Ethics through Word and Silence: Robert Merle's <i>La mort est mon métier</i>	
<b>André Bénit</b>	65-96
Au-delà des multiples silences... Fictionnaliser la Shoah pour en surmonter la douleur et perpétuer le souvenir. Le défi de Vincent Engel et de Françoise Lalande-Keil Beyond Multiple Silences - Writing Fiction on the Holocaust to Overcome Grief and Achieve Remembrance: Vincent Engel's and Françoise Lalande-Keil's Challenges	
<b>Jesús Camarero</b>	97-115
La narrativité du silence, de l'oubli et de la banalité du mal dans <i>Suite française</i> d'Irène Némirovsky The Narrative of Silence, Oblivion and the Banality of Evil in <i>Suite française</i> by Irene Nemirowsky	
<b>Luba Jurgenson</b>	117-135
La question du silence dans les discours critiques sur les représentations de la Shoah Silence in the Critical Discourse of the Constructions of the Holocaust	
<b>Amelia Peral Crespo</b>	137-157
Le silence, ce cri qui résonne dans l'écriture de Vivianne Forrester The Silence, a Cry that Echoes in Vivianne Forrester's Writing	

<b>Fernande Ruiz Quemoun</b>	159-186
Les voix du silence des rescapés de la Shoah : un retour à la vie ? Voices of Silence in Holocaust Survivors: a Return to Life?	
<b>María Pilar Saiz-Cerreda</b>	187-214
L'« autre » Shoah : du silence à l'affirmation de l'identité juive pendant l'Occupation en France. Le cas de Léon Werth "Another" Holocaust: From Silence to the Affirmation of Jewishness in France during the Occupation. The case of Léon Werth	
<b>Annelies Schulte Nordholt</b>	215-231
<i>Heinz</i> d'Henri Raczymow. Une écriture du silence <i>Heinz</i> , by Henry Raczymow: Writing on Silence	
<b>Elisabetta Sibilio</b>	233-244
Horreur et silence : le personnage de Pierre Cange dans l'œuvre narrative de Vercors Horror and Silence: On Pierre Cange in Vercors' Fiction	

## Le silence dans l'écriture de la Shoah

### Présentation

Jesús Camarero  
Éditeur scientifique

« On veut nous faire croire que nous sommes dans un âge communautaire où l'individu doit périr pour que la société vive, et nous ne voulons pas voir que c'est la société qui périr pour que vivent les tyrans », voici une réflexion d'Irène Némirovsky alors qu'elle écrivait *Suite française*, en 1942, peu avant son arrestation par la police et sa mort à Auschwitz. La signification de cette phrase en 1942 était l'explicitation de la terrible tragédie qui a marqué tout le XX<sup>e</sup> siècle d'une tache violente et criminelle. Ce qui nous permet de faire le point sur le thème de cette recherche collective : le problème du silence rapporté des récits et des témoignages de l'Holocauste. Et pour ce faire, rien de mieux que de revenir sur les textes du grand trésor littéraire et anthropologique des auteurs et des œuvres de la Shoah en langue française.

Mais, avant toute recherche sur le silence dans l'écriture de la Shoah, il faut noter un processus qui va du « silence de l'écriture » à l'« écriture du silence » et qui se produit dans l'histoire de l'Europe et de la Shoah elle-même. Le « silence de l'écriture » est étroitement lié aux terribles événements de la déportation, des camps et de l'extermination des Juifs, ainsi qu'à toute une période a-historique (ou *quasi* permanente) consistant à ne pas témoigner ou même nier le génocide (le négationnisme) ; ce silence équivaut exactement à une condamnation collective de l'humanité car il pourrait provoquer d'autres génocides (ce qui a bien eu lieu de nos jours en Afrique par exemple). L'« écriture du silence » devient par contre une libération des esprits tourmentés des victimes et de l'existence collective, étant donné que les témoignages ne sont que l'acte fondamental de cette libération tous azimuts permettant de continuer l'histoire sans fermer le chapitre des événements tragiques, sans jamais rien oublier car nous sommes mémoire et cette mémoire fait aussi notre existence.

Le philosophe Paul Ricoeur cite Aristote pour définir cet événement humain du souvenir et de la re-construction du passé : « La mémoire est *du* temps ». Et si la mémoire est du temps, c'est-à-dire du temps ajouté au temps de l'existence que nous avons ou construisons tous les jours de nos vies, alors les histoires racontées dans les récits et témoignages de la Shoah, comme elles représentent bien la mémoire gardée

de tous ces souvenirs historiques et existentiels, deviennent donc un temps ajouté à notre existence encore plus riche, plus élargi ou étendu.

La littérature de la Shoah n'était pas présente habituellement dans les manuels de littérature française ni dans les programmes des matières à l'Université : lorsqu'il s'agit d'un auteur de premier rang comme Georges Perec, la thématique de la Shoah n'était citée qu'au niveau anecdotique ; d'autres écrivains devenus très importants par la suite, comme Irène Némirovsky, n'apparaissaient même pas. Mais, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, il y a eu des contrepoints, comme celui de Michael Hofmann *Histoire de la Littérature de la Shoah (Literaturgeschichte der Shoah, 2003)*, un livre qui présente un recueil d'écrivains dont les plus importants seraient Adorno et Lyotard pour la philosophie, Améry pour l'essai, Wiesel et Levi pour l'autobiographie, Kertész et Hilsenrath pour le roman, Weiss et Tabori pour le théâtre, Sachs et Célan pour la poésie. Mais il faut surtout souligner la présence de *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations* de Dominique Viart et Bruno Vercier (Bordas, 2005), dont le chapitre 3, intitulé «La littérature des camps», contient pour la première fois une histoire de la littérature de la Shoah du point de vue français : les événements, le contexte, les genres, les idées, les problèmes, les auteurs et les œuvres. Ou encore d'autres ouvrages plus spécialisés, comme celui d'Anny Dayan *Les alphabets de la Shoah : survivre, témoigner, écrire* (CNRS, 2007), où la théorisation n'empêche point l'analyse d'une liste considérable d'écrivains, dont par exemple Appelfeld, Chalamov, Celan, Delbo, Ficowski, Fink, Kertész, Langfus, Levi, Novac, Perec, Raczymov, Semprun, Sperber, Wiesel et même Wiesenthal. Une longue liste à laquelle on pourrait ajouter Modiano dont le jury du Prix Nobel 2014 a bien voulu remarquer : « L'art de la mémoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et dévoilé le monde de l'Occupation ».

Le problème du silence est devenu une de ces idées transversales dont l'intérêt n'a cessé d'augmenter au fur et à mesure que notre société avançait vers une modernité complexe, technologique, matérialiste, et peut-être éloignée des valeurs humaines fondamentales qui étaient à la base de notre civilisation. Après le génocide juif par les nazis, pendant la Seconde Guerre Mondiale et sauf quelques exceptions, bien du temps s'est écoulé avant la publication d'ouvrages racontant l'histoire des rafles, des camps et de l'anéantissement des juifs. C'est ainsi que, après la guerre et les morts, le silence est devenu la marque d'une tragédie terrible, incompréhensible. Le silence était devenu le *statu quo* indésirable d'une identité, d'une culture, de l'Histoire toute entière. Pour essayer de comprendre et d'éviter qu'une tragédie semblable se répète, il fallait sortir du silence et retrouver les mots pour en parler. Mais, comme le dit bien Georges Perec dans *W ou le souvenir d'enfance* : « Écrire est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie ». C'est alors que les témoignages et les œuvres littéraires de la Shoah, publiées depuis la guerre jusqu'à nos jours, conformément le grand projet pour une nouvelle civilisation, dont la lutte contre le silence deviendra son atout principal,



y compris la représentation de quelques valeurs indéniables : empêcher l'oubli, obtenir la justice, éviter le génocide.

Ce volume monographique sur « Le silence dans l'écriture de la Shoah » a été proposé par le groupe de recherche MIDEL (Memoria et Identidades Literarias y Culturales), fondé à l'Université d'Alicante en 2011 par une équipe de chercheurs dirigée par Amelia Peral. D'autres professeurs, chercheurs et spécialistes de plusieurs universités nationales (Alicante, Madrid, Navarre, Pays Basque) et étrangères (Paris, Leiden, Cassino) ont été invités à participer à ce projet. Nous remercions profondément la revue *Çédille* de bien avoir voulu accueillir ces travaux.

## L'architecture du silence de la Shoah dans les fictions de Sylvie Germain

José Luis Arráez Llobregat

*Universidad de Alicante*

jl.arraez@ua.es

### Resumen

Los silencios en torno a la Shoah constituyen un leitmotiv en la obra narrativa de Sylvie Germain. Motivo y motivación, este fenómeno proteiforme emerge intencionadamente del «genio» de la escritora-filósofa y de la «sustancia histórica e ideológica» que impregna a la novelista en cada tramo de su creación literaria. La finalidad de la investigación desarrollada es la interpretación de estos silencios en un conjunto de novelas seleccionadas en donde la Shoah ocupa un lugar principal o secundario, pero relevante. A tal fin, se ha realizado un estudio pormenorizado del silencio según este proceda de la narradora, de las víctimas, de los victimarios o de Dios. Más allá del silencio «en boca» de seres humanos o supremos, se ha incluido igualmente un estudio del silencio espacial en ese mundo apocalíptico.

**Palabras clave:** Sylvie Germain. Shoah. silencio. No-dicho. Inenarrable. Innombrable.

### Abstract

Silences concerning the Shoah constitute a leitmotiv in Sylvie Germain's narrative work. Motive and motivation intentionally emerge as a proteiform phenomenon from the writer-philosopher's genius and from the historical and ideological substance, which imbue the novelist in every section of her literary creation. The purpose of this study is to interpret those silences in a set of selected novels where the Shoah takes up either a primary or a secondary role, but in any case a relevant one. To this end this study carries out a detailed study of the silence coming from the narrator's origin, the victims, the murderers or God. Beyond the silence in humans and supreme beings, this study also investigates the spatial silence in that apocalyptic world.

**Key words:** Sylvie Germain. Shoah. Silence. Unsaid. Inenarrable. Innombrable.

Jamais le silence  
ne se réfère au silence  
(Jabès, 1981: 51)

## 0. Introduction

Le silence constitue un phénomène protéiforme et pas forcément sensoriel que le romancier s'évertue de transcrire sur des feuilles blanches jusqu'alors elles aussi « silencieuses ». Effectivement, que ce soit en rapport avec l'espace, le mouvement ou envisagé dans l'acte communicatif, le silence devient parole exprimable ou « non-dite » à travers la littérature. De ce fait, le romancier trahit la nature, l'essence du silence en laissant écouter au lecteur, grâce à l'écriture ou la « non-écriture », le manque de bruit ou de mouvement d'une situation ; quand un personnage ou le narrateur ne parlent pas, décident de se taire, refusent ou ne peuvent pas s'exprimer ; autrement dit, lorsqu'ils laissent entendre leurs pensées ou leurs sentiments sans les exprimer formellement. Au-delà du texte, mais dans le texte, le lecteur découvre de même les silences auctoriaux grâce aux omissions, aux lacunes ou à la rupture du tissu textuel.

Qu'il soit concret ou abstrait, ce silence littéraire protéen représente la réalisation et la conséquence d'un silence supérieur, d'un silence perçant la conscience de l'auteur et déchirant son écriture. À cet égard, nous évoquerons Marguerite Duras (1980: 68) pour qui le silence de Montaigne et sa réaction scripturale s'ensuivent du décès d'Étienne de la Boétie et du besoin de survivre après sa disparition : « C'est pour continuer à vivre après la mort de La Boétie que Montaigne a commencé à écrire ». De son côté, Marguerite Duras, pour qui « l'histoire des Juifs [durant le génocide], c'est [son] histoire. Puisqu'[elle l'a] vécue dans cette horreur » (Miyazaki, 1981: 73), avouera : « écrire ce n'est pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit » (Duras, 1993: 28). Duras hurle silencieusement pour ne pas briser un silence allié à ceux des intellectuels juifs persécutés comme Joseph Bialot, Benjamin Fondane ou Anna Langfus. Silence, tout puissant, soutenu par l'intellectualité chrétienne aiguillée par Paul Claudel ou François Mauriac, et multiplié grâce à l'engagement des agnostiques et des athées comme Camus, Yourcenar, Blanchot ou Semprún. Ce silence insaisissable déchaîné par l'homme-destructeur sera finalement perceptible par la maîtrise de l'homme-créateur.

Impossible de signaler les épisodes les plus amers du génocide le plus stupéfiant et sanguinaire que l'humanité ait connu. Les bilans chiffrés des victimes juives ne doivent en aucun cas tenter de multiplier ce qui par nature se révèle immesurable telle la souffrance, la douleur, l'épouvante... Cependant, il est indéniable que la Shoah symbolise l'échec de la modernité exhortant à de nombreux intellectuels juifs et non juifs, dès le Troisième Reich jusqu'à nos jours, à écrire ou paradoxalement à garder le silence ou passer sous silence la tentative d'extermination des Juifs européens, comme le soutient Sartre (1948: 46), « le devoir du littéraire n'[était] pas

seulement d'écrire mais de savoir se taire quand il faut ». En fait, dans *Réflexions sur la question juive*<sup>1</sup>, texte où se brise le silence autour des Juifs dans la France de l'après-Shoah, le philosophe ne se livre à aucune méditation sur la Shoah. Le judéocide lancera un cri et un silence inébranlables perpétués jusqu'à l'actualité. Patrick Modiano<sup>2</sup>, Henri Raczymow<sup>3</sup>, Vincent Engel<sup>4</sup> ou Jonathan Littell<sup>5</sup> sont les héritiers juifs de cette mémoire du silence de la Shoah. À leur côté, se situent les héritiers non juifs de ce silence tels Fabrice Humbert<sup>6</sup>, Philippe Grimbert<sup>7</sup> ou Sylvie Germain.

Dans les romans sur la Shoah des auteurs non juifs évoqués *supra*, soit le thème principal de la trame d'un de leur(s) roman(s) est le silence, soit il devient le motif de l'argument d'un roman précis. Sylvie Germain constitue un cas exceptionnel puisque le silence s'impose considérablement dans nombre de ses romans comme thème principal de la trame ou comme motif d'un ou de plusieurs épisodes de l'argument de manière presque obsessionnelle. Une brève incursion dans la biographie de la philosophe, romancière et conteuse rend dans une interview son témoignage à propos d'une visite réalisée au camp de Struthof-Natzweiler, et nous aide à comprendre les origines de la projection de cette hantise personnelle dans ses œuvres de fiction :

Je ne comprenais rien. Je n'avais pas de repères. Je me trouvais arrachée au monde de l'enfance et propulsée dans un monde d'horreur. Tout cela est déjà incompréhensible pour l'esprit humain. Ce l'est plus encore pour une enfant qui n'avait aucune idée que cela ait pu exister. [...] C'est devenu une sorte d'obsession (Pirard, 1992: 6).

Bouleversée moralement, point encore plus important, blessée spirituellement par la découverte du mal absolu et par la magnitude de la haine contre les Juifs, ces images pèseront sur sa création littéraire pour en faire d'elle une «passeuse de témoin», tel qu'elle avouera à G. Bertin (1998: 38) :

Il y a un avant et un après Auschwitz. Cette question est là à se poser tout le temps, on ne peut pas se couper du monde. C'est la fonction de l'écrivain [...] Nous sommes tous des passeurs, des veilleurs, dans l'attention de ce qui se passe autour.

Il s'avère de compléter le témoignage de ses blessures émotionnelles avec la déclaration suivante de la romancière où elle révèle les effets de son écriture : « le phé-

<sup>1</sup> Publiées en 1946 chez P. Morihien.

<sup>2</sup> Cf. *Dora Bruder* publié chez Gallimard en 1997.

<sup>3</sup> Cf. *Contes d'exil et d'oubli* et *Un cri sans voix* publiés chez Gallimard en 1979 et 1985.

<sup>4</sup> Cf. *Oubliez Adam Weinberger* publié chez Fayard en 2000.

<sup>5</sup> Cf. *Les Bienveillantes* publié chez Gallimard en 2006.

<sup>6</sup> Cf. *L'origine de la violence* publié chez La Librairie générale française en 2010.

<sup>7</sup> Cf. *Un secret* publié chez Grasset en 2004.

nomène de l'écriture pour moi [...] provoque une mobilisation de toutes ces archives que l'on porte en soi » (Germain et Coulet, 2009: 132). Sur ce, Alain Goulet (2008: 10) soutient que les « histoires qu'elle forge, qui l'appellent et qu'elle a besoin de raconter, se présentent comme des dictées de son inconscient<sup>8</sup> et de ses rêves pétries de mémoire, investies de toute une mémoire jungienne des profondeurs ». De nombreuses trames romanesques se situent ainsi essentiellement dans le contexte traumatique de l'après-guerre qui marqua profondément sa conscience morale et religieuse. La génialité de l'auteure consiste de cette façon à plonger le lecteur dans l'HISTOIRE<sup>9</sup> à travers ses fictions pour l'exhorter à réfléchir sur la Shoah, sa mémoire et son héritage au cours de la deuxième génération. Mémoire et héritage du judéocide, deux domaines que Sylvie Germain modèle à l'aide de la parole et du silence. À cet égard, la maîtrise de la romancière sur sa narration lui permet de tisser un texte où paroles et silences s'entrecroisent renforçant singulièrement les trames romanesques.

Le silence germanien de la Shoah se réfère à une thématique concrète, il adopte cependant des structures assez différentes. Dans le but d'approfondir dans ce silence protéiforme, nous nous proposons de les identifier, de les classer d'après un critère référentiel ou thématique puis finalement de les interpréter car nous partons de la prémisse de l'existence d'une intentionnalité sous-jacente de la romancière dans ces silences. L'analyse développée dans chaque épigraphe suivra chronologiquement la date de publication des romans tout en caractérisant et interprétant la présence du silence durant son évolution.

D'après ce bref exposé, et comme point de départ pour « la déconstruction » de l'architecture du silence germanien, les œuvres de fiction sur la mémoire de la Shoah permettant de développer cette recherche sont les suivantes :

*Le Livre des Nuits*, 1985<sup>10</sup>

*Nuit-d'Ambre*, 1987<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Sylvie Germain avouera « tout cela se fait dans l'inconscient. Je donne une totale confiance à l'inconscient. Parce que l'inconscient est phénoménalement structuré ». Cf. l'interview réalisée par Olivier Thomas à Sylvie Germain dans l'émission *For intérieur* du 23 janvier 2011 (in *France Culture*). Cité par Isabelle Dotan dans son essai *Les clairs-obscur de la douleur : regards sur l'œuvre de Sylvie Germain* (2009 : 57).

<sup>9</sup> Dans *Le Prince et le marchand. Idéologiques : la littérature, l'histoire*, Pierre Barbéris (1980: 179) fait la différence entre HISTOIRE (réalité historique), Histoire (discours théorique qui propose une interprétation de la réalité et du processus historique) et histoire (« le récit, ce que nous raconte un roman »). Nous utiliserons cette distinction dans notre travail.

<sup>10</sup> Paris, Gallimard. L'édition utilisée est celle de Paris, Gallimard (Folio), 1985. Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (LN, ).

<sup>11</sup> Paris, Gallimard. L'édition utilisée est celle de Paris, Gallimard (Folio), 1987. Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (NA, ).

*La Pleurante des rues de Prague*, 1991<sup>12</sup>

*Immensités*, 1993<sup>13</sup>

*Éclats de sel*, 1996<sup>14</sup>

*Tobie des marais*, 1998<sup>15</sup>

*Chanson des mal-aimants*, 2002<sup>16</sup>

*Magnus*, 2005<sup>17</sup>

*Petites scènes capitales*, 2013<sup>18</sup>

Une première observation concernant la date de publication de ces romans par rapport à la politique mémorielle et commémorative de la Shoah en France s'avère intéressante. Nous constatons que la période la plus productive de la romancière, celle des années 90, coïncide avec la rupture du silence et la reconnaissance officielle des crimes de la Shoah de l'État français dont une de ses répercussions fut l'épanouissement de la littérature non fictionnelle et fictionnelle sur le génocide juif. La contribution de la romancière se réalise à travers des fictions qui deviennent des prétextes pour se questionner du point de vue philosophique sur la douleur de l'être humain confronté à son existence et à l'existence du mal, et s'interroger simultanément sur le silence des hommes et de Dieu face à cette douleur. Victimes des grands événements dévastateurs de l'HISTOIRE de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du XX<sup>e</sup> siècle, l'histoire personnelle des sujets des romans cités *supra*, de leurs adjuvants ou de leurs opposants est liée à la Shoah. Ce s'enrichit avec l'essai *Les échos du silence* (1996)<sup>19</sup>, car dans cette méditation sur le silence de Dieu, sur l'énigme du mal et de la souffrance,

---

Bien que publié en 1987, *Nuit-d'Ambre* (1<sup>e</sup> partie) est rédigé en 1984 ; une année plus tard sera publié *Le Livre des Nuits* [(2<sup>e</sup> partie).

<sup>12</sup> Paris, Gallimard (Folio). Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (PRP, ).

<sup>13</sup> Sylvie Germain, *Immensités*, Paris, Gallimard, 1993. Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (I, ).

<sup>14</sup> Paris, Gallimard (Folio). Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (ESel, ).

<sup>15</sup> Paris, Gallimard (Folio). Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (TM, ).

<sup>16</sup> Paris, Gallimard (Folio). Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (CMA, ).

<sup>17</sup> Paris, Albin Michel ; l'édition utilisée est celle de Gallimard (Folio), 1997. Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (M, ).

<sup>18</sup> Paris, Albin Michel. Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (PSC, ).

<sup>19</sup> Paris, Desclée de Brouwer ; l'édition utilisée est celle d'Albin Michel, 2006. Les citations tirées de ce essai sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (ESil, ).

roman et philosophie se fondent pour que Sylvie Germain puisse transmettre son apprentissage de l'écoute du silence de Dieu face aux génocides.

Sous une perspective interdisciplinaire où se combinent la linguistique, la narratologie, la philosophie et la théologie on analysera le « triple silence »<sup>20</sup> de ces romans : le silence des témoins par souci de précaution, par incroyance ou indifférence, le silence de Dieu et le silence de la cité concentrationnaire repliée sur elle-même. Cette architecture triangulaire établie par André Neher sera enrichie avec le silence de la voix narrative, le silence spatial au-delà des camps de concentration, puis avec le silence des victimaires. À cette fin, la stratégie scientifique à adopter pour ce travail nous est suggérée par l'auteure : « écouter le silence et scruter le silence, –tels sont les plus hauts actes de l'attention et de la conscience que doivent accomplir les vivants » (I, 254). Sur ce, le lecteur scientifique, l'attention soutenue et la conscience éveillée, devra écouter puis épier les silences exprimés, dissimulés ou cachés dans la littérature germanienne liée à la Shoah.

### 1. Les silences intentionnels de la voix narrative

Il s'avérerait pertinent d'établir une première distinction avant d'entreprendre le décodage des silences de la voix narrative car les silences non assignés aux personnages des romans sont attribuables principalement aux narratrices extradiégétiques-hétérodiégétiques<sup>21</sup>. Selon Balzac, Flaubert ou W. Kayser (1977: 74), dont nous reprenons les paroles, « dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur, [...] mais un rôle inventé et adopté par l'auteur ». Nonobstant, par-delà des idées non exprimées par ces narratrices omniscientes, on devine l'intentionnalité de la romancière puisque les réflexions ne se produisent pas par elles-mêmes, bien au contraire elles proviennent d'un ensemble de stimulations externes, voire chez Sylvie Germain, sa visite au camp de concentration de Struthof-Natzweile, son long séjour à Prague dont la population juive fut quasiment massacrée durant l'invasion nazie, mais essentiellement le silence du judéocide enkysté dans la mémoire collective dont elle sera témoin. Tel que le rappelle Azouvi (2012: 21) :

[...] ni au lendemain de la guerre, ni dans les années cinquante ou soixante, seulement à partir des années soixante-dix ou quatre-vingt, l'extermination des Juifs aurait accédé à la conscience des Français, focalisés sur les hauts faits de la Résistance.

Une deuxième distinction aidera à la catégorisation du silence. De nombreux auteurs ont essayé de définir le silence de la Shoah. Ainsi, pour Joë Friedemann

<sup>20</sup> Nous empruntons ce terme à André Neher (1970: 154).

<sup>21</sup> Sauf dans *Chansons des Mal-aimants*, dont la diégèse est réalisée par une narratrice intradiégétique-homodiégétique, dans tous les romans indiqués on constate une narratrice extradiégétique-hétérodiégétique. D'autre part, *La Pleurante des rues de Prague* combine la 1<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> personne du singulier.

(2007 : 109), le *silence* est « la volonté [du locuteur] se traduisant par le refus de parler, de communiquer, de transmettre verbalement une émotion, une idée ; ou encore par la difficulté de décrire une réalité dont on désire refouler jusqu'au souvenir ». Si le silence est la volonté, nous estimerons le *non-dit* comme l'exécution littéraire du silence, en d'autres termes, le non-dit constitue tout ce qui n'est pas exprimé dans le roman. Celui-ci aura comme référent une réalité concrète ou le rapport d'une expérience, ainsi nous établirons une différence entre *l'indicible* et *l'inénarrable*. On considérera *indicible* ce qui est trop horrible pour être nommé, pour être signalé à travers un nom commun ou propre alors qu'il existe, conformément à la définition d'Annette de la Motte (2004: 11) « ce qui se soustrait au langage, ce qui se dérobe à l'expression langagière ». Puis, *inénarrable*<sup>22</sup> sera employé pour désigner le récit que la voix narrative ne peut pas rendre sensible à travers le langage, c'est-à-dire narrer.

Les silences de la voix narrative sont très significatifs dans les épisodes liés à la Shoah faisant partie des arguments de *Le Livre des Nuits* et de *Nuit-d'Ambre*. Au cours de ces deux romans à caractère transgénérationnel, Sylvie Germain narre sur près d'un siècle le devenir de la grande saga des Péniel en proie de l'HISTOIRE et de toutes les guerres dès la fin du XIX<sup>e</sup> jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Dans *Le Livre des Nuits*, Ruth, la cinquième épouse de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, Juive assimilée, et leurs quatre enfants sont déportés dans un camp de concentration nazi. Dans *Nuit-d'Ambre*, Thadée, le fils de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup et de Sang Bleu, sa quatrième femme, rentre de déportation au marais poitevin avec Chlomo et Tsipele, les deux enfants d'un camarade juif succombé au camp de Dachau. Au cœur de ce deuxième roman, l'histoire de Ruth et des enfants assassinés est un palimpseste du roman précédent. Pour Alain Goulet (2006: 36) « la saga [...] se présente [...] comme l'histoire d'un cri, symbole de la douleur au-delà de tous les mots, symbole de malheur et de châtiement qui trouve son origine dans la nuit des temps et se répète de génération en génération ». À ce propos, nous avancerons que ce « cri douloureux », rupture du silence, devra être interprété métaphoriquement comme le cri de l'humanité dans son devenir historique.

Les silences de la narratrice des deux romans portent exclusivement sur les souffrances endurées par Ruth, les enfants et Thadée dans les camps où ils furent déportés. Le rêve prémonitoire de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup dans lequel il visualise le massacre nazi se situe géographiquement dans un camp de concentration et d'extermination bien que la voix narrative n'introduise pas la terminologie spécifique en tant qu'innommable—camp de concentration ou camp d'extermination—. Le cadre spatial rapporté par la voix narrative contient tous les éléments identificateurs, néanmoins le terme exact pour le présenter ne sera pas employé dans son exposé des faits :

<sup>22</sup> Gérald Prince compose le terme « unnarratable », que nous traduisons par « inédit », pour faire référence à tout ce qui n'est pas narré car les faits en cause seraient trop douloureux (Prince, 1992: 28-30).



Le fleuve est surplombé de hauts remblais de terre caillouteuse hérissés de fils barbelés. Il [Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup] entr'aperçoit, mais cela reste indistinct, des silhouettes d'hommes se profiler derrière les barbelés, et plus loin encore, des toits de baraques en bois dont les cheminées ne cessent de cracher des jets de fumées noires (LN, 233).

Le mot « camp d'extermination », et son référent réel, s'élèvent donc au rang d'indicible, cependant, seul oser prononcer fils barbelés, baraques et cheminées fumantes, devenus des symboles de l'univers concentrationnaire, permettent de prime abord son identification. D'autre part, la voix narrative se situe de plus sous le signe de l'inénarrable car elle ne rapporte pas manifestement les événements survenus dans le camp, à savoir que ces cheminées sont celles des crématoires, que la fumée provient des corps en combustion et que les cendres en suspension sont celles des corps incinérés dans les crématoires. Ces silences constituent une stratégie discursive de la romancière à travers l'insertion d'une voix narrative renonçant à l'expression directe par une question éthique et esthétique forçant le lecteur à relier ce qui est dit et ce qui ne l'est pas. Dans ce sens-là, la romancière s'attache à Maurice Blanchot (1980: 132) lorsqu'il affirme « il y a une limite où l'exercice d'un art, quel qu'il soit, devient une insulte au malheur ».

La narration du songe concentrationnaire poursuit avec l'évocation d'une atmosphère trouble, teintée de la couleur grisâtre des flocons en suspension : « Une pluie de cendres, d'un gris extrêmement doux et soyeux, tombe du ciel sans faire du bruit » (LN, 235). Toute autre indication serait de trop puisque le lecteur identifie en toute certitude dans l'atmosphère les cendres en suspension des déportés incinérés dans les fours crématoires et exhalées par les cheminées des crématoires. De nouveau une suite de mots élevés au rang d'indicible, bien qu'en s'exprimant fragmentairement elle parvient à révéler sans réserve la réalité des camps.

D'autre part, la voix narrative de *Le Livre des Nuits* transporte le lecteur à travers la vision de Ruth à l'intérieur de « the grey zone »<sup>23</sup> : « Ruth se tenait immobile et pleurait en silence. Elle voyait s'élever sans fin des visages et des mains, puis s'effranger, au fil de la fumée très noire qui montait du cœur des flammes » (LN, 280). De nouveau l'inénarrable entraîne le silence de la narratrice excédée par la dimension énonciative du langage face à l'horreur de l'image décrite. Nous pouvons ainsi constater les jugements de Joë Friedemann (2007: 114) lorsqu'il avoue que « "l'au-delà de la souffrance" est difficilement traduisible avec des mots ». Bien que la réalité concentrationnaire ait exilé le langage verbal pour imposer le langage du si-

<sup>23</sup> Paratextualisation du titre du film *The Grey Zone* (2001) de Tim Blake Nelson, qui raconte l'histoire du Sonderkommando XII du Camp d'Auschwitz chargé de conduire les déportés nouveaux arrivants dans des chambres à gaz et d'incinérer les corps dans des fours crématoires.

lence, le « silence fait partie du langage », tel que nous rappelle Maurice Blanchot (1987: 67).

Vers la fin du roman la voix narrative brisera finalement son silence pour transcrire Sachsenhausen, le nom propre du camp où Ruth et les enfants ont été déportés, un mot incapable d'être retenu et prononcé par Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup<sup>24</sup> : « –Sachsenhausen. Un nom annulatif raturant d'un seul trait les noms de Ruth, Sylvestre, Samuel, Yvonne et Suzanne. Un nom définitif » (*LN*, 312). Cette appellation fournie par procurée par la narratrice est fragmentaire<sup>25</sup> car tout autre précision concernant ce nom propre, auquel le destin de Ruth et des enfants est lié, devra être interprété par le lecteur. Des termes bien précis tels que camp, juif, enlèvement, déportation, concentration, gazage, extermination ou incinération sont évités, devenant par conséquent des indicibles. Dans la première phrase sans verbe conjugué, la voix narrative introduit métaphoriquement le participe présent de « raturer » précédé de l'adjectif « annulatif » pour se référer à Sachsenhausen et désigner leur mort dans ce lieu. Une deuxième phrase, nominale en position anaphorique, montre catégoriquement les composantes distinctives que ce nom propre livré au discernement du lecteur suscite consubstantiellement, à savoir : camp, nazi, concentration ou extermination. Effectivement, la voix narrative interrompt son silence pour indiquer le sort de la famille de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup. Cependant, ces nouvelles sont encore une fois voilées, nous reconduisant vers le silence, car on sous-entend<sup>26</sup> que ce voilage cherche à passer sous silence de tels faits. Bien qu'il s'agisse de deux réalités existentielles et littéraires différentes, cette stratégie littéraire est semblable à celle que Charlotte Delbo adopte dans sa trilogie concentrationnaire lorsqu'elle évite de signaler le nom du camp (Auschwitz) afin d'éviter chez le lecteur une idée préétablie sur ce que ce nom évoque, et s'affronte sans idées préconçues aux caractéristiques du milieu évoqué.

<sup>24</sup> « Un nom tellement difficile à prononcer et à concevoir que Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup ne savait pas par quel bout le prendre » (*LN*, 312).

<sup>25</sup> À propos de cette écriture suggestive et analogique, Marie-Hélène Boblet (2010: 70) montre comment :

Le lecteur, contrairement à Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, identifie imaginairement, dans l'indistinction et la désagrégation des formes, l'épreuve et l'horizon concentrationnaires. La construction du référent et l'évaluation axiologique appartiennent à celui qui, par sa propre connaissance et par sa propre mémoire, reconnaît le méconnaissable : un homme déshumanisé réduit à une forme désarticulée. La suggestion, l'analogie approximative qui maintient la différence dans la comparaison, l'énonciation indirecte sont les seules justes figures de la catastrophe infigurable du génocide.

<sup>26</sup> Nous employons le terme « sous-entend » tel que Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986: 39) le définit –face à « pré-supposés » : « informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif ».

Sylvie Germain reprendra brièvement l'histoire de Ruth dans *Nuit-d'Ambre*, cependant une fois de plus la narratrice gardera le silence n'offrant tout autre détail significatif et éclairant puisque seule leur mort est indiquée. Par contre, elle introduira une dernière fois Sachsenhausen, sans avancer aucune autre précision : « Mémoire défigurée par la douleur, à jamais saccagée par la fureur d'un nom. Sachsenhausen » (NA, 62). Dans les deux romans, la voix narrative utilise la même stratégie discursive en mettant sous silence une partie du syntagme nominal complet –camp de Sachsenhausen– à travers l'ellipse du nom « camp ». Entre deux points, ce mot révèle toute sa portée symbolique et contribue à la signifiante propre au discours afin de permettre au lecteur d'affronter ce qui est passé sous silence pour inimaginable.

La romancière évoquera tangentiellement une dernière fois la Shoah dans *Nuit-d'Ambre* à travers l'histoire de Thadée, probablement arrêté et déporté par ses activités militaires ou résistantes contre les nazis. Au début du roman, la voix narrative signale qu'après son retour Thadée « avait agrandi et réaménagé cette partie des bâtiments [de la maison familiale] qu'il occupait maintenant avec les deux enfants de son ancien compagnon de camp » (NA, 33). Le mot « camp » sera une fois de plus lancé au lecteur à moitié passé sous silence puisqu'il ne possède aucune référence à sa détermination exacte.

Le silence de la narratrice se brisera définitivement dans le chapitre suivant lorsque ce nom commun suivi de son nom propre prend sa définition référentielle : « le camp de Dachau où tout disparaissait pourtant, les hommes et leurs rêves, à chaque instant » (NA, 102). Cependant, il nous faut signaler que l'emploi euphémistique du verbe « disparaître », visant à atténuer la violence du mot auquel il fait référence –assassiner/tuer–, provoque en quelque sorte un silence car l'effet d'assouplissement de la réalité de l'euphémisme « voile » la réalité de la cité concentrationnaire.

Nous avancerons que la fragmentation qui définit le style de Sylvie Germain par rapport aux épisodes de la Shoah est le résultat d'une narration « trouée » par les silences des non-dits. Ces non-dits brisent la linéarité de la trame romanesque, rapprochant son écriture vers une écriture fragmentaire. Sur ce point, nous introduirons Jean-Luc Nancy (1997 : 77) pour qui l'écriture fragmentaire issue de la Shoah constitue la « parole maintenue à travers la cassure de l'histoire, mais ne [peut] parler qu'avec cette cassure de la gorge ». Ce type d'écriture fragmentaire sera développé par Maurice Blanchot dès *Le Pas au-delà* (1973) pour rendre compte à travers une « écriture interrompue » de ces événements absolus de l'Histoire. De même que l'écriture fragmentaire définit l'écriture blanchotienne du « désastre », on introduira « l'écriture trouée » pour déterminer l'écriture germainienne dont les récits sont marqués d'une part par les interruptions propres de l'écriture fragmentaire, d'autre part par les vides lexicaux imprimés par les non-dits.

*Nuit-d'Ambre* débute quasiment avec les souvenirs affreux et inoubliables de Thadée, passeur de témoin de la tragédie concentrationnaire de Dachau, racontés encore une fois fragmentairement par la voix narrative. Sans qu'il y ait une contextualisation logique dans le fil narratif, la description fait son irruption mais s'interrompt ensuite brusquement dans la narration :

Et il ne savait plus qui était l'enfant, qui était la sœur, –qui était le mort et qui le survivant. Tous se confondaient, tournant en une ronde lente, fuyant au ras de la nuit... *Gein sei in shvarze Raien...* *Gein, gein...* ils s'en étaient allés, tous, les grands-parents et les parents, ombres noires serrées en rangs puis entassées dans des camions, puis disloquées les unes des autres, et brûlées dans des fours... (NA, 74).

La scène décrite en une seule phrase et caractérisée par une accumulation de verbes d'action pour rendre compte de la célérité, de l'agressivité et de la cruauté des victimaires face au manque de défense et à l'affolement des victimes, correspond à l'évidence à une sélection, un indicible germanien. La voix narrative s'abstient de prononcer ce mot à connotations terrifiantes, préférant montrer à sa place une séquence tumultueuse. Cette stratégie discursive contre la dénomination conventionnelle renforce sa puissance car effectivement ce qui est absolument impensable est difficilement dit. À propos de l'impossibilité d'introduire le verbe pour traduire des souvenirs traumatiques concentrationnaires, Joë Friedemann (2007: 113) assure « qu'il y a des faits ou des événements intraduisibles à l'aide des mots, qu'il ne reste que le silence pour tenter de les suggérer ou d'en susciter l'image ». La tactique représentationnelle du silence et de l'évocation utilisée par Sylvie Germain oblige le lecteur à envisager une lecture sémiotique afin de réaliser de manière cohérente la construction de la signification de cette séquence narrative. Une telle disposition lui permettra d'interpréter convenablement la souffrance des personnages, de la voix narrative et de son auteur.

Le retour à la sérénité de l'« avant-Shoah » après la libération des camps est presque impossible pour la plupart des déportés car les affreux souvenirs de la persécution, de la déportation et de la concentration «se cloîtrèrent» dans un esprit pas encore libre car leur survie sera intimement liée au génocide. Atteints par une multiplicité de symptômes post-traumatiques seul le devenir du temps pourra probablement garantir leur libération définitive. Ainsi, Thadée sortira du camp de Dachau, toutefois son esprit y demeurera à jamais prisonnier de sa mémoire, des souvenirs enregistrés à Dachau. Ses vécus concentrationnaires traumatiques provoqueront le silence de sa mémoire et son aphasie :

Sa pensée confinait à l'oubli, à l'idiotie presque. À l'idiotie, à force d'être dépossédée de tout repère, tout appui, privé de mots. Il n'y avait pas de mots à la mesure de ces phénomènes qui se déroulaient dans cet extrême infini tant spatial que tem-

porel, à la mesure de cette absolue extravagance. Plus de mots [...] (NA, 106).

La disparation des facultés de remémoration et d'expression de Thadée est identifiable au silence de la mémoire et au silence de la voix en tant qu'indicateurs du deuil et de la souffrance. À l'effet d'échapper des souvenirs concentrationnaires, son amnésie traumatique pourrait également devenir le désir de survivre après Dachau. De même, son aphasie actuelle est non seulement un héritage traumatique de l'interdiction de la parole et de la liberté d'expression dans le camp, mais aussi une conséquence de l'impossibilité de traduire linguistiquement le vécu douloureux. Ses inénarrables et ses innommables, situés au camp de Dachau, résultent de sa propre expérience concentrationnaire ainsi que de celle des autres, vécue et soufferte psychologiquement sur un second plan.

Sans défigurer ou truquer une réalité non vécue, Sylvie Germain aborde la narration des épisodes les plus délicats de la Shoah sans égard pour les remarques de George Steiner à propos de l'insuffisance du langage dans l'évocation du génocide. En rapport avec ce sujet, le philosophe anglo-franco-américain affirme qu'« il n'est pas certain du tout que le langage rationnel soit fait pour traiter de questions qui échappent totalement aux normes de la communication humaine, de ce qui relève explicitement du bestial » (Steiner, 2010: 189-190). Par contre, mesurant les possibilités du silence dans le langage, la romancière articule un discours capable de rendre compte de la réalité endurée à Dachau à travers le silence de la voix narrative de chaque roman.

Nous devons interpréter ces deux œuvres de fiction comme « une métaphore du destin de l'individu » (Gandillot: 2002), où l'auteure s'applique « à interroger l'homme à la recherche de la signification de sa présence au monde » (Bricco, 2004: 56). C'est pourquoi Sylvie Germain ne révèle pas immédiatement le nom des camps nazis où ont été déportés les personnages de *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* car elle prétend arborer la souffrance universelle inhérente à tout espace concentrationnaire. À propos de ces deux premiers romans germaniens Marie-Hélène Boblet (2010: 69) conclut que « la barbarie nazie et la Solution finale ne sont dicibles que par le détour, la métaphore et l'allusion », des procédés linguistiques qui exploitent le silence pour dissimuler le signifié afin d'étouffer le signifiant.

Dans *Tobie des marais*<sup>27</sup>, Sylvie Germain se sert de l'analepse pour situer le lecteur dans l'avant Shoah grâce à Déborah, l'arrière-grand-mère du jeune Tobie :

---

<sup>27</sup> Hypertextualisation du *Livre de Tobie/Tobit*, livre deutérocanonique de l'Ancien Testament. Nouveau roman d'apprentissage, la trame est portée sur la recherche ontologique de Tobie après la mort fortuite par décapitation de sa mère et la folie de son père survenue après cette perte brutale. Désormais, Déborah, âgée de quatre-vingt-dix ans prendra en charge l'un et l'autre. Dès le deuxième chapitre (« Déborah »), on apprend les origines polonaises juives de la vieille paysanne arrivée jadis au marais Poitevain après une tentative frustrée d'émigrer aux États-Unis.

Deborah venait de loin, loin dans le temps et dans l'espace. Elle était née avant le siècle dans un village de Galicie polonaise, et jusqu'à l'âge de dix-neuf ans elle avait vécu dans un shtetl situé en bordure d'une rivière nommée Lubaczówka. Mais la misère y était grande et les persécutions sévissaient rituellement contre les gens de sa communauté (*TM*, 41).

Les silences de la narratrice se focalisent sur des indications concernant des convictions raciales, idéologiques ou religieuses qui justifieraient ces actions violentes contre les bourgades juives. Nonobstant, le terme *shtetl* découvre au lecteur la présence de pogroms, à savoir des massacres organisés, des explosions de violence contre les communautés juives qui ouvrirent la voie à la Shoah et à la disparition de Yiddishkai. « Progom » s'ajouterait donc à la liste des innommables germaniens, ainsi que la tactique de ne pas introduire « juif », « antisémitisme », « Shoah » ou tout autre mot appartenant à ce champ sémantique.

En définitive, concernant la déportation des personnages juifs, bien que la voix narrative indique ou insinue leur religion, aucun rapport n'est établi entre leur foi et leur déportation. Par ailleurs, ni la nationalité ni le credo ou l'idéologie des victimes ne seront mis en cause. Ainsi, le lecteur se situera face à deux romans dépouillés d'interprétations historiques concrètes grâce aux silences. Ces actes illocutoires indirects devront être interprétés dans le même sens que l'absence de noms concrets ou propres, c'est-à-dire la volonté de Sylvie Germain de se remonter à l'HISTOIRE pour montrer l'homme exposé au Mal à partir de la singularité du génocide nazi. Ces silences métamorphosés en langage permettent à l'auteur de mieux connaître et de mieux juger la condition humaine.

## 2. Le silence éloquent de Dieu

La Shoah soumit la foi en Dieu à une dure épreuve qui fractionna « le peuple élu ». Pour des athées, tel Primo Levi, Auschwitz corroborait la non-existence de Dieu, comme en témoigne le suivant syllogisme : « Il y a Auschwitz, il ne peut donc pas y avoir Dieu » (Camon, 2005: 74). Au contraire, pour certains croyants, la Shoah avait renforcé, bien qu'avec des conflits, leur foi. Élie Wiesel (1986) proclamera maintes fois la transformation de ses croyances religieuses après les camps d'Auschwitz et de Buchenwald : « Pendant la tourmente il n'y a pas eu désertion de la foi. Il y a eu protestation contre le silence de Dieu [...] Je suis parfois pour Dieu, souvent contre Dieu, jamais sans Lui ». La «tourmente passée», les générations suivantes n'oublièrent pas le silence de YHWH-Jiré<sup>28</sup>, de celui qui leur avait promis de pourvoir à leurs besoins. Le rabbin Josy Eisenberg (2009: 49) se demandera pareillement : « Où était-il, ce Dieu libérateur, pendant Auschwitz ? ». Se questionner sur la présence de Dieu, non seulement à Auschwitz mais où et quand que ce soit durant le

<sup>28</sup> YHWH-Jiré, nom hébraïque de Dieu signifiant « L'Éternel pourvoira » (*Genèse* 22: 13-14).

génocide, renvoie à la problématique de son silence. Ainsi, Pierre Haïat (2008: 65) s'interrogera à son tour dans son essai consacré à la littérature de la Shoah : « Où est Dieu ? Pourquoi se tait-Il ? Pourquoi permet-Il à l'iniquité de s'étendre ? ». Depuis lors, les questions sans réponses, ou avec des réponses dissemblables se succéderont jusqu'à nos jours.

Sylvie Germain, passionnée intellectuellement et soucieuse spirituellement par le mystère du silence de Dieu face à la présence du mal dans le monde, participe à cette dialectique, essentiellement avec l'essai *Les échos du silence*, son chef-d'œuvre sur le silence de Dieu. Néanmoins, cette question sera également abordée d'une façon tangentielle dans *Immensités* et *Éclats de sel*.

Au cours d'une interview avec Bertrand Révillion, l'auteure justifiera ainsi son attachement à cette question :

Depuis des siècles, les hommes se cognent à cette terrible question : le mal existe et Dieu ne fait rien. Une interrogation qui, sans aucun doute, est à la source de l'athéisme contemporain : comment continuer à prier, à croire, à espérer en Dieu après la Shoah ? C'est en pensant à toutes ces femmes et à tous ces hommes qui, aujourd'hui, n'admettent pas le scandale du silence de Dieu que j'ai écrit ce livre (Germain, 1997: 27-30).

Pour mieux comprendre l'intérêt personnel de la romancière pour le silence ontologique, il s'avérerait opportun d'introduire la conception germanienne de la mémoire individuelle. Pour Sylvie Germain, cette dernière est le résultat de l'emboîtement de mémoires multiples, c'est-à-dire, dans la mémoire d'un individu se rangeraient depuis la mémoire personnelle et familiale jusqu'à la mémoire historique, voire la mémoire millénaire qui se prolongerait jusqu'aux origines. Et c'est précisément dans cette recherche infinie qu'elle découvre le silence de Dieu, son vide. La philosophe n'hésite pas à avouer dans un entretien :

On écrit toujours bien sûr à partir de son expérience, on puise en partie dans son passé, dans sa propre mémoire, mais la mémoire individuelle n'est pas une entité close et autonome, elle s'enracine et s'emboîte dans des mémoires plus larges et profondes : mémoire familiale d'abord, elle même greffée sur la mémoire collective laquelle porte toujours traces des souvenirs de guerres, de grands événements [...] et par-delà cette mémoire historique s'ouvre une mémoire plus vaste et ancestrale encore, plus confuse aussi, une mémoire toute pétrie de mythes. Mais on n'atteint jamais le fond, car au-delà encore, à la limite de l'oubli, bée une mémoire mystérieuse, immémoriale ; celle des origines. C'est là une mémoire qui s'étend aux confins du silence de Dieu (Carbone, Foullonneau, Nublat et Person, 1994: 14).

Il nous faudra donc nous remonter à sa visite au camp de Struthof-Natzweiler pour comprendre cette première épreuve personnelle assimilée à sa mémoire individuelle reliée à une mémoire historique, tout en les acheminant vers le silence de Dieu et plus particulièrement son silence parmi les hommes. À cette force pulsionnelle contribue sa formation académique auprès d'Emmanuel Levinas, qui lui transmettra ses réflexions phénoménologiques et ontologiques par rapport au nazisme, au silence et à la Shoah. Suivant la stèle de son maître, Sylvie Germain ne cessera de s'interroger sur Dieu et le mystère de son silence pendant et après la Shoah. Dans l'intention de trouver une réponse décisive concernant le silence de Dieu malgré la souffrance du monde, et plus particulièrement par rapport à la souffrance du peuple juif, les réflexions de Sylvie Germain émanent de l'inspiration philosophique de Simone Weil, de Hannah Arendt et de Hans Jonas, de la poésie de Paul Celan et des écrits personnels d'Etty Hillesum<sup>29</sup>, intertextualisés et métatextualisés plusieurs fois dans *Les échos du silence*<sup>30</sup>. Juifs et victimes de la Shoah, ces intellectuels constituent un référent spirituel et existentiel permettant d'«illuminer» les profondeurs de son « cogito » dans son cheminement vers l'élucubration d'arguments philosophiques et théologiques visant à justifier le mutisme de Dieu pendant et après la Shoah.

Sylvie Germain prolongera sa quête spirituelle à travers la fiction narrative puisque sa plume philosophique se déploie en parallèle à sa plume romanesque. Cependant, même si dans *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* la question du silence de Dieu hante certains personnages, aucun rapport explicite avec les épisodes de la Shoah n'est présent. On remarque la première allusion dans *Immensités*, roman appartenant à la trilogie pragoise<sup>31</sup>, lieu d'écriture où la romancière reconstruit la quête ontologique de Prokop Poupá, ancien professeur de lettres révoqué par le régime communiste et obligé à travailler dans le service de nettoyage d'un immeuble. Baba, la vieille voisine avec laquelle il partage maintes fois des conversations anodines, lui révèle un jour sa préoccupation pour le sort des oiseaux en liberté qu'elle alimente habituellement : « Aussi sont-ils en droit de réclamer des comptes à Dieu [...] le bon Dieu s'est montré bien négligeant à leur égard » (*I*, 119). Le commentaire de la Grande Baba déclenche la mémoire historique de Prokop qui reconduira la question vers d'autres domaines non loin de Prague ni dans l'espace ni dans le temps : à Terezín, ancien camp de transit, ghetto-camp de travail puis finalement camp de concentration aménagé par la Gestapo pendant la Seconde Guerre Mondiale. Ainsi, le malheureux professeur déchu se précipite dans la méditation religieuse suivante :

<sup>29</sup> Sylvie Germain lui consacra en 1999 son essai *Etty Hillesum* (chez Pygmalion, Chemins d'éternité).

<sup>30</sup> Sylvie Germain introduira également le livre de Job du Nouveau Testament et l'œuvre spirituelle de Sainte Thérèse de Lisieux.

<sup>31</sup> La trilogie est conformée par les romans : *La Pleurante des rues de Prague*, *Immensités* et *Éclats de sel*.



Non, vraiment, il n'était pas évident que Dieu ait tenu sa promesse aux oiseaux. Et qui était en cause, lorsque mouraient des enfants, de faim ou sous la torture, de maladie ou sous les coups ? Il y avait beaucoup d'oiseaux, de fleurs, de nuages et de jolis soleils dans les poèmes et des dessins composés par les enfants de Terezin et de tous les autres camps. Oiseaux, fleurs et nuages avaient été déchiquetés aux ronces des barbelés, et les jolis soleils s'étaient noircis, tremblant de froid et puant de larmes et de sueur de sang, au bout des cordes des potences. Le vent avait dispersé les cendres des enfants et les cris de leurs mères. Les survivants étaient en droit de douter que Dieu ait tenu sa promesse aux enfants des hommes (*I*, 122-123).

En rapport avec le silence de Dieu, l'attention de Prokop se dirige vers les milliers d'enfants du camp de Terezin qui témoignèrent de leur vécu concentrationnaire dans les dessins, les poèmes et les récits composés dans des ateliers clandestins improvisés. Faisant extensible l'histoire de ces enfants à celle des autres camps nazis de l'Europe de l'Est, pour Prokop la question consiste à se demander comment assumer que les survivants du génocide aient conservé leur foi en Dieu après avoir subi jour après jour son impassibilité, son insensibilité, son silence face à la mort de tant d'enfants et au désespoir de leur mère. Autrement dit, comment prétendre qu'ils aient conservé leurs croyances sachant qu'Il les avait trahi en manquant à la légendaire promesse faite à Moïse en Égypte : « Maintenant, si vous écoutez ma voix et gardez mon alliance, je vous tiendrai pour mon bien propre parmi tous les peuples, car toute la terre est à moi (Ex. 19: 5). Je vous tiendrai pour un royaume de prêtres, une nation sainte (Ex. 19: 6) ». Dévoué et confiant, le peuple juif avait placé depuis toujours toute sa confiance en Dieu, Dieu qui, à Terezín, selon Prokop, s'était montré imperturbable malgré les prières des mères harassées par la détresse et la souffrance des leurs.

Dans *Les échos du silence*, Sylvie Germain reprendra à différentes reprises le silence de Dieu face aux génocides, étant certes que son intention est de focaliser non seulement le génocide juif, mais toutes les exterminations programmées par l'homme tout au long de l'Histoire<sup>32</sup> sans établir de distinction. Néanmoins, la philosophe traitera l'éternel silence de Dieu par des exemples particuliers, ou par contre en évi-

<sup>32</sup> La romancière écrit au début de l'essai :

Nous sommes au temps des génocides.

La terre est peuplée d'Abel de tous les âges, de toutes les races, qui gisent dans la boue, dans l'oubli.

[...].

Et ce Dieu fait silence. Comment alors, sur fond d'un tel silence assourdissant les victimes peuvent-elles entendre les reproches adressés par Dieu à son peuple (*ESil*, 17).

tant de les préciser par des noms propres, dans l'intention de montrer cette double et malheureuse «fidélité» dans l'histoire de l'humanité. Dans cet essai elle y introduira encore une fois son sentiment sur l'ingratitude de Dieu dans les camps : «par-dessus les pointes des barbelés de tous les camps, par-dessus les ronces du temps, par-dessus les couronnes d'épines lacérant le cœur des victimes –le psaume du silence» (*ESil*, 56). Du point de vue terminologique, le psaume est un chant laudatif, de demande ou réprobateur qui occupe une place importante dans la liturgie juive. Cependant, le psaume<sup>33</sup> issu des camps d'extermination est dépourvu de sons voués à l'exaltation de Dieu, le silence du juif déporté répond au silence de Dieu, tel est son cri de douleur et désarroi, telle est sa punition et sa torture. Suivant les jugements de Joë Friedemann (2007: 110), « s'il y a un silence humain, il intervient comme réponse au silence divin qui, pour l'homme, en quête de vérité et d'absolu, est à la fois source de tout questionnement existentiel », d'où le drame existentiel vécu par les déportés religieux dans l'attente inutile de la parole de YHWH-Schalom<sup>34</sup>.

Néanmoins, le silence de Dieu est non seulement reprochable pendant la Shoah, mais aussi également condamnable après le génocide. Dans *Éclats de sel*, roman qui narre le retour à Prague de Ludvík après un long exil à Paris, le thème du silence de Dieu face à la Shoah est introduit par le propriétaire d'un kiosque où Ludvík s'arrête par hasard pour y acheter un journal. Le kiosquier, après avoir refusé de lui vendre un journal, entame spontanément une dissertation sur la crédibilité et l'influence des informations publiées dans la presse. Ses convictions en apparence incompréhensibles lui sont illustrées à travers le cas particulier de la couverture de presse pendant la Shoah puis conclues avec le corollaire suivant : « Quant à Dieu, je ne peux que constater la froide ténacité de son silence, mais j'ignore si, en deçà, il s'afflige et gémit au secret de sa conscience » (*ESel*, 74). Ludvík est bouleversé par le commentaire du kiosquier qui secoue fortement sa conscience en provoquant l'exaltation de sa mémoire. Il accepte par le fait même le silence de Dieu. Il dénonce sobrement ce mutisme tout en légitimant son opinion grâce à la construction « froide ténacité » qui met en évidence l'insensibilité du Tout-puissant, de même que son obstination à ne pas agir et à ne pas secourir son Peuple. D'autre part, Ludvík se demande si au fond Dieu ne pourrait-il avoir des remords et être tourmenté par la conscience de ne pas être intervenu à l'égard de ceux qui le vénéraient.

La question du silence de Dieu hantera Sylvie Germain avant et après la Shoah. C'est de nouveau Ludvík qui aborde ce sujet dans sa recherche existentielle : « Il fut un temps où Dieu réclamait des comptes aux assassins et aux parjures. Mais là, il n'a rien dit » (*ESel*, 73). La justice réclamée par l'ancien professeur est celle de Dieu, la même qu'autrefois YHWH-Tsidkenu<sup>35</sup> avait rendu aux hommes sans hésitation,

<sup>33</sup> En hébreu « Tehilim » (‘ louanges ’).

<sup>34</sup> YHWH-Schalom, nom hébraïque de Dieu signifiant « L'Éternel Paix » (Juges 6: 24).

<sup>35</sup> YHWH-Tsidkenu, nom hébraïque de Dieu signifiant « Dieu ma justice » (Jér. 23 : 6).

selon témoigne la Bible. Il lui reproche son silence, son immuabilité, car faute de condamnation des bourreaux, Le Shaddaï<sup>36</sup> a délaissé la mémoire des innocents et ainsi rétabli leur humanité volée. Les interventions de Ludvík ne visent pas à une mise en question de l'existence de Dieu, mais plutôt à censurer son silence, ce qui le culpabiliserait.

Dans *Les échos du silence*, le ton calme et conciliateur s'enfle de désespoir et de colère en raison de l'absence de réponse et du prolongement du silence : « Ça suffit, ce silence a tant duré qu'il ne peut qu'être la preuve de l'inexistence de Dieu —la signature acide du néant » (*ESil*, 22). La patience et la résignation sont à bout de souffle, contrairement à celles du Job biblique, que la romancière avait réécrit dans *Immensités* à travers Prokop ; l'ancien professeur acceptera finalement la coexistence d'un Dieu bienfaiteur et omniprésent avec la souffrance, le mal et le silence. Il s'avère signifiant de relever l'interprétation réalisée par Céline Huyghebaert (2007 : 100) à propos du silence ontologique dans ce roman :

L'auteure propose moins une réponse religieuse qu'une réflexion philosophique sur la responsabilité des hommes et qu'une invitation à la pitié. Pour elle, accuser Dieu de nos maux ne reviendrait qu'à en faire un énième bouc émissaire, une victime. Sylvie Germain propose plutôt d'imaginer que Dieu, après avoir créé le monde, a cédé sa puissance aux hommes — en s'incarnant dans Jésus-Christ — pour qu'ils puissent jouir de leur liberté. Ainsi aurait-il fait un pari vertigineux : celui d'être aimé absolument, gratuitement, juste [...]. Ce Dieu-là est un Dieu écorché, souffrant comme les hommes et à cause des hommes, de la cruauté, du mal et des larmes des victimes.

La philosophe, éprouvée, prend conscience de la désolation des hommes, des femmes et des enfants déportés pendant la Shoah, ceux qui ont invoqué Dieu sans obtenir de réponse. Elle estime que l'athéisme ne peut-être le chemin à suivre car Dieu en s'effaçant a voulu que son peuple construise sa liberté « à l'épreuve de son mutisme » (*ESel*, 83), tel que Ludvík le soutient.

Nous constatons que la romancière invite le lecteur à écouter avec beaucoup d'attention le silence de Dieu dans les camps d'extermination. Le choix est manifestement révélateur car elle situe la foi des déportés au centre de la plus affreuse scène de la folie meurtrière nazie. Dans les épisodes relevant du silence de la Shoah, les personnages non juifs extérieurs à la Shoah ne mettent pas en question l'existence de Dieu du fait de son silence, ils vont au contraire réprover son silence comme Prokop Poupa ou Ludvík.

<sup>36</sup> Le Shaddaï, nom hébraïque de Dieu signifiant « Dieu Le Tout Puissant » (Gen. 17 : 1).

### 3. Le silence poignant dans l'espace

Dans l'épigraphie précédente, il a été question de développer le silence de la voix narrative lié à certains noms communs ou propres de lieux censés «innommables», ce qui le renverrait indirectement au silence spatial. Sur ce, la notion de silence spatial, principalement détachée de la voix narrative et incorporé à un sujet, s'est complétée à travers le silence réel dans un espace géographique déterminé. Bien que les citations ne soient pas très nombreuses, elles s'avèrent très significatives, d'où l'intérêt d'entreprendre leur analyse pour parfaire l'architecture du silence spatial de la Shoah.

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, les camps de concentrations débordés de victimes constamment contrôlés par les SS resteront paradoxalement dans la mémoire des déportés comme un milieu silencieux, presque trop fort dans les oreilles. À la suite du débarquement aux camps après un long voyage de déportation, le silence de cet espace édifié et habité constitue le premier niveau de silence auquel les prisonniers se heurtent. Les déportés constateront brusquement le silence régnant sur « la cité concentrationnaire » dès leur arrivée, comme en témoignera Primo Levi (1987: 21) en arrivant au camp d'Auschwitz-Birkenau : « de part et d'autre de la voie, des files de points lumineux à perte de vue ; mais pas le moindre signe de cette rumeur confuse qui annonce de loin les lieux habités ». Ce silence spatial, provenant du mutisme et du silence intérieur des milliers de déportés, parvient à s'imposer sur l'environnement sonore constitué principalement par le bruit des pas ou des courses sur des terrains poussiéreux et caillouteux, par les voix et les cris des gardiens ou par les aboiements des chiens. Ce silence s'est rhétoriquement constitué par le silence que provoquent la terreur, les souffrances, les maladies, la faim ou la soif des opprimés, outre la haine et l'hostilité des oppresseurs qui se répandent dans tous les coins du périmètre concentrationnaire étouffant même le moindre souffle des victimes. Alain Parrau (1995: 201) soulignera cette particularité dans son essai sur l'indicible de la vie quotidienne des camps : « Dans les camps, le "silence" du détenu n'est pas le "silence" de celui qui ne *doit* pas parler mais de celui qui ne *peut* pas parler ». Ce silence opprimant, révélé par Levi parmi tant d'autres, se prolongera au-delà de l'espace et du temps. Ainsi, le kiosquier d'*Éclats de sel* avouera à Ludvík :

Il y a une quinzaine d'années, j'ai visité le camp d'Auschwitz-Birkenau ; je croyais déjà savoir, j'ai su et lu beaucoup de choses à ce sujet. Mais sachant que je me suis trouvé physiquement sur les lieux déserts et silencieux, tout en moi s'est effondré [...]. Ce lieu très nu, très muet, tendu à plat comme la paume d'un mort couché à même la terre, la face à contre-ciel (*ESel*, 73).

Son témoignage est très révélateur car il lui transmet l'absence de bruit ressentie dans une telle immensité de superficie, devenue dès sa libération par l'Armée rouge un

immense tombeau pour tous ceux qui y périrent, de même qu'un mémorial destiné à perpétuer le souvenir de l'« humanocide »<sup>37</sup>. Le kiosquier visite non pas un camp d'extermination, mais un cimetière et un monument consacré au travail de mémoire<sup>38</sup>, d'où le silence régnant afin d'honorer et de montrer le respect envers les victimes. La poéticité de la dernière phrase renforce sa vision dramatique sur le camp à travers l'anthropomorphisation du lieu à travers les adjectifs « nu » et « muet », puis avec la comparaison avec la paume d'un cadavre dont la position est décrite d'une manière très expressive. Du point de vue lexicographique, « muet »<sup>39</sup> renvoie au silence d'une personne par privation de l'usage de la parole, de telle manière qu'Auschwitz se présenterait aux yeux du kiosquier sous l'allégorie d'un corps silencieux et gisant dont la main s'attacherait à la terre et la tête s'élèverait vers le ciel. Cette absence de parole symboliserait également le manque de défense des victimes durant et après la Shoah.

Quelques lignes plus bas et pour une dernière fois, le kiosquier revient sur sa conversation avec le silence réel du camp d'Auschwitz, un silence que nous interprétons également du point de vue métaphorique : « Ces arbres [des peupliers<sup>40</sup>] perpétuent le silence qui emmura ce lieu, et ils dénoncent ce silence d'une humanité en faillite d'âme » (*ESel*, 74). Moyennant ce « mur » figuré bâti de silence, le kiosquier renvoie non seulement à la séparation entre « le dedans » et « le dehors », mais aussi à l'isolement tangible entre « ceux du dedans » –les déportés– et « ceux du dehors » –la société–. Ce mûr, bâti de plusieurs silences figurés, est un silence intérieur identifiable à celui des prisonniers privés de l'usage de la parole, et un silence extérieur comparable au silence de la société contemporaine. Une société indifférente ou résignée face à ce qui se passait à l'intérieur des barbelés, tel le silence de la société actuelle héritière de ce silence de jadis. Ce silence serait identifiable à celui qu'Élie Wiesel développe dans *Un di Velt Hot Geshvign* (1956), dont la traduction littérale serait « Et le monde se taisait », bien que traduit par *La Nuit*. Le kiosquier manifeste une réalité brutale dénoncée auparavant en toute lucidité par un survivant, le silence punissable du monde.

À ce silence réel dans les camps de concentration, où nous avons deviné une intentionnalité métaphorique, s'ajoute le silence physique et réel provoqué par

<sup>37</sup> Nous empruntons le néologisme à Éric-Emmanuel Schmitt. Cf. *La Part de l'autre* publié chez Albin Michel en 2001.

<sup>38</sup> Sylvie Germain préfère utiliser le terme « travail de mémoire nécessaire et obligeant » à celui de « devoir de mémoire » (Germain et Goulet, 2009: 138).

<sup>39</sup> Bien que « muet » peut être utilisé en parlant d'animés humains ou par analogie en parlant d'inanimés, en fonction de sa juxtaposition avec « nu », nous devinons son emploi métonymique.

<sup>40</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (1982: 592) nous rappellent que le peuplier symbolise plus « le temps passé plus que l'avenir des renaissances », à cet égard nous devinons que l'avenir de la mémoire la Shoah pourrait être la non transgression de cette ligne de démarcation du silence (les peupliers) pour s'acheminer vers la parole.

l'absence de bruit. La fable allégorique, *La Pleurante des rues de Prague*, est protagonisée par une boiteuse, une sorte de fantôme itinérant, à la recherche de réponses à la souffrance des hommes et au silence de Dieu face aux misères humaines. La présence de cette figure fantomatique marque la rupture du silence et l'avènement de la mémoire dans son désir de récupérer la voix de ceux qui furent condamnés au silence par « le bâillon de l'HISTOIRE ». Mélanie Carrières (2004: 182) dans son étude sur la Pleurante assure qu'« en son corps changeant, prend place une parole signifiante. La dénomination s'effectue en extirpant une réalité retenue dans l'oubli : il s'agit d'activer la mémoire en lui donnant vie par la Pleurante, qui matérialise cette réalité, ces noms oubliés ». On peut donc soutenir que c'est dans le silence de la pensée de la Pleurante que sa parole surgit et s'y adapte.

Ainsi, par le biais de la transfiguration « de ces déambulateurs disparus qui poursuivent leur route dans l'esprit des vivants » (Carrières, 2004: 183), la Pleurante, allégorie germanienne de la douleur ainsi que de la mémoire oubliée et souffrante, racontera l'assassinat de l'écrivain, dessinateur et critique littéraire Bruno Schulz : « Il fut tué d'une balle sur le dos, en plein jour, il tomba sans faire le moindre bruit » (*PRP*, 40). En plein jour, au centre-ville, son corps inerte s'effondre et roule à terre sans aucun bruit. La violence de la Gestapo et le vacarme de son intervention contrastent avec la quiétude de la scène finale témoignant de l'indifférence poignante d'autrui et, la solitude de Bruno et des Juifs en général persécutés<sup>41</sup>.

Par ailleurs, cette géante boiteuse, « forme de crypte universelle qui recueille les larmes de ceux qui souffrent ou qui sont morts d'une façon injuste » (Germain, 2009: 21), témoignera aussi du silence de la chambre d'où une fillette avait été arrachée parce qu'elle « s'appelait Sarah » (*PRP*, 69), c'est-à-dire parce qu'elle était Juive, précision que la narratrice passe sous silence : « Depuis déjà longtemps la géante s'était retirée et le visage de la petite Sarah s'était effacé, mais le silence de la chambre n'en finissait pas de se creuser, de se durcir » (*PRP*, 72). L'expression métaphorique à portée herméneutique de la dernière phrase matérialise le silence. C'est avec les verbes « creuser » et « durcir » que la Pleurante parvient à dénoncer le silence métaphorique de cette chambre, un silence que nous identifions au manque de protection et de secours de la petite lors de son arrêt ou assassinat, de même qu'à l'absence de justice *a posteriori*. En récupérant l'histoire de Sarah, la Pleurante brise le silence de l'oubli, telle est la finalité de la récitation des poèmes de Franta Bass et des enfants déportés à Terezin. Isabelle Dotan (2009: 26) considère la cassure du mutisme tel un « cri de douleur car il touche la douleur la plus vive, celles de enfants disparus ». Ce cri poignant est destiné à rescaper de l'oubli le souvenir des tragédies perpétrées contre les enfants et à éveiller la conscience de l'homme.

---

<sup>41</sup> Bruno Schulz (2009: 26) incarne pour Isabelle Dotan « la douleur de tout un peuple par le biais de sa propre douleur telle qu'elle fut écrite dans ses lettres ».

Dans son dernier roman publié, *Petites scènes capitales*, la Shoah revient vers la fin de l'histoire, lorsque Viviane raconte à son mari et à ses enfants l'histoire de Paul, son fils aîné, une biographie cachée –passée donc sous silence– à sa famille jusqu'à ce moment-là. Paul lui avait été confié désespérément par sa mère biologique face à l'entrée de son immeuble juste avant sa détention par les Allemands nazis sans qu'elle parvienne à savoir initialement les raisons de son arrestation. À la suite de quoi, le silence se rétablit dans l'espace comme si de rien n'était, sans qu'il n'y ait eu aucune récrimination de quiconque :

La femme [mère du nourrisson donné à Vivianne] glisse, s'éloigne, sort du champ de vision de Viviane. Les hommes tirent le corps par les pieds en jurant, ils le traînent jusque dans la rue. La porte claque. Le silence se réinstalle dans le hall, des stries rougeâtres luisent sur le sol (*PSC*, 183).

Ce silence spatial résultant de l'absence de réponse de la société face aux arrestations, autrement dit, le silence des non victimes, nous occupera ci-après.

Le silence réel spatial dans les épisodes germaniens concernant le génocide juif, situe le lecteur dans les scénarios les plus violents de la Shoah, en particulier ceux qui conforment les camps d'extermination. Nous reconnaissons en outre les lieux publics ou privés où s'accomplirent les détentions et les assassinats de la population juive. Néanmoins, ce silence physique renferme parfois un silence rhétorique grâce au langage poétique de son auteure. Effectivement, sur la dimension poétique des textes germaniens Patrick Piguet (2003: 133) considère que : « l'œuvre de Sylvie Germain vaudrait sans doute beaucoup à ses yeux car elle ne cesse de se nourrir d'images, de symboles, de rythmes qui ouvrent le récit ou la réflexion à une autre dimension de la réalité, plus secrète, plus ardente ». On peut ainsi affirmer que les silences rhétoriques germaniens triomphent lorsque la parole manque, triomphent sur le nihilisme représentationnel.

#### 4. Le silence linguistique et le silence non-linguistique des personnages

Les paroles non prononcées par les hommes pendant et après le judéocide redoublent le silence de la Shoah, un silence que Sylvie Germain glisse dans ses romans afin de témoigner cette barrière érigée de secrets inconfessables, de secrets de Polichinelle, d'aveux étouffés ou oubliés, endurés par les victimes directes et indirectes de la Shoah. Les silences littéraires de Sylvie Germain naissent à partir du silence de ces victimes : transformer leurs silences en langage littéraire c'est leur rendre la parole, en d'autres termes, leur rendre la justice déniée.

Une étude approfondie des romans jusqu'à présent abordés permet d'établir une première différence entre le silence des victimes directes, autrement dit les personnes dont l'intégrité physique et la condition de citoyen furent renversées ; et celui des victimes indirectes, à savoir, les individus qui subirent collatéralement les coups

de la Shoah à travers un proche juif. Ces derniers furent aussi évidemment des victimes, et bien qu'en arrière-plan, ils souffrirent les conséquences des programmes antisémites des victimaires.

#### 4.1. Le silence réel des victimes

##### 4.1.1. Le silence des victimes directes

Les romans portant sur la saga de Péniel nous remettent au silence littéral ou allégorique des victimes directes. Ainsi, le silence envahissant la cour d'appel à Dachau, lorsque le numéro assigné au père de Chlomo et Tsipèle n'obtient aucune réplique au moment de sa convocation, témoigne non pas de son absence mais de sa mort. Une fois de retour chez lui, Thadée, témoin direct de cette scène, gardera immuable à l'esprit que « son numéro était resté sans réponse, était tombé au registre des chiffres perdus » (*LN*, 310). La romancière introduit une réalité largement témoignée, non pas le décès d'un être humain dans les camps d'extermination mais tout simplement la disparition d'un numéro, l'annulation d'un chiffre –celui de l'immatriculation–, livré désormais à sa disparition, son oubli, au silence.

Témoin direct du silence morbide de son camarade, cette scène se retrouve dans *Nuit d'Ambre* : « Son corps déjà n'avait plus d'apparence, son visage, l'aspect de la chaux, ses yeux, la matité des pierres, –et son silence, comme un pleurement muet » (*NA*, 105). Cette fois, la romancière compare le silence *post-mortem* avec un « pleurement muet » identifiable avec des sanglots intérieurs. Son corps demeure inerte, son visage impassible, cependant à travers la comparaison son rictus renverrait à l'ensemble de gestes et de lamentations de quiconque tenterait de se plaindre dans le mutisme.

Durant la Shoah, tous les enfants juifs habitant les territoires sous le domaine du Troisième Reich, risquaient d'être arrêtés et déportés. Le danger permanent de l'arrestation obligea à de nombreux parents à les placer temporairement dans des familles aryennes ou des institutions religieuses catholiques. C'est ainsi que se créa le statut d'« enfant caché », statut auquel appartiennent Chlomo et Tsipele. Le silence mortel de Thadée développé *supra* s'oppose au silence existentiel de ces enfants, qui survécurent à la Shoah cachés dans une cave et acquirent une nouvelle condition à vie, celle d'« ex-enfant caché » : « De leur trop long séjour au tréfonds d'une cave, ils semblaient avoir gardé le goût de l'obscurité et du silence » (*NA*, 34). D'une part, nous discernons un silence réel pendant la Shoah, garant de leur vie et manifestation de leur épouvante. D'autre part, nous devinons un silence également réel mais qui se prolonge au-delà de la cachette une fois libérés, et met en évidence le traumatisme résultant de la souffrance vécue et de la disparition des géniteurs. Ce silence événementiel deviendra une sorte d'antidote contre l'interaction des proches dans leur vie actuelle de survivants. Le mutisme d'après-Shoah de Chlomo et de Tsipèle devra spécialement être considéré du point de vue psychologique car il révèle une souffrance inénarrable et incurable.



Estelle (Esther) et Loulou (Élie), personnages secondaires de *Chanson des mal-aimants*, complètent la série d'enfants juifs cachés pendant le génocide. Laudes-Marie Neigedaoût, fillette albinos abandonnée après sa naissance dans un couvent de religieuses à la veille de la Seconde Guerre mondiale, fera la connaissance de ces enfants juifs chez Léontine, la veuve d'un fusillé qui les a recueillis. Cédés provisoirement par leurs parents à Léontine, les petits, étrangers au mal qu'ils ont côtoyé, font face après la guerre à une identité vermoulue par les silences entourant les questions concernant leurs origines, leur abandon, ou le destin de leurs parents. Parmi ces silences, revêt une importance particulière celui concernant les raisons justifiant la perte du prénom juif légitime et l'imposition d'un nouveau prénom chrétien, stratagème habituelle à l'époque de crainte de ne pas éveiller des soupçons des occupants ou des collaborateurs. Laudes-Marie Neigedaoût constatera le trauma identitaire de ses copines quand ils récupèrent ou découvrent leur vrai prénom après la fin de la guerre :

Les semaines, les mots ont passé. Et Estelle, qui avait exigé de recouvrer son vrai prénom, Esther, transformé tant que l'Occupation avait duré, s'assombrissait de jour en jour [...] Il me restait Loulou. Lui aussi a changé de prénom, ou plutôt il s'est réapproprié le sien, Élie (*CMA*, 29-30).

Cependant, au moment de la rencontre de nouveaux silences s'installent entre les déportés et leur familles : « Loulou et lui se sont regardés en silence, longuement, comme si le père lisait dans les yeux de l'enfant les questions obsédantes qu'il posait tout en suçant son pouce, et le fils les réponses imprononçables qui brûlaient dans le regard de son père » (*CMA*, 31). Leurs non-dits sont constitués réciproquement d'indicibles et d'inénarrables concernant des expériences vitales extrêmes vécues, où la parole est insuffisante. Ce courant parallèle de silence entre père et fils n'est donc pas un silence vide, tout autrement il s'agit d'un silence grouillant de paroles non prononcées. Concernant cette typologie du silence, Joë Friedemann (2007: 111) affirme que « si, en un premier temps, le silence dresse une muraille qui fait barrière à toute volonté de communication, une distinction se doit d'être faite entre le silence du rien à dire et le silence du tout à dire ».

À propos des noms passés sous silence, nous citerons finalement Franz-George, le protagoniste de *Magnus*, du roman dont la trame s'axe autour de la recherche identitaire d'un enfant juif orphelin adopté par un couple allemand dont le mari a exercé la médecine sur les prisonniers des camps d'extermination hors des convenances scientifiques et des codes déontologiques. Franz-George Dunkeltal –successivement appelé Franz Keller, Adam Schmalker, puis finalement Magnus– entreprend une quête identitaire afin de donner la parole aux silences qui ont bouleversé sa vie, c'est-à-dire, ceux relevant de ses origines biologiques (sa famille biologique juive) et de son adoption (sa famille adoptive nazi). Comblés ces silences avec des mots, lui permettra de s'attacher à un nom et à un prénom comme signes identitaires, de

même que soigner le « mensonge de sa maladie d'enfance et de sa filiation truquée » (*M*, 119), puisque l'imposture ourdie par Théa, sa mère adoptive, a entraîné tous les silences qui ont sombré dans son être et ont éveillé en lui le besoin de se livrer à la quête de soi afin d'assouvir ses silences existentiels.

Nous avons constaté que, durant leur mutisme post-traumatique, Chlomo, Tsipèle, Esther, Élie et Magnus se préparent à leur résilience intérieure qui leur permettra de se construire et assumer leur réintégration sociale. Ainsi Marie Anaut (2008: 43), psychologue clinicienne et thérapeute affirme à propos de cas particuliers comme ceux qui nous occupent que « la capacité de résilience déterminerait la manière dont le sujet appréhende et se saisit de son monde (interne et externe) et s'apparente à la mise en présence des facultés internes et des potentiels externes comprenant des liens intersubjectifs et le contexte social et culturel ». C'est dans le silence donc, que ces adolescents résistent émotionnellement pour intégrer tout d'abord le drame personnel vécu puis ensuite se réintégrer à la société.

#### 4.1.2. Le silence des victimes indirectes

Les expériences traumatisantes de la Shoah pourraient être comparées aux ondes provoquées par la chute d'un caillou lancé à la surface de l'eau, car l'antisémitisme nazi atteint la victime située en première ligne, mais aussi leurs proches, car ils devront affronter la douleur de la déportation et de la disparition de leurs êtres proches et chers pour ensuite se réadapter à leur nouvelle vie d'après-guerre.

En rapport avec les victimes indirectes du silence de la Shoah, la galerie de personnages s'ouvre de nouveau avec Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup à la suite de la déportation de sa famille. Pour ce veuf sans dépouilles mortelles à enterrer, le deuil face à l'invisible lui sera impossible d'accomplir : « Mais d'autres questions tourmentaient Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup. Il était toujours sans nouvelles de Ruth et de ses enfants. Pourquoi ne rentrait-elle pas alors que la paix était revenue maintenant ? » (*LN*, 309). Remarquons de plus que ce silence est double car au silence de l'absence de communication réelle avec sa famille, s'ajoute le manque d'informations procurées par les autorités compétentes. L'extrait suivant est dans ce sens très éloquent : « Quant à Ruth et ses enfants, leur absence redoublée de silence finit tout de même par se justifier ; leur disparition reçut un nom » (*LN*, 312). Ce terme innommable par la narratrice est l'avant dernier échelon de la Solution finale, la déportation, une action honteuse dont l'état français fut complice. En fait, en France, un silence officiel tombera sur la Shoah isolant les victimes directes et indirectes.

Dans *Tobie des Marais*, ce silence institutionnel touche également Déborah à travers sa fille Wioletka partie pour le front pour combattre l'occupant. La disparition de la jeune juive résistante ne sera jamais notifiée à sa mère, même pas après la Libération : « Elle [Deborah] n'apprit d'ailleurs jamais ce qui s'était précisément passé, ni où ni quand ni comment la mort avait saisi sa fille. Elle ne reçut aucun avis de décès »

(*TM*, 46). Si nous récupérons l'histoire après la Libération, nous saurons que les membres de familles disparues attendirent pendant longtemps une notification officielle concernant la mort ou la survie de leurs proches déportés.

Les premiers paragraphes de *Nuit-d'Ambre*, bien qu'indéfinis, nous renvoient au silence de la Shoah : « La guerre [...] avait coupé la parole des hommes, toute parole. La guerre, qui venait de réduire en cendres<sup>42</sup> le nom, le corps, la voix, des millions et de millions d'êtres » (*NA*, 17). De nouveau, la romancière se détourne de l'évocation directe et emploie l'euphémisme « couper la parole » pour éviter le verbe « tuer » tout en l'enchaînant avec l'incinération du nom, du corps et de la voix d'innombrables êtres humains. « Toutes ces paroles coupées » sont donc à l'origine d'un silence humain réel, cependant cette indéfinition conduirait également à sous-entendre que le silence « émanant des voix coupées » pourrait également correspondre au silence provoqué par le manque de liberté d'expression et d'opinion régnante en France sous la terreur de l'Occupation.

Dans *La Pleurante des rues de Prague*, Sylvie Germain introduira « voix volée » –en quelque sorte synonyme de « voix coupée»– pour déterminer l'assassinat de l'écrivain Bruno Schulz suite à une action de la Gestapo locale : « La voix volée au très doux Bruno Schulz qui reçut une balle en plein dos parce qu'il était sorti dans la rue sans porter l'étoile jaune » (*PRP*, 43). Face à un vocabulaire descriptif concret, la romancière préfère un langage imagé, qui passe sous silence une information directe et brusque, mais qui toutefois lui permet de libérer son expressivité au sujet des crimes perpétrés par les nazis sur les Juifs. Le « vol de la voix », autrement dit l'homicide, entraîne un silence extrême, celui de la mort.

Cette expression métaphorique sera aussi employée dans *Magnus* lorsque Franz-George, une fois adulte et en possession de toute la vérité, récriminera à son père adoptif « les voix volées [aux] milliers de “patients” de Dachau, de Sachsenhausen, de Gross-Rosen et de Bergen-Belsen » (*M*, 102). Sylvie Germain emploie cette fois-ci « voler » pour désigner métaphoriquement les victimes innocentes assassinées par le Docteur Clemens Dunkeltal. Des « voix volées » à la vie qui ne pourront plus jamais être rendues à leurs propriétaires, en reléguant les corps au silence permanent.

Ce silence irrévocable possède un signifié particulier lorsqu'il s'agit des victimes rencontrées par la boiteuse des rues de Prague : « Les pieds des morts, que l'on voudrait pourtant réchauffer dans nos mains, sur lesquels nous laissons rouler nos larmes, nous repoussent en silence » (*PRP*, 183). La portée poétique et symbolique de cet extrait renvoie au désir de secourir et de protéger ceux qui ne furent dignes de

---

<sup>42</sup> Dans *Le Livre des Nuits* nous repérons le passage suivant où la romancière introduit un langage figuré pour faire référence aux déportés incinérés dans les crématoires, et dont les cendres se mélangent avec la poussière du milieu concentrationnaire : « des gens depuis déjà longtemps ouverts à tous les vents, à tous les vides et les silences. Des gens de cendres et de poussières » (*LN*, 329). Sylvie Germain intertextualise à Abraham : « je ne [suis] que poudre et que cendre » (*Genèse* 18: 27).

défense et assistance quelconques au moment voulu. Cependant, la réponse des victimes est un refus silencieux que nous identifions non pas avec l'indifférence, la rancœur ou le non-dit, ce silence est plutôt le langage d'une pensée révoltée, d'un cri contre le passé et le présent.

#### 4.2. Le silence des non victimes

La typologie du silence réel des hommes dans les romans de Sylvie Germain se complète avec le silence des non victimes, c'est-à-dire, le silence de ceux qui ne subirent pas les conséquences calamiteuses et funestes de la Shoah, mais d'autre part ne furent ni des exécuteurs ni des acteurs des crimes, ce silence est celui des témoins de la Shoah transformés en observateurs passifs car ils ne firent preuve d'aucune révolte, de quelque initiative ou action personnelle en défense des persécutés ou contre les persécuteurs.

Le kiosquier-philanthrope est le premier à typifier et dénoncer ce silence : « Il nous est facile de condamner tous ces crimes anciennement commis, de dénoncer le double silence, vertical et horizontal, qui a laissé le champ libre aux bourreaux et porté à l'extrême la souffrance des victimes abandonnées de toutes parts » (*ESel*, 74). Il introduit le terme « silence vertical » pour désigner le silence qui embrasse plusieurs générations, face au « silence horizontal » qui réunit les différentes couches d'une même génération coïncidant dans l'espace et dans le temps. L'amplification de ce silence, interprété comme l'absence de dénonciation et de révolte, est la responsable de l'amnistie dont se sont bénéficiés les criminels, permettant de prolonger, d'autre part, la torture des persécutés au-delà de la Shoah. Cette dénonciation sera reprise par Sylvie Germain dans son essai : « Se risquer dans une voie qui consent au silence sans le sommer de se briser, sans le briser dans un vide définitif. Une voie de pure errance dans le désert en expansion de ce silence même » (*ESil*, 28). Ce silence auquel la philosophe fait allusion est le vide légal, moral et social qui pendant très longtemps consolida l'impunité des criminels nazi échappés de la justice, et protégés par les gouvernements de certains pays d'Amérique du Sud. C'est explicitement le statut du meurtrier Clément Dunkeltal que la romancière dénonce dans *Magnus* : « Clemens Dunkeltal ne sera jugé [...] pour ses innombrables crimes perpétrés dans le passé » (*M*, 221).

Dans son souci d'introduire tous les « acteurs »<sup>43</sup> de la Shoah, Sylvie Germain introduit l'observateur passif à travers le personnage du kiosquier : « On a beaucoup glosé sur ce silence [de Dieu], sur le scandale de ce mutisme, et aussi sur celui des contemporains du massacre qui savaient mais qui n'ont eu ni le courage, ni l'intelligence, ni le cœur d'agir en conséquence » (*ESel*, 73). Apparemment, il ne s'agirait ni d'une accusation ni d'un reproche, il se bornerait uniquement à indiquer les raisons de ce silence longtemps considéré complice par le manque de réaction face

<sup>43</sup> Nous employons ce terme au sens figuré.

au mal. Cependant, si l'absence de courage et d'intelligence exonèrent les observateurs passifs d'une culpabilité consciente, l'insensibilité aux souffrances –le manque de cœur– condamnerait habilement et culpabiliserait ceux qui restent impassibles face à une telle tragédie.

Dans *Les échos du silence* ce silence sera réprouvé sans aucune ambiguïté :

Nous sommes au temps des génocides.

Qui ne dit rien et ne fait rien face aux massacres consent, se constitue obliquement complice.

Qui se tient muet face aux désastres est coupable de non-assistance à enfants, à hommes et à femmes en extrême danger (*ESil*, 18-19).

Le ton modéré de la romancière laisse sa place à la voix exaltée de la philosophe qui, à travers cette structure anaphorique signale, accuse et condamne ceux qui ne se révoltent pas ou ne réagissent pas contre les génocides à travers la voix ou au moyen d'actions directes. Cette passivité est par conséquent injustifiable et conduit vers «la complicité oblique», vers une participation simultanée et visible à ces crimes, bien qu'avec des instruments différents.

Les observateurs passifs reviendront également dans son dernier roman à travers Viviane, inattentive au sort réservé à ses concitoyens juifs jusqu'à l'épisode de la rafle, de l'arrestation de la mère de Paul : « elle ne s'est jamais souciée du sort réservé aux juifs dont la persécution va pourtant en s'accéléralant et en empirant depuis le début de l'Occupation » (*M*, 181). Le silence de Viviane est celui de l'indifférence au bien et au mal, au juste et à l'injuste, aux haines et aux outrages. Il s'agirait d'un silence différent à celui de ces voisins lors des rafles : « Personne ne sort sur son palier, les habitants jouent aux absents » (*M*, 181). Ce silence, identifiable à l'instinct de survie, est sans doute celui que la peur entraîne si facilement.

Le silence des collaborateurs passifs est différent de par sa nature même du silence des « collabos », car celui-ci, injustifiable en termes légaux et moraux, s'élève de la voix des victimaires. Sylvie Germain introduit uniquement dans *Magnus* ce type de silence à travers Thea Dunkeltal, la mère adoptive de Magnus, un silence résultant de l'occultation des origines juives de l'enfant, de son adoption illégale, du militantisme dans le parti nazi de son père et des crimes contre l'humanité :

Et tout va si vite –sa décision de garder l'enfant, de le faire passer pour sien, de tricher sur sa date de naissance, son origine, de lui donner un prénom commun, Paul, et de lui inventer un père doté d'un patronyme courant, Bernard, d'aller chercher sa propre fille, de déménager au plus tôt. C'est ainsi que l'enfant naît une seconde fois, en toute hâte, rajeuni de quatre mois, amputé d'emblée de son identité, de tout son passé familial (*M*, 183).

C'est autour de ce silence que s'organise la trame du roman. Tous ces silences sont à l'origine des nombreuses questions qui hanteront Magnus de par vie : « Sa mère a-t-elle porté ces boucles quand elle était jeune fille, avant d'épouser Clémens et de s'approprier des bijoux volés à des femmes assassinées dans les camps de son mari ? » (*M*, 67). Il s'agit donc d'un silence qui engendre à la fois de nouveaux silences, de nouvelles énigmes dans la vie de Magnus.

### En guise de conclusion

Sylvie Germain fictionnalise le judéocide en faisant une place remarquable aux silences de la Shoah grâce aux mots estampés sur des feuilles, ou contrairement sans mots lisibles mais intelligibles. Entrelacés avec les clameurs de haine et les lamentations de douleur, ces silences exprimés ou inférés témoignent d'une réalité historique et individuelle, que la romancière s'apprête à faire « écouter ». De cette manière, elle fera sien l'aphorisme jabsien « écrire, c'est écouter le silence » pour transcrire des silences qui risqueraient de résilier certains fragments de l'HISTOIRE ou d'effacer quelques personnes. Avec Sylvie Germain, après que la parole est devenue silence, le silence s'est fait parole.

Les épisodes romanesques de la Shoah de la romancière, comme si d'une construction architecturale simultanée ascendante et descendante il s'agissait, s'enfoncent dans le sous-sol jusqu'à finalement atteindre l'HISTOIRE passée sous silence, puis s'élèvent vers le haut à l'écoute du silence des hommes et de Dieu. Ces silences, de même que les colonnes ou les piliers dans un ouvrage architectural, contribuent au soutien de l'édifice romanesque bâti par la romancière-philosophe au fil de sa trajectoire littéraire. Pour accomplir sa construction, autrement dit, son devoir de mémoire, le grand défi de la romancière réside dans la réussite de convertir le silence en verbe et le verbe en silence. L'un et l'autre, le langage parlé et le langage céle se complémenteraient car le silence procurerait au langage ses déficiences, suivant Edmond Jabès (1967: 63), poète profondément admiré par la romancière, « il donne à voir, en ne donnant plus rien ».

Dans les épigraphes développées dans notre recherche, nous avons repéré les séquences textuelles où le silence de la Shoah occupait une position significative, afin de les classer principalement en fonction de son émetteur ; cependant nous avons accordé une place au silence spatial car les scénarios de la Shoah se trouvent fortement imprégnés par le silence des hommes et des femmes qui les traversèrent. Cette première démarche structurale nous a permis *a posteriori* d'exécuter l'analyse et l'interprétation de ces silences. Une fois complétée notre recherche, nous nous engageons à offrir une définition sur le silence de la Shoah de Sylvie Germain.

Le silence germanien de la Shoah, en germe dans les profondeurs de sa conscience blessée par la rencontre avec l'irrationnel humain et l'incohérent divin, constitue l'instrument de connaissance privilégié de sa déchirure psychologique. Ainsi le

moyen d'expression approprié de l'amnésie historique, de l'aphasie humaine et du mutisme divin sur l'arrière-fond de la mémoire de la Shoah

Sylvie Germain passeuse de témoin et scribe du silence brisera le silence avec le silence, nous livrant des romans où elle témoigne d'une volonté personnelle d'utiliser des paroles sans présence en hommage des victimes de la Shoah.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANAUT, Marie (2008): *La résilience: surmonter les traumatismes*. Paris, Armand Colin.
- AZOUVI, François (2012): *Le mythe du grand silence: Auschwitz, les Français, la mémoire*. Paris, Arthème Fayard.
- BARBÉRIS, Pierre (1980): *Le prince et le marchand: Idéologiques: la littérature, l'histoire*. Paris, Fayard.
- BERTIN, Gilles (1998): «Sylvie Germain: l'inépuisable mémoire des images». *Écrire aujourd'hui*, mai, 36-38.
- BLANCHOT, Maurice (1980): *L'écriture du désastre*. Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1987): *La part du feu*. Paris, Gallimard.
- BOBLET, Marie-Hélène (2010): «L'Holocauste dans les romans de Sylvie Germain: allusions, hallucinations, méditations». *L'Esprit Créateur*, 50/4, 67-80.
- BRICCO, Elisa (2004): «Sylvie Germain romancière des destins perdus et retrouvés», in Rosa Galli Pellegrini (dir.), *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain: Marie Ndiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou*. Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 143-165.
- CAMON, Ferdinando (2005): *Conversations avec Primo Levi*. Traduit de l'italien par André Maugé. Paris, Gallimard (Arcades).
- CARBONE, Bruno ; Jean-Pierre FOULLONNEAU ; Odile NUBLAT et Xavier PERSON (1994): *Entretien avec Sylvie Germain*. La Rochelle, Office du livre en Poitou-Charentes.
- CARRIÈRES, Mélanie (2004): «Apparitions des lieux dans *La Pleurante des rues de Prague* de Sylvie Germain», in André Carpentier et Alexis L'Allier (éds.), *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*. Cahiers Figura, 10, 167-184.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT (1982): *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont.
- DOTAN, Isabelle (2009): *Les clairs-obscur de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*. Namur, Presses universitaires de Namur.
- DURAS, Marguerite (1993): *Écrire*. Paris, Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1980): *L'Été 80*. Paris, Les éditions de Minuit.
- EISENBERG, Josy (2009): *Dieu et les Juifs*. Paris, Albin Michel.
- FRIEDEMANN, Joë (2007): *Langages du désastre*. Saint-Genouph, Nizet.

- GANDILLOT, Thierry (2002): «Une rebelle en douce». *L'Express*, 10 octobre. [En ligne: <http://www.l'express.fr/livres>; page consultée le 8 septembre 2014].
- GENETTE, Gérard (1972): «Discours du récit», in *Figures III*. Paris, Seuil (Points Essais), 71-73.
- GERMAIN, Sylvie (1997): «Apprenons à écouter le silence. Entretien avec Bertrand Révillion». *Panorama*, mai, 27-30.
- GERMAIN, Sylvie et Alain GOULET (2009): «Mémoire et identité dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain. Entretien du 3 mars 2006». *Littera*, 24, 131-141.
- GOULET, Alain (2006): *Sylvie Germain: œuvre romanesque: Un monde de cryptes et de fantômes*. Paris, L'Harmattan.
- GOULET, Alain [dir.] (2008): *L'univers de Sylvie Germain. Actes du Colloque de Cerisy, 22-29 août 2007*. Caen, Université de Caen-Basse-Normandie.
- GOULET, Alain (2009): «L'œuvre de Sylvie Germain». *Littera*, 24, 19-32.
- HAÏAT, Pierre (2008): *Le livre de la Shoah*, Paris, Éditions Parole et Silence.
- HUYGHEBAERT, Céline (2007): «La misère de Job sous l'éclat de la plume de Sylvie Germain». *Postures*, 9, 93-106.
- JABÈS, Edmond (1967): *Yaël. Le livre des questions*. Paris, Gallimard, t. IV.
- JABÈS, Edmond (1981): *Récit*. Paris, Fata Morgana.
- KAYSER, Wolfgang (1997): «Qui raconte le roman?», in R. Barthes, W. Kayser, W.C Booth et Ph. Hamon, *Poétique du récit*. Paris, Seuil (Points-Essais), 59-84.
- KERBRART-Orecchioni, Catherine (1986): *L'implicite*. Paris, Armand Colin.
- LEVI, Primo (1987): *Si c'est un homme*. Paris, Juillard.
- MIYAZAKI, Kaiko (1981): «Duras et le génocide juif», in Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice (éds): *Les lectures de Marguerite Duras*, Montréal, Spirale, 125-135.
- MOTTE, Annette de la (2004): *Au-delà du mot. Une «écriture du silence» dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*. Münster, Lit. Verlag.
- NANCY, Jean-Luc (1997): «Compagnie de Blanchot». *Ralentir Travaux*, 7, 77.
- NEHER, André (1970): *L'exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*. Paris, Seuil.
- PARRAU, Alain (1995): *Écrire les camps*. Paris, Belin.
- PIGUET, Patrick (2003): «Lyrisme et expérience du dépouillement», in Toby Garfitt (coord.), *Sylvie Germain: Roses des vents de l'ailleurs*. Paris, L'Harmattan (Critiques Littéraires), 131-145.
- PIRARD, Anne-Marie (1992): «Sylvie Germain». *Indications*, 6-11.
- PRINCE, Gerald (1992): «The disnarrated», in *Narrative as Theme: Studies in French Fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, 28-30.
- SAINT-CHÉRON, P.-M. de (1986): «Un entretien avec Élie Wiesel». *Le Monde*, 30 octobre, 17.
- SARTRE, Jean-Paul (1948): *Situations II: Qu'est-ce-que la littérature*. Paris, Gallimard.



SCHMITT, Éric-Emmanuel (2001): *La Part de l'autre*. Paris, Albin Michel.

STEINER, George (2010): *Langage et silence*. Paris, Les Belles Lettres.

TIZON, Pascale (1991): «L'obsession du mal». *Le Magazine Littéraire*, 286, 64-66.

## Parole et silence pour l'expression de l'éthique dans *La mort est mon métier* de Robert Merle

María Badiola Dorronsoro

*Universidad de Alicante*  
maria.badiola@ua.es

### Resumen

Gracias a una atrevida y original focalización de la narración desde la primera persona, haciendo de una figura histórica nazi su protagonista y narrador, y a otros recursos estilísticos, basados en la cuidadosa elección de lo dicho y lo omitido, Robert Merle muestra en *La mort est mon métier* cómo la «solución final del problema judío» hitleriana no fue una masacre organizada por unos individuos sanguinarios o vengativos, sino una «dura tarea» ejercida por un conjunto de seres deshumanizados para quienes el honor (y la moral) estribaba en la absoluta entrega de sí mismos a la ciega obediencia a sus superiores.

**Palabras clave:** Holocausto. Ética. Deber. Obedience. Lenguaje. Silencio.

### Abstract

Thanks to a daring and original exercise of focusing the narrative in first person, Robert Merle makes a historical Nazi the hero and narrator of his novel *La mort est mon métier*. Adding to this fact a careful choice of what is said and what is omitted, the author shows that the “final solution to the Jewish problem” by Hitler was not a massacre organized by some bloodthirsty or revengeful individuals, but a «hard task» accomplished by a group of dehumanized beings for whom the honor –and morals– consisted of total dedication to blind obedience to their superiors.

**Key words:** Holocaust. Ethics. Duty. Obedience. Language. Silence.

### 0. Introduction.

Robert Merle, peut-être à cause de l'aspect facile de son écriture, ou à sa richesse inventive et son goût de l'aventure, est un auteur catalogué fréquemment comme romancier populaire, presque pour un public adolescent, simple narrateur d'aventures et en outre, d'aventures extérieures : il ne se caractérise même pas par une subtilité spéciale dans la description des mouvements de la vie psychologique de ses

personnages. Mais d'après son fils et biographe Pierre Merle, son père en réalité n'est pas une personne aussi extravertie et simple qu'il peut paraître : « Il faisait partie de ces êtres à la personnalité complexe qu'il est toujours difficile de cerner tout à fait: il parlait volontiers, se mettait facilement en scène, mais se confiait rarement » (Merle, 2013: 15) et nous pouvons ajouter que ses créations répondent à ce caractère qui contient bien plus que ce qu'il ne peut y paraître au premier coup d'œil. Ainsi, au cours de ce travail nous verrons comment dans *La Mort est mon métier*, parfois avec une grande subtilité, cet auteur utilise de différentes modalités du langage et du silence pour exprimer, dans une forme littéraire particulièrement originale et efficace, l'horreur des camps d'extermination nazis à travers la vie d'un de ses principaux acteurs, Rudolf Lang dans la fiction, Rudolf Höss dans l'Histoire (Merle, 2013: 5).

### 0.1. Génétique et but de l'ouvrage

En 1950, la lecture du livre de Gustave Gilbert sur Nuremberg impressionna Merle. Gilbert, psychologue, capitaine dans la réserve de l'armée américaine et parlant parfaitement l'allemand, est responsable de maintenir le contact avec les détenus de l'holocauste jusqu'à ce qu'ils soient jugés. Ce qui attire le plus l'attention chez Merle, raconte son fils, c'est la déshumanisation totale de ces bourreaux : « Ce témoignage soulevait une interrogation lancinante chez l'écrivain: comment un individu appartenant à la société humaine peut-il parvenir à un si haut degré d'inhumanité ? » (Merle, 2013: 140). De cette façon, la ligne d'écriture de son roman est claire dès le début : il souhaite montrer que les chefs militaires de l'holocauste n'étaient pas, en général, des sadiques assassins, mais des technocrates absolument déshumanisés (Merle, 2013: 144). À ce sujet, le penseur Hannah Arendt (2005: 85) dit dans son œuvre *Sobre la violencia* :

Es sin duda posible crear condiciones bajo las cuales los hombres sean deshumanizados –tales como los campos de concentración, la tortura y el hambre– pero esto no significa que esos hombres se tornen animales; y bajo tales condiciones, el más claro signo de deshumanización no es la rabia ni la violencia sino la evidente ausencia de ambas.

D'autre part, comme l'indique le biographe, ce roman suppose un point d'inflexion dans l'œuvre générale de Robert Merle en ce qui concerne son compromis socio-politique : il enterre avec lui définitivement son individualisme ingénu ; dès lors, il sera un écrivain engagé envers différentes causes ; l'une des plus présentes, la question du gouvernement politique, un sujet absolument récurrent dans son œuvre (P. Merle, 2013: 193). En général, Robert Merle ressent un « refus viscéral des idéologies dominatrices » (P. Merle, 2013: 153) et aussi bien dans son œuvre littéraire que dans sa vie publique, il déclarera son opposition chaque fois qu'il s'y trouvera confronté. En écrivant *La Mort est mon métier*, l'objectif fondamental de l'auteur est,

comme il le dit dans une interview, celui d'enrichir et maintenir la mémoire historique pour aider à empêcher que de telles horreurs se reproduisent :

J'ai l'impression d'avoir fait quelque chose d'utile. Si j'ai pu apporter un brin d'herbe à l'Histoire et d'avance décourager ces cruautés immondes, alors je suis vraiment content. J'ai fait quelque chose non seulement de beau, mais de bien (P. Merle, 2013: 145).

## 0.2. Réception du roman

Pierre Merle signale bien que, lorsque le roman est publié en 1952, « l'époque était à la censure, et l'oubli obligatoire ». Les gens allèguent pour cela que pour reconstruire l'Europe, il faut regarder vers l'avant. « La mémoire du crime devait-elle aussi disparaître » (P. Merle, 2013: 145). *La Mort est mon métier* est ainsi reléguée au silence à l'époque de l'après-guerre; sa réputation et son entrée dans la catégorie de classiques de la littérature concentrationnaire arriveront bien plus tard, vers les années 1970.

Vu cette première réception de l'ouvrage, montrant un désintérêt par le thème et de plus le doute quant à sa rigueur historique, pour sa réédition en 1972, Robert Merle se sent dans l'obligation d'écrire une préface, avant tout pour éclaircir sa validité historique. Il y explique également la structuration interne de son récit: la première partie y « est une recreation étoffée et imaginative de la vie de Rudolf Höss d'après le résumé de Gilbert ». La valeur de cette source est d'autant plus grande pour nous que Höss, plus tard, transforma son histoire lorsqu'il écrivit son autobiographie, *Le Commandant d'Auschwitz parle*, publiée en France en 1957. Dans la seconde partie de *La Mort est mon métier*, signale Merle dans cette préface, il pense avoir fait un véritable travail d'historien, basé sur des recherches à partir des documents du procès de Nuremberg, sur la « lente et tâtonnante mise au point de l'Usine de Mort d'Auschwitz » (R. Merle, 1990: 6).

Quelques années après la publication de *La mort est mon Métier*, Merle reçoit une lettre d'un auteur aigri par les refus successifs des éditeurs. Merle lui répond: « Vous vous plaignez d'être obscur. Je l'étais à quarante et un ans. Et après la brève et passagère notoriété du Goncourt, je le redevins. En réalité, la vie d'un écrivain est faite de brefs paradis et de quelques enfers » (P. Merle, 2013: 146).

## 1. Analyse narratologique de l'ouvrage

### 1.1. Le titre

Nous nous arrêterons tout d'abord sur la question de la recherche du titre du roman, illustratif aussi bien de l'effort constant de précision de cet écrivain que du caractère complexe et délicat de la matière de cet ouvrage. Le biographe Pierre Merle relate parfaitement ce processus: la première idée de l'auteur fut *Un homme quelconque*. Mais ce titre laissait dans l'oubli la mémoire nécessairement significative pour le protagoniste aussi bien de son vécu lors de la Première Guerre mondiale que des

autres événements de son enfance et de sa genèse, avant de devenir l'exécuteur froid du plan d'extermination d'Auschwitz : « Autant imprégné par l'histoire de son époque, celle de son milieu et de sa famille, un homme n'est jamais quelconque (...) » (P. Merle, 2013: 142). Robert Merle pensa alors à *Un homme de demain*. Mais ce titre [...] préfigurait un homme unidimensionnel que l'humanisme profond de l'auteur refusait et que l'analyse historique récusait. Il renonça à ces titres qui, trop centrés sur la recherche incertaine d'une essence humaine, finissaient par oublier l'essentiel: l'assassinat quotidien au cœur de l'activité de Rudolf Lang (P. Merle, 2013: 142-143).

Outre ce contenu fondamental du roman quelque peu dévié de la simple trajectoire vitale de Lang, l'abondance des dialogues et d'autres ressources de style plus propres à la forme romanesque qu'à la biographie rendait peu adéquat un titre centré totalement sur le personnage. Merle pensa alors à *La Mort est son métier*. Cependant, alors qu'il écrivait son œuvre, le mode de narration choisi –la première personne, comme nous le verrons–, imposait la forme finale du titre: *La Mort est mon métier*. Vers la fin du livre, après la première expérience réussie avec le gaz létal, le narrateur dit : « La mort avait fait son œuvre » (R. Merle, 1990: 272). Nous assistons ainsi au processus de déshumanisation de Rudolf Lang: son métier occupera son esprit, réduisant son être à un mort-vivant.

## 1.2. Structuration de l'ouvrage

Si, comme nous l'avons vu, Robert Merle signale deux grandes parties dans son roman, suivant la vie de son protagoniste, la structure externe du livre présente sept parties, chacune desquelles porte comme titre une année spécialement importante de la vie du protagoniste, de 1913 à 1945. Le lecteur suit ainsi le processus de l'évolution de Rudolf Lang à partir de l'adolescence, son intégration progressive et son ascension dans le corps militaire allemand et puis, au Parti National-socialiste, jusqu'à sa chute finale, avec la défaite allemande lors de la Seconde Guerre mondiale. L'œuvre se présente donc à la façon d'une autobiographie (toujours dans le domaine de la fiction, naturellement, puisque c'est le personnage Rudolf Lang qui parle) classique qui se raconte suivant un ordre chronologique et continu. Il faut remarquer pourtant qu'il existe une certaine disproportion quant au volume d'écriture consacré à chaque partie: les années du protagoniste à Auschwitz et la fin de sa vie occupent seulement un tiers du livre (chapitres 6 et 7, de 1934 à 1945); ce qui pourrait indiquer l'importance que l'auteur confère aux étapes « humaines », avant la conversion totale du personnage principal en une machine à tuer.

En ce qui concerne la structuration actantielle, il convient de souligner que si le narrateur et acteur principal est un nazi, son objet est aussi clairement défini : il consiste en sa douloureuse recherche existentielle de jeunesse et son choix rapidement

fait du chemin du devoir, entendu comme une obéissance aveugle à ses supérieurs. Cela, une fois à Auschwitz, se traduira par l'obtention de la meilleure efficacité possible dans l'extermination des juifs dans le camp qui lui est confié. Il sera par conséquent un agent de l'objectif global de Hitler pour parvenir à une Allemagne *judenrein* (sans juifs) en utilisant le moins de ressources et le moins de temps possible.

### 1.3. La focalisation.

Un premier trait qui peut attirer notre attention dans le roman est ladite approche du récit de l'un des épisodes les plus terribles de l'histoire de l'humanité, l'extermination systématique des juifs pendant le nazisme. Ainsi, dans *La Mort est mon métier* la création et le fonctionnement des chambres à gaz et des fours crématoires d'Auschwitz sont narrés à la première personne par leur créateur principal. À mon avis, loin d'atténuer l'horreur de ce qui est relaté, comme on pourrait le penser, ce point de vue est la plus grande réussite de l'ouvrage, car elle maintient outre la curiosité du lecteur qui tente de comprendre le personnage, un effet de sobriété qui lui permet non seulement de percevoir au niveau émotionnel ce qu'il y a de rebutant dans les actions relatées et dans la déshumanisation plus ou moins absolue de ses agents, mais également de réfléchir sur le phénomène, ne se sentant pas débordé par l'horreur que suscite parfois dans d'autres ouvrages sur l'holocauste le récit des victimes. Et justement, ce double effet émotif et réflexif est celui que Merle souhaite partager avec ses lecteurs en écrivant sur Höss :

[...] l'écrivain cherchait à comprendre l'histoire de tous ces cadres subalternes du régime, promus rapidement aux emplois les plus hauts, et dont la soumission aveugle au Führer, à la folie d'un seul homme, fit naître la Shoah (P. Merle, 2013: 141).

Le caractère et l'idéologie de l'auteur sont bien connus, toujours solidaires et engagés envers les plus faibles. D'autre part, il ne se sent pas du tout attaché au monde militaire, avec sa discipline, sa hiérarchie et son obéissance obligée ; grâce à ses témoignages sur son expérience de la Deuxième Guerre mondiale nous connaissons son sentiment de dépit envers elle : si à un moment donné il réalisa un acte de valeur, ce fut seulement pour un grand sentiment de camaraderie; il l'aurait fait également dans une autre situation, dit-il. Cependant, il choisit la première personne pour narrer l'extermination. À ce sujet, il écrit dans ses notes personnelles:

Tout roman est un autoportrait, même celui dont le héros, comme dans *La Mort est mon métier*, est un anti-portrait ». Car à côté de l'image en relief du « plus grand assassin de tous les temps », est inscrit en creux, apparemment invisible, celui de l'auteur (P. Merle, 2013: 142).

Effectivement, âgé, Merle expliquera que prendre l'identité de Lang fut pour lui le plus difficile en tant que romancier vu que, dans de nombreux aspects, nous dit

son fils, il incarnait ce qui était opposé à ses tendances naturelles: une grande capacité d'empathie, un sentiment aigu de la justice, un caractère fougueux...

Nous nous retrouvons donc face aux défis d'une immersion dans l'esprit de l'un des plus grands génocidaires de l'histoire. La froideur progressive de cet être, de sa pensée et de son expression, aura une claire conséquence pour le style de l'ouvrage : elle fera que l'auteur semble limiter son écriture à une simple exposition des faits. Cependant, Merle est un romancier, créateur d'une fiction, où, comme il le dit lui-même, seul le détail provoque le pathétisme. Merle devra avoir recours à d'autres ressources de style, en plus de ce grand pari pour la narration à la première personne, que nous verrons dans ce travail ; et que l'on peut étudier, je pense, du point de vue des différents langages et silences vus comme des instruments essentiels pour relater des faits dont l'auteur souhaite laisser une trace dans une forme littéraire; et c'est que dans *La Mort est mon métier*, cette dimension littéraire repose tout d'abord sur le choix de la matière narrée et de la matière omise par le narrateur et, bien évidemment par l'auteur. À commencer par l'absence totale (avec deux exceptions ponctuelles), des expériences des victimes; un silence, sans aucun doute, le plus retentissant dans *La Mort est mon Métier*, qui laisse à l'imagination du lecteur la représentation de la douleur ineffable, au-delà de toute horreur imaginée par l'homme jusqu'à présent, provoquée par le nazisme :

[...] cela dépasse l'imagination que des hommes du XX<sup>e</sup> siècle, vivant dans un pays civilisé d'Europe, aient été capables de mettre tant de méthode, d'ingéniosité et de dons créateurs à construire un immense ensemble industriel où ils se donnaient pour but d'assassiner en masse leurs semblables (R. Merle, 1990: 6).

L'ouvrage de Ygmunt Bauman *Modernidad y Holocausto* présente une réflexion sur le fait qu'une telle atrocité a été commise à l'époque contemporaine et sur cette dimension morale signalée par Merle dans la citation précédente. Dans l'article qui clôt le livre se réfère Bauman au sujet de la morale et la société. Il dit que toute organisation sociale consiste à «neutralizar la incidencia subversiva y desreguladora del comportamiento moral». Et ceci, par exemple, en mettant de la distance entre l'action et sa conséquence, en chosifiant l'objet humain de l'action; en ne le montrant qu'en parties, empêchant l'agent de voir l'ensemble de son visage, parlant en termes du philosophe Lévinas. La morale reste ainsi hors du social, dans le domaine privé :

[...] la organización no fomenta el comportamiento inmoral, no promociona el mal, [...] pero tampoco promueve el bien, [...] Hace que la acción social se haga *adiafórica* (etimológicamente, *adiaphoron* significa aquello que la iglesia declara indiferente), ni bueno, ni malo, sopesable en términos técnicos (de consecución de objetivos o de procedimientos), no en función de valores morales (Bauman, 1989: 873-874).

Tout au long de notre analyse nous découvrirons comment, effectivement, la question morale sera réduite à l'accomplissement du devoir, consistant, celui-ci, en l'obéissance inconditionnelle.

## 2. Silences dans le roman

Dans sa préface de *La Mort est mon métier* Robert Merle (1990: 5) dit : « Les tabous les plus efficaces sont ceux qui ne disent pas leur nom ».

Dans ce sens, les silences que nous verrons dans ce travail seront surtout extradiégétiques: des omissions, des lacunes dans le récit ou, directement, des euphémismes ou autres usages du langage. Il est certain que la prose de fiction de Merle est riche en ressources de ce genre bien plus qu'en de grands silences sublimes de la part des personnages. Nous pouvons constater dans *La Mort est mon métier* de nombreux silences momentanés dans les conversations entre les personnages, qui reflètent normalement la peur, un doute ou une menace; mais en général, du point de vue d'une étude littéraire, ce ne sont pas les silences les plus importants pour la consécution de l'effet final de l'ouvrage. Nous parlerons plutôt des silences externes à l'action, qui sont le produit du récit d'un automate obéissant et, bien évidemment, de l'auteur intelligent de l'ouvrage.

### 2.1. L'enfant et le langage: silence imposé et silence comme choix

L'adolescence de Rudolf Lang a sans doute une grande importance dans son évolution vers une personnalité absolument glacée, incapable de quelconque empathie, à l'âge adulte. Tout d'abord, il s'agit d'une enfance très malheureuse (comme c'est le cas en général chez les personnages principaux de la fiction de Robert Merle<sup>1</sup>). En outre, Rudolf commence très tôt à avoir des problèmes de communication, en raison précisément de sa sensibilité et de sa situation familiale difficile. Le grand développement de cette phase de croissance dans la vie du personnage principal du roman facilitera au lecteur la compréhension de sa pathologie obsessive-compulsive et produira même un certain sentiment de compassion pour cette victime infantile qui progressivement deviendra le bourreau le plus froid et terrible.

L'action commence en 1913, lorsque le personnage principal est âgé de 13 ans. Le régime de terreur instauré par son père, un tyran cruel et aigri obsédé par une discipline de fer et la pratique rigoureuse du devoir catholique, domine chez lui. À la maison, lui seul a le droit à la parole; les trois enfants se limitent à vivre en silence, angoissés, tentant d'accomplir leurs obligations sans enfreindre aucune norme.

La première scène de la trame est d'une grande importance dans le roman, vu qu'elle réunit de nombreux éléments qui se répéteront par la suite. Tout d'abord, elle montre la peur dans laquelle vivent Rudolf, sa mère et ses sœurs, ainsi que leur silence

---

<sup>1</sup> Très probablement, le fait que Merle ait été orphelin très tôt, ce qui sans aucun doute marqua sa vie et son œuvre, contribua à cette caractéristique presque excessive, ainsi que l'omniprésence de la figure paternelle.



et respect obligé face au tyran, le père. Lors de cette scène, nous voyons comment, le samedi, en rentrant de l'école, les trois enfants doivent nettoyer les vitres. Un jour, après avoir terminé le travail, le père fait appeler Rudolf, son seul fils, et c'est là que se produit la première conversation importante du roman. Le père lui demande les fautes éventuelles qu'il a commises pendant qu'il nettoyait: « As-tu parlé ? » C'est également un péché que de regarder la rue et bien entendu, de renverser de l'eau. Nous observons que, malgré le froid intense qui règne toujours dans le bureau paternel, avec les fenêtres ouvertes, la raison pour laquelle l'enfant tremble, c'est la peur de son père; en outre, il recherche l'ombre parce qu'il est terrifié précisément par l'idée que celui-ci s'aperçoive de son tremblement. Lorsque, pour éviter un silence inconfortable après la première réponse négative de l'enfant (non, non, il n'a pas parlé), ce dernier lui dit qu'il a chanté un cantique, le père lui répond: « Contente-toi de répondre à mes questions. » L'enfant se contente donc de répondre « Oui, père » ou « Non, père »<sup>2</sup>.

Lors de cette scène, le père, avec un grand effort (ce qui n'est pas habituel chez lui d'après le narrateur), informe son enfant que son destin est déjà tracé: en paiement pour la guérison du père d'une maladie vénérienne contractée dans sa jeunesse après avoir commis un péché d'adultère, ce dernier a promis à Dieu qu'il paierait les fautes de sa famille jusqu'à ce que son fils, sur le point de naître, devienne prêtre et prenne la relève. (Nous informons en passant que le langage de Merle rappelle dans ce passage le langage évangélique, et semble souligner l'absurde du fait que quelqu'un assume les péchés d'un autre). Mais, en revenant au niveau intradiégétique, lorsque l'enfant tente de se rebeller contre cette décision bien évidemment injuste, et qu'il entend comme une condamnation à vie, le père lui dit d'écouter, car ensuite il pourra parler. Mais l'enfant sait qu'il ne pourra pas le faire. Il en est ainsi en effet: lorsqu'à la fin son père lui demande s'il a quelque chose à dire, il reste muet; il n'a ni la force ni le discours capable de faire face à un tel délire. Par ailleurs, pour l'enfant son père est une « créature quasi divine » (R. Merle, 1990: 19) –ensuite il deviendra l'incarnation du diable– et le voir se rabaisser et répéter sa phrase favorite « Je ne suis rien » le fait se sentir coupable, annule sa volonté. Ainsi, le père manipule psychologiquement sa famille, réduisant leurs vies à la froideur (physique et émotionnelle), la gravité, la routine, la discipline, l'obéissance aveugle, le silence obligé, la peur de quelque expression d'une individualité... Peur, froid et noirceur. Nous observons que le père (premier « chef » de Rudolf Lang) utilise pour sa manipulation des armes psychologi-

---

<sup>2</sup> L'auteur, dans une lettre à sa mère dit, ironique : « Les dialogues avec les supérieurs militaires ont, comme tu vois, ceci de reposant qu'il n'y a qu'à répondre oui pour soutenir la conversation [...] » (P. Merle, 2013: 77). Nous verrons comment au personnage principal du roman cette contention dans le langage lui favorisera la vie militaire. C'est une attitude que prend Vera, une infirmière, qui voit en lui un futur « bon allemand ». Nous observons en passant que les commentaires des autres personnages quant aux actions de Rudolf sont cruciaux pour apporter au lecteur un autre point de vue sur lui.

ques, comme un regard froid ou furieux, différents tons dans la voix, des mots menaçants... Et par conséquent, la terreur indéfinie et aliénante qu'il sait provoquer n'est pas la peur d'une réaction physiquement violente de sa part (ce qui est par contre le cas du camarade de classe Hans, que Rudolf envie, parce que ses scènes familiales se terminent en rires, jeux et tendresse), mais un profond sentiment de culpabilité auprès de Dieu et auprès de lui, qui semble souffrir et devoir s'humilier pour compenser les erreurs que les autres membres de sa famille peuvent commettre.

Les femmes n'ont pas un rôle très actif dans ce roman (ni dans la littérature de Merle, par ailleurs). Mis à part quelque rencontre par hasard de Rudolf (comme avec l'infirmière Vera, déjà mentionnée) ou la bonne qui prend soin de lui pendant son enfance, Maria (qui disparaîtra de sa vie et de l'ouvrage en conséquence d'un unique acte de révolte face à une injustice soufferte par Rudolf), dans *La Mort est mon métier* les femmes vivent terrorisées, soumises, en silence et la tête basse. Cette vie dans l'ombre permettra que parfois elles ne se rendront même pas compte des activités des hommes autour d'elles: elles sont ainsi éloignées plus ou moins de l'action et par conséquent également de la culpabilité.

Dans cette partie qui narre l'adolescence du protagoniste, la mère ne le regarde pas : « ses yeux glissent sur lui », elle ne le défend jamais, tente de ne pas voir les injustices que le père commet envers lui. L'enfant, plein de désespoir, se sent abandonné par elle sans cesse, jusqu'au point de ne rien sentir pour elle. Et, si sa mère vit annulée en tant qu'individu, le destin de sa tante, plus tard veuve de guerre, et de ses sœurs sera également triste; et cette réalité obscure et petite les rendra mesquines, des sangsues émotionnelles, contentes de ressentir quelque chose, même si cela est provoqué par le mal de quelqu'un d'autre. En réalité, ce type de femmes apparaît comme des mortes-vivantes, et Rudolf les imaginera même à la fin de sa jeunesse comme les Arabes pendus qu'il vit pendant la guerre et qui se balançaient au rythme du vent (R. Merle, 1990: 108).

Lors de cette étape adolescente de Rudolf il y a un épisode catalyseur de sa personnalité naissante: la chute accidentelle d'un camarade d'école et l'accusation injuste d'en être l'auteur dont il fait l'objet et, pire encore, l'accusation de l'avoir caché et nié. Le père l'appelle « Judas » lors d'une scène impressionnante qu'il provoque, en arrivant à la maison et en les convoquant tous (ils étaient déjà couchés) à une réunion familiale nocturne forcée dans la froide cuisine. Probablement en conséquence de l'épisode, l'enfant tombe malade et perd la parole momentanément. En se rétablissant, il voit qu'il peut parler, mais pas prier; peut-être parce qu'il a perdu la foi dit-il, car il pense que le prêtre à qui il a confessé sa « faute » non seulement ne l'a pas absolu, mais l'a trahi auprès de son père, le Diable, à ses yeux<sup>3</sup>. Et un détail important: en voyant que son père, impuissant, admet qu'il prie intérieurement, en

<sup>3</sup> Pendant toute sa vie, il fera des cauchemars de son père : au début, celui-ci apparaît comme le diable de la gravure qu'il les obligeait à regarder pendant qu'ils étaient aux toilettes.

silence, Rudolf se rend compte qu'il est le seul propriétaire de sa parole et de son silence. Cette découverte, avec celle de la paix que lui procure la solitude, marquera sa personnalité et son parcours de vie.

À ce niveau, la suite de la réflexion de Hannah Arendt que nous indiquions ci-dessus s'avère d'une grande pertinence:

[...] bajo ciertas circunstancias, la violencia –actuando sin argumentación ni palabras y sin consideración a las consecuencias– es el único medio de restablecer el equilibrio de la balanza de la justicia. [...]. En este sentido, la rabia y la violencia, que a veces –no siempre– la acompaña, figuran entre las emociones *humanas* « naturales », y curar de ellas al hombre no sería más que deshumanizarle o castrarle.

D'après Arendt, ces actes peuvent être anti-politiques, mais cela «no significa que sean inhumanos ni “simplemente emocionales” [...] Lo opuesto de lo emocional no es lo “racional” [...], sino o bien la incapacidad para sentirse afectado, habitualmente un fenómeno patológico, o el sentimentalismo, que es una perversión del sentimiento » (Arendt, 2005: 86-87)<sup>4</sup>.

Effectivement, Rudolf sortira de cet épisode émotionnellement impuissant. Et certainement, sa faible attirance pour le sexe (« je ne suis pas sensuel », dira-t-il à trois reprises), est également lié à cette « castration » particulière face à l'impossibilité de réagir après l'injustice vécue.

À la mort de son père peu de temps après, Rudolf, encore enfant, mais nouveau chef de famille dans ce système patriarcal, conserve toutes les routines instaurées par son père, malgré la faible tentative de sa mère de faire en sorte qu'il profite de sa nouvelle liberté. Mais il est trop tard pour lui: après des années à souffrir la terreur de son père et à développer des comportements obsessifs-compulsifs qui lui procuraient une certaine sensation de sécurité (compter ses pas sans cesse dans la cour de récréation, frotter les vitres de façon systématique, brosser ses chaussures avec « une rigueur mécanique »...), il a besoin de s'en tenir à des routines et à des règles pour ne pas avoir de crises de panique qui lui font perdre le contact avec la réalité. « Ce fut comme si quelqu'un de doux et de puissant m'avait pris dans ses bras et me berçait », dira-t-il en une occasion lors de laquelle il parvint à rentrer dans son ancienne école et compter ses pas dans la cour (R. Merle, 1972: 120)

Le pas suivant dans l'évolution du jeune homme sera de se rendre compte que, dans certains domaines, il peut être celui qui impose les règles; ainsi, il impose à la maison l'abandon de la prière communautaire le soir et annonce son changement

---

<sup>4</sup> On verra que, pour les militaires allemands de l'ouvrage, ce sentimentalisme caractérise l'église catholique. Nous voyons au long de l'ouvrage le passage de Rudolf de ce côté de l'anti-émotionnel à l'autre: le manque d'émotions.

d'horaire matinal: il cessera d'aller à la messe, dormira plus et déjeunera en famille. Les femmes, ses premières subordonnées, suivent les changements en silence.

D'autre part, ce silence sera pour lui comme l'air qui l'entoure, son espace vital. Des années plus tard, il expliquera qu'il ne renouvela pas sa première expérience sexuelle parce que la femme parlait de trop. En effet, il s'est installé dans le silence, physique et émotionnel; il utilisera le langage uniquement pour recevoir ou transmettre une information importante pour sa survie ou pour son travail, qui finalement ne feront plus qu'un.

## 2.2. Du silence de Dieu à l'armée: l'Allemagne, la religion du bon soldat

En pleine adolescence de Rudolf, la Première Guerre mondiale éclate. Suivant l'exemple de son oncle maternel Franz, la seule personne joyeuse et réellement vivante qui vient parfois chez lui, il se rapproche des militaires et tente de s'enrôler. Immédiatement, il se sent fortement attiré par plusieurs caractéristiques du monde militaire: tout d'abord, naturellement, l'optimisme, l'excitation et le sentiment patriotique que respirent de nombreux jeunes désirant des aventures au début de nombreuses guerres. Pour un adolescent traumatisé, éteint du point de vue émotionnel et sans aucun projet de vie, l'armée se présente comme un nouveau cap, la solution pour une vie à la dérive. Dès ses premiers contacts avec des soldats et avec un capitaine hospitalisé, il ressent une impression de jovialité, franchise, sécurité et pouvoir qui lui procurent un bien-être immédiat.

Une scène à l'hôpital, avec ce premier chef, le capitaine de cavalerie (*Rittmeister*) Günther, est fondamentale pour l'avenir du garçon. Ce militaire est un blessé que Rudolf aide à allumer et tenir sa cigarette. (C'est là en effet sa première mission : obéir à l'ordre « Rein, Raus, Rein, Raus »<sup>5</sup>). Ce capitaine explique le concept que l'armée allemande et plus tard, les nazis, auront de la religion catholique: les curés sont comme des poux, dit-il, qui font payer les gens en échange de leur inoculer le sentiment de culpabilité, en affirmant même que tout le monde est coupable dès la naissance. Ainsi, l'église parvient à ce que tous vivent « à genoux », en demandant pardon toute leur vie. Rudolf imagine, dans la parodie que fait le capitaine, son père, se donnant des coups sur la poitrine alors qu'il implore le pardon divin. Et le capitaine d'ajouter :

Quelle bêtise ! Il n'y a qu'un péché, Rudolf, écoute-moi bien.  
C'est de ne pas être un bon Allemand, Voilà le péché ! Et moi,  
*Rittmeister* Günther, je suis un bon Allemand. Ce que  
l'Allemagne me dit de faire, je le fais ! Ce que mes chefs  
allemands me disent de faire, je le fais ! Et c'est tout. Et je ne  
veux pas que ces poux, après cela, me sucent le sang ! (R.  
Merle, 1990: 67).

<sup>5</sup> Remarquons l'utilisation répétée de la langue allemande par Merle lorsqu'il veut souligner la force autoritaire du langage des militaires.

Le discours de Rudolf narrateur qui suit cette confession de foi du militaire est très éloquente quant à l'impression qu'elle provoque sur le garçon : « Il était soulevé à demi sur ses oreillers, son torse puissant tourné vers moi, ses yeux lançaient des éclairs : Jamais il ne m'avait paru plus beau ». Le capitaine poursuit en expliquant qu'il prend soin de ses hommes, mais qu'il ne les aime pas. Et il critique les catholiques pour leur « stupide sentimentalisme », disant que « il faut qu'ils foutent l'amour partout ». Pour cela, il justifie son don et sa lettre à une veuve de guerre de la façon suivante: « C'est pour l'exemple, tu comprends ? Si tu deviens officier, un jour, rappelle-toi : L'argent, la lettre, tout. C'est comme cela qu'il faut faire, exactement comme cela ! Pour l'exemple, Rudolf, pour l'Allemagne ! » (R. Merle, 1990: 68). Pour terminer la scène, le capitaine, avec son regard fixé sur Rudolf, lui fait répéter en allemand, en criant : « Mon église, c'est l'Allemagne ! » Rudolf tremble d'émotion, ramasse le mégot de la dernière cigarette du capitaine et le garde. C'est la dernière fois que le protagoniste fait preuve d'attachement pour un objet, sauf pour son uniforme des SS, à la fin de l'ouvrage.

Certainement, l'appartenance à un groupe actif (masculin, contrairement à sa vie à la maison), régi par une hiérarchie claire et un objectif clair et respectable, sauver l'Allemagne, offre à Rudolf un chemin clair: il vivra pour accomplir son devoir ; et son devoir est clair : il consistera en l'obéissance absolue à un chef qui ne sera qu'une autre pièce d'un mécanisme grand et complexe qui servira la patrie. D'un autre côté, compte tenu de son trouble compulsif, Rudolf est attiré de même, par le suivi d'une vie pleine de routine, basée sur le respect strict de règles. Enrôlé, il dira :

La routine de la vie de caserne était également pour moi une grande source de plaisir. [...] À la caserne, la règle était vraiment parfaite. Le maniement des armes, surtout, m'enchantait. J'aurais voulu que toute la vie pût se décomposer ainsi, acte par acte. [...] Ce petit jeu me procurait un sentiment de contentement et de sécurité [...] (R. Merle, 1990: 73).

En effet, dans son travail en tant que militaire il peut s'employer « à fond » comme le prêchait son père, sachant que plus il est perfectionniste et méticuleux dans l'accomplissement de l'ordre, plus il se rapprochera du bon accomplissement de son devoir. Son expérience de la guerre est ainsi positive. Ni la violence physique ni la mort ne l'impressionnent, il ne ressent pas la peur et se trouve sûr et utile en obéissant à des ordres.

Après la Première Guerre mondiale, Rudolf revient près des siens: il lui reste sa tante et ses sœurs, et l'avocat de son père, le Dr. Vogel. Les deux adultes se montrent hypocrites et mesquins, pleins de méchanceté, insinuant même que l'absence du garçon qui s'est enrôlé a contribué sans aucun doute à la mort de sa mère. Non seulement ils ne lui proposent pas de nourriture, de toit ni aucune autre aide, mais l'avocat, profitant de sa situation précaire et la lui attribuant aux desseins

de la providence, veut lui imposer une carrière ecclésiastique, d'après l'ancien désir du père, s'il veut recevoir son héritage. Rudolf ressent une haine féroce envers ces personnes et fait alors appel à Schrader, son seul ami, un camarade du champ de bataille qui ne lui exige pas de parler et qui ne l'abandonnera pas avant sa mort au combat, lors de la guerre suivante. Il s'éloigne par conséquent de la société civile, qu'il perçoit comme des animaux nuisibles qui se réjouissent de sa misère. Le double langage et la double morale de ces personnages dérangent Rudolf plus que toute autre chose jusqu'à présent.

Mais avec Schrader la réinsertion dans la société civile ne lui semble pourtant pas facile: comme le dit son ami, ils ne savent rien faire; seulement se battre. Et la crise en Allemagne est brutale, le travail et la nourriture se font rares. Dans l'entreprise où son ami leur a trouvé un travail, Rudolf a un sérieux conflit, car sur un travail à la chaîne, sa grande vitesse de production empêche un homme âgé de terminer son travail à temps, sans retard. Face à la demande de Schrader qu'il ait un peu de compassion pour son collègue et qu'il travaille un peu plus lentement, afin que l'autre ne soit pas expulsé, Rudolf répond: « Je n'ai pas à entrer dans ces considérations. Pour moi, la question est claire. On me confie une tâche, et mon devoir est de la faire bien, et à fond » (R. Merle, 1990: 127). Et plus loin, sur le même épisode: « Je me forçais à faire le vide dans mon esprit. Au bout de quelques minutes, il y eut en moi un déclic, et je mis [sic] à travailler aveuglément, parfaitement, comme une machine. » (R. Merle, 1990: 129). Nous avons ici une anticipation de son futur dévouement au travail dans les SS.

Suite à ce que nous vous avons vu, le plus dur pour lui dans la vie civile n'est pas la dureté de la survie, mais plutôt, le manque de sens, d'un objectif (ou d'un chef) qui lui montre le chemin et justifie son effort. Arrêtons-nous un instant sur une conversation entre Schrader et lui sur la vie civile:

Tiens ! Dit-il au bout d'un moment, la vie civile, voilà ce que c'est ! Tu es dans la merde jusqu'au cou, et personne pour te donner des ordres ! Personne pour te dire ce qu'il faut faire ! C'est toujours à toi de décider pour tout !  
Je réfléchis un moment là-dessus et je pensai qu'il avait raison.  
(R. Merle, 1990: 128)

De fait, la lassitude de Rudolf dans cette phase de sa vie est si grande qu'il parvient à planifier son suicide, et seule la visite d'un collègue au dernier moment l'empêche de franchir le pas (froidement et méticuleusement, comme tout ce qu'il fait). Sa situation à ce moment-là était la suivante : il travaillait dans une usine à béton où il gagnait à peine de quoi survivre, dépensant le salaire en nourriture pour pouvoir à nouveau faire des pelletées de ciment en poudre dans la machine jusqu'à

épuisement et ainsi de suite, indéfiniment<sup>6</sup>. Par le moyen d'une conversation de ses collègues, qui plaisantent sur le fait qu'un homme coûte peu cher, Merle introduit une nouvelle crise de son protagoniste; il souffre une perte d'identité totale et, au milieu du délire, il pense être une pelle. Et comme nous l'avons indiqué, ce qui est grave pour lui, ce n'est pas d'être un simple instrument, mais l'être d'une tâche qui à ses yeux n'a aucun sens. À travers le suicide, il souhaite par conséquent rompre ce cercle vital inutile et douloureux.

Ce qui sauve en réalité Rudolf, ce n'est pas la présence de son collègue, mais le discours de ce dernier sur le besoin de se battre pour une Allemagne faible, certes, mais pas vaincue. Il s'agit, comme nous pouvons le supposer, de la propagande du Parti National-socialiste. Ce point de vue qui signale à Rudolf que, même en temps de paix, il est un soldat, lui permet de recouvrer la force de continuer de vivre, et la sérénité et l'espoir de l'époque qu'il a passée dans l'armée (et à la guerre, paradoxalement). Seulement en se livrant complètement à une tâche (comme la mise en route d'une ferme) ou, mieux encore, à une organisation qui le dirige –l'armée allemande, le Parti, la prison et les SS–, le protagoniste trouve sa sérénité. La clarté des ordres qu'il doit obéir et des conséquences éventuelles de chaque acte, lui inspirent le sentiment de sécurité dont il a tant envie. Si pour Robert Merle, un esprit libre, trouve le monde militaire inutile et stupide, au protagoniste de l'histoire, un esprit perdu, cela lui semble providentiel pour trouver son chemin dans la vie, avec un code de conduite qu'il suivra au pied de la lettre.

Et ce n'est pas par hasard que nous utilisons ici le mot « providentiel » : au moment de l'inscription au Parti National-socialiste de Rudolf Lang, les rayons du soleil produisent une auréole autour de la blonde tête d'un jeune nazi présent dans la salle. (R. Merle, 1990: 167). Ainsi, les références évangéliques sont toujours présentes dans les moments ontologiques de son existence (ou plutôt, anti-ontologiques, vu qu'ils produisent la mort de son être). Son sentiment de plénitude au moment de sa « conversion » au nazisme vient corroborer ce qui a été dit jusque-là sur sa recherche existentielle :

Leurs voix résonnèrent puissamment dans ma poitrine. J'éprouvai un profond sentiment de paix. J'avais trouvé ma route. Elle s'étendait devant moi, droite et claire. Le devoir, chaque minute de ma vie, m'attendait. (R. Merle, 1990: 173)

Naturellement, ce devoir se traduira par l'obéissance à ses supérieurs :

Notre Führer Adolf Hitler avait défini une fois pour toutes l'honneur SS. Il avait fait de cette définition la devise de sa troupe d'élite : « Ton honneur », avait-il dit, « c'est ta fidélité ». Désormais, par conséquent, tout était parfaitement simple et

---

<sup>6</sup> Nous observons que l'image circulaire d'une tâche semblable à celle de Sisyphe est doublement soulignée par Merle, par le type de machine choisie et en outre, par la constante rotation de celle-ci.

clair. On n'avait plus de cas de conscience à se poser. Il suffisait seulement d'être fidèle, c'est-à-dire d'obéir (R. Merle, 1990: 224).

Comme nous le savons, Lang s'est toujours senti à l'aise dans un système qui lui est imposé. Récemment inscrit au Parti, après l'assassinat d'un traître qu'il force, il passe cinq ans en prison. Là, il est tranquille, il obéit sans souci, suit les routines obligées, jouit de sa solitude dans le silence de sa cellule. De fait, il peut accorder sa condamnation en cédant devant l'avocat de son père, mais il n'envisage même pas cette opportunité; il reste inflexible, d'après ses valeurs. En outre, son passage en prison lui offre deux avancées dans sa vie (et dans la trame du roman) : le directeur appréciera son attitude et le promouvra à son départ au sein du Parti. En outre, en prison il a l'occasion de lire la Bible, et de là Lang tire sa conclusion finale sur le peuple juif: ils sont intéressés, tricheurs et lascifs. Ils le dégoûtent. La Bible confirme pour lui ce qu'il avait entendu dire à son père, au capitaine Günther et au Parti. Déjà auparavant, à travers la propagande nazie, il avait compris que l'ennemi réel était le juif: « Le diable, ce n'était pas le diable. C'était le Juif » (R. Merle, 1990: 163). L'image du diable, qui l'épouvantait lorsqu'il était enfant, s'incarne ainsi successivement en les Français, son père et finalement les juifs. Il a ainsi un démon précis pour sa nouvelle religion.

Mais comme dans toute religion, la foi requiert également des dieux. Après une période tranquille « d'initiation » ou « d'ascension », dans son parcours vital particulier –à s'occuper de chevaux, à mettre en route une ferme, à travailler dans le camp de Dachau–, lorsque les nazis demandent enfin à Lang la grande tâche de construction et mise en marche d'Auschwitz, il doit croire en eux, ses chefs, comme étant solides, admirables, fiables: un bon soldat a besoin d'un bon chef pour que le système fonctionne. Nous le voyons, une fois l'action avancée, lorsque Himmler approuve son plan pour construire des chambres à gaz, mais, pour ce qui est de la méthode pour se défaire des cadavres, il l'envoie au camp de Culmhof afin qu'il apprenne. Pour Lang, ce sera la confirmation de la vérité de sa foi; il ressent « un tressaillement de joie » :

Il était clair que le *Reichsführer*, avec sa géniale intelligence, avait d'emblée aperçu la difficulté majeure où je me débattais, et qu'il me dirigeait sur Culmhof pour me faire bénéficier d'une solution qu'un autre de ses chercheurs avait trouvée (R. Merle, 1990: 287).

Ce texte, quelque peu forcé à mon avis, du point de vue littéraire (ainsi qu'un autre précédent dans lequel Himmler met à l'épreuve la foi de Lang en sa mémoire, simulant ne pas se souvenir qu'ils se connaissent), prend son sens lorsque, vers la fin de l'ouvrage, Lang apprend le suicide du *Reichsführer* après avoir été arrêté: si un chef ne reste pas ferme pour assumer toute la responsabilité de ce qu'il a ordonné de faire à



ses hommes, c'est un mauvais chef, un comédien. Alors le soldat doute si les actes réalisés par obéissance à ce chef ont été justifiés. En perdant la foi en ses dieux, sa « religion » s'effondre (de la même façon que le catholicisme l'a abandonné, comme nous l'avons vu, pendant son adolescence). Confesser ou non, résister ou non, vivre ou mourir lui sera désormais indifférent.

### 3. Langages de Merle face au silence du protagoniste.

L'effet immédiat de la lecture de ce roman, narré, comme nous le savons, par un narrateur psychopathe est, logiquement, celui d'une certaine sécheresse et froideur. Si nous analysons le mécanisme de la narration, le schéma est fréquemment le suivant :

- a) Narration, au passé simple, d'un épisode dur émotionnellement. Une narration qui se réduit presque à une description de faits observables par une caméra: froide, rigoureuse, détaillée.
- b) Description d'un détail matériel qui n'implique pas de relation affective de la part du narrateur.
- c) Saut, sans transition, au récit d'un autre fait.

Son manque de réaction face à la notification de la mort de sa mère peut servir d'exemple, ou bien le récit sec de sa première relation sexuelle: « Le soir vint, et je couchai avec Vera » (R. Merle, 1990: 87), ou son apathie face à la mort soudaine de son seul ami, Schrader, au combat... Ce dernier lui apparaîtra en rêve, car ils ont dû l'enterrer assis, et ce détail impressionne Lang; mais il reconnaît que Schrader ne lui manque pas.

Il n'y a donc pas beaucoup de valorisations ou de traits subjectifs apparents; sauf, bien entendu, le choix volontaire de ce qui est narré ou mis sous silence et les recours expressifs semi-cachés de Merle, comme nous le verrons.

#### 3.1. Le langage nazi

Comme nous le savons, les nazis avaient leurs normes idiomatiques pour tromper et cacher: euphémismes, mensonges, ironies, secrets, sous-entendus...<sup>7</sup> Tous les moyens linguistiques sont utilisés pour mener à terme plus facilement et avec une plus grande efficacité leur œuvre de destruction. Dans *La Mort est mon métier*, les expressions suivantes sont fréquentes: « mort sans douleur », « patients », « détenus », « inaptés », « unités », « traitement spécial », « aptés » qui deviennent « inaptés », « salles de douche », « bunkers » (pour les fours), « occupants » (des fosses qui vont être vidées)... C'est une ressource dont la présence dans le roman s'avère particulièrement adéquate, si nous considérons le côté aseptique, froid et sec de

<sup>7</sup> La « grammaire du mensonge », pour George Steiner (2006:116). C'est bien connu comment les penseurs dédiés à l'étude de l'holocauste ont signalé cet usage de la langue. Hannah Arendt (2006: 378 et 381) en est aussi un bon exemple.

l'esprit du narrateur. En général, il semble que c'est vraiment la façon dont Lang voit son activité dans les camps: il ne voit pas des êtres humains autour de lui; seulement des pièces, qui servent ou non, pour exécuter les ordres des chefs nazis qui, à ses yeux, pensent seulement au bien de l'Allemagne.

Pierre Merle fait également référence à ce langage dans sa biographie de l'écrivain :

Les technocrates de Himmler, principal organisateur du génocide, décrivaient l'assassinat collectif dans un langage bureaucratique envahi de termes aseptisés, normalisés, codifiés, qui traitaient l'ignoble crime comme un simple problème de destruction de stocks inutiles (P. Merle, 2013: 141).

Outre ces termes techniques, le secret est un élément fondamental dans le système nazi. Voyons un exemple dans la fiction de Merle: lorsqu'Himmler a annoncé à Lang l'ordre d'Hitler de démarrer « la solution définitive du problème juif en Europe », il demande à Lang de jurer qu'il gardera le secret. Ce dernier se surprend : « Je le regardai. Tant de choses, dans la SS, étaient confidentielles, le secret faisant tellement partie de notre routine qu'il ne paraissait pas exiger, à chaque fois, un serment » (R. Merle, 1990: 242). Merle profite de cette affirmation pour donner plus d'emphase au génocide sur le point de commencer.

Nous nous arrêterons également sur une scène très illustrative de ce langage nazi que Hannah Arendt et tant d'autres spécialistes du sujet de l'holocauste ont constaté. Nous verrons dans le texte suivant comment Robert Merle sait nous guider sans sortir de son personnage-narrateur. La situation dans la trame est la suivante: Lang reçoit une lettre de Himmler en réponse à son rapport sur les premières installations des chambres à gaz. Il l'ouvre dans son bureau, lorsqu'il est seul, après avoir fermé la porte à double tour, avec les mains tremblantes. Il relate ainsi ce qu'il lit :

Elle était rédigée en termes si prudents que nul autre que moi, ou Setzler, aurait pu comprendre de quoi il s'agissait. Le *Reichsführer* approuvait chaleureusement mon idée d'un vaste édifice où « tous les services nécessaires à l'opération spéciale seraient rassemblés », et me félicitait de l'ingéniosité que j'avais déployée dans la mise au point de certains détails pratiques. Cependant, il me signalait que je n'avais pas vu assez grand encore, et qu'il fallait prévoir au moins quatre édifices de ce genre, « le rendement de pointe devant atteindre, en 1942, 10.000 unités par jour » (R. Merle, 1990: 286).

Nous remarquons dans cette citation l'emploi du mot « prudents » et de toute cette première phrase qui semble aller directement de l'auteur au lecteur, plus que surgie de l'esprit du narrateur, pour qui cette prudence est quelque chose d'assumé depuis l'enfance et que cela ne surprendrait pas au point de l'écrire. Mais en outre,

Merle a recours à deux reprises aux guillemets pour souligner les euphémismes les plus flagrants, vu qu'ils se réfèrent aux chambres à gaz et aux fours crématoires, d'un côté, et à l'extermination de 10 000 personnes juives par jour de l'autre. L'auteur n'a pas besoin de commentaires ni d'évaluations ajoutées; il a ainsi montré l'horreur de ces actions.

Le contrepoint de cette « prudence » des SS dans le langage (y compris les gestes) de Himmler est Kellner, un officier mûr, blond et ravissant, vaniteux, culte et bavard. À la fin de l'action, comme il ne perçoit pas les signaux de Lang pour qu'il se taise –il n'est capable de voir personne réellement, sauf lui-même–, il rompt le secret de la véritable activité de Rudolf devant sa femme, Elsie, ce qui lui coûtera la paix et l'harmonie chez lui.

### 3.2. Le langage corporel

L'utilisation par Merle du langage corporel non linguistique prolifère dans le texte: tremblements, sueur, nuances de la voix ou du regard sont utilisés par le narrateur pour percevoir et informer le lecteur d'éventuelles pensées ou sentiments des personnages. Il remplace, d'une certaine façon, les commentaires personnels, subjectifs, dont le narrateur se prive et nous prive. Compte-tenu de la relation problématique du protagoniste avec la langue, il est tout particulièrement sensible au langage corporel; ce dernier présente en outre l'énorme avantage d'être beaucoup moins contrôlable. Il lui sert ainsi à s'orienter dans ses relations avec les autres. Et ce langage sera par conséquent fondamental pour que le lecteur perçoive le monde à travers sa narration.

### 3.3 Les rêves

Comme n'importe quel enfant, dans les moments « vides » d'activités ou lorsqu'il a peur, Rudolf rêve, imagine des scènes: qu'il meurt (pour voir la réaction de son père), qu'il se bat lors d'une bataille et vainc tout le monde, qu'il devient missionnaire... dans une vie froide et lugubre, ces rêveries lui permettent de s'évader vers d'autres mondes. Une fois adulte, l'imagination lui servira uniquement pour concevoir de nouvelles méthodes de production (dans la ferme) ou de destruction (pendant la guerre et surtout, dans les camps) pour être plus efficace dans l'obéissance aux ordres; dans l'accomplissement de son « devoir ». Les rêves ne disparaissent pas, mais ils se réduiront à des cauchemars dans lesquels il a faim, ou bien dans lesquels son père apparaît, ou son collègue mort sur le champ de bataille essaie de sortir de la terre... La présence de ce langage non contrôlé par le personnage montre au lecteur la continuité d'une certaine sensibilité humaine, bien qu'elle soit réduite à des parcelles de plus en plus petites de la vie du protagoniste.

### 3.4. Les autres personnages

Bien qu'au début de l'ouvrage, comme cela est propre à la vision d'un enfant, l'action et le récit se centrent autour de sa personne, dans la seconde partie de la

structure interne différenciée par Merle, celle qui se réfère à la création et au fonctionnement d'Auschwitz, l'auteur ouvre « le mouvement de la caméra » et enrichit ainsi la perspective depuis laquelle le lecteur se penche sur la trame. L'une des ressources utilisées par Merle pour parvenir à cet effet est la narration –proche de la description, comme toujours– de Lang des mots, des gestes et des actes des autres personnages qui l'accompagnent dans sa péripétie assassine. Nous nous arrêterons sur l'un des plus significatifs quant à son pouvoir expressif et importance conséquente sur l'effet ultime de l'ouvrage sur le lecteur:

Setzler, l'unique qui, mis à part Lang, pourrait comprendre à quoi se réfère la lettre codée de Himmler que nous avons mentionnée précédemment, est l'assistant de Lang. Contrairement aux protagonistes et à d'autres officiers nazis, ce personnage tient vivante une grande partie de sa sensibilité humaine et n'est pas capable de supporter les horreurs quotidiennes qu'il doit ordonner et dont il doit être témoin. Son attitude horrifiée, bien qu'il s'agisse de continuer à accomplir les ordres, est la seule « humaine », « normale », à laquelle le lecteur a accès. L'importance de ce personnage dans l'ouvrage est par conséquent capitale pour la transmission non seulement de l'idée, mais également des sensations et du sentiment d'horreur naturelle chez un être humain qui assiste à ces tueries en masse. À la fin du roman, Setzler se suicide, expliquant dans la lettre qu'il adresse à son chef qu'il ne supporte plus l'odeur de la viande brûlée.

Mais avant de parvenir au point de se quitter la vie, un épisode impactant dans lequel il se retrouve impliqué exprime au lecteur le niveau de folie et d'exaspération qu'il a atteint par son expérience dans le camp: Setzler a l'habitude de torturer la plus belle fille de chaque groupe de juifs qui va rentrer dans la chambre à gaz, tirant à plusieurs reprises sur son corps nu, suspendu par des cordes, pour que cette activité sadique et ses cris le distraient et l'empêchent d'entendre les cris des autres qui sont gazés. (Une perversion qu'un subalterne, Hageman, attribue au caractère « artistique » de Setzler, vu que pour le reste, c'est un officier irréprochable au sein de son système; nous voyons une fois de plus, le besoin de tous les maillons de la chaîne de commande de justifier et respecter leurs supérieurs). Ayant été découvert et vu que Lang empêche à deux reprises son transfert au front, alléguant qu'il est indispensable pour le fonctionnement du camp, Setzler ne voit pas d'autre solution que le suicide. Le profond mal-être qui l'habite, il l'exprime verbalement seulement de façon indirecte: à travers cette insistance à solliciter son transfert et en disant une fois: « En tout cas, il [le système de gazage] est humain. Les gens s'endorment, voilà tout. Ils glissent tout doucement dans la mort. Vous avez remarqué, ils ont des visages si paisibles » (R. Merle, 1990: 265). En outre, nous pouvons capter son désespoir constant grâce à des petites touches du narrateur sur son langage corporel: des regards, gestes, attitudes d'éloignement des chambres, tremblements des mains... Lang l'apprécie, car c'est un bon soldat qui travaille de façon impeccable, mais il ne

cesse d'observer ces signes et lui donne même une fois une tape sur l'épaule pour l'encourager; quelque chose d'inédit chez lui, qui fuit toujours le contact physique, et que l'auteur utilise pour souligner le soutien obligatoire pour un bon chef de ses soldats.

Le colonel von Jeseritz, chef de Lang dans une ferme, à l'époque de l'entre guerres, est un grand amateur de l'élevage de chevaux; une passion qu'il partage avec Lang, vu que celui-ci sentira toujours plus d'affection pour les chevaux que pour aucun autre être vivant, peut-être parce qu'à leur contact, il n'est pas obligé de parler. Von Jeseritz voit les bons Allemands du peuple comme de bons chevaux dont il faut prendre soin, qu'il faut mettre à travailler les champs, croiser avec une bonne femelle et les induire à produire des biens et des descendants sains et robustes pour l'Allemagne. C'est ainsi qu'il donne l'ordre à Lang de se marier avec Elsie, « une pouliche impeccable », et ils commencent ensemble, dans une ferme lui appartenant, immonde, solitaire et toujours inondée, une vie à laquelle plus tard les supérieurs nazis donneront une nouvelle direction.

Schmolde est un autre militaire, subordonné de Lang à Auschwitz. Comme la plupart des commandements intermédiaires nazis, il a une voix apathique, les yeux vides et éteints (« les yeux »; le mot « regard » apparaît à peine dans *La Mort est mon métier* pour se référer à ces êtres déshumanisés, contrairement au reste du monde), il est fatigué, excédé, mais il continue à accomplir son devoir et à obéir à ses chefs comme un bon soldat; avec l'aide de l'alcool par contre.

Elsie, l'épouse de Lang, joue un rôle important dans l'ouvrage, surtout à la fin. Si lorsqu'ils se connaissent elle est une jeune allemande saine, ingénue, prête aux plus grands efforts pour s'occuper d'une famille dans une ferme, après des années de cohabitation et de soumission à un mari correct mais froid et distant, qu'elle ne comprend pas mais qu'elle respecte, elle s'avère être la seule personne qui, ayant une certaine importance pour Lang, parvient à ce qu'il éprouve et déclare ses restes d'humanité. Ainsi, lorsqu'Elsie apprend par hasard l'horreur à laquelle se consacre son mari dans le camp d'extermination, son regard fait peur à Lang. « Si tu crois que j'aime ça ! », dit-il. Et il sent qu'il a trahi le *Reichsführer*. Mais après un silence complice, lors duquel tous deux semblent se sentir coupables (peut-être qu'elle suspectait l'horreur, mais qu'en l'écoutant, mis en mots, sa conscience l'oblige à réagir?), il continue de dire que ce n'est pas lui qui a imaginé cela, mais qu'il s'agit d'un ordre du *Reichsführer*. Pour elle, il devrait avoir refusé d'obéir. Dans l'esprit de Lang, qui vit depuis tout petit pour obéir méticuleusement, annulant son esprit si nécessaire, cela n'est pas envisageable; ne pas obéir serait contraire à l'honneur, à la loyauté au chef. En dernier lieu, lors d'une petite révolte juive (la seule qui apparaît dans le livre), Lang met sa vie en jeu alors qu'il aurait dû ordonner que n'importe quel soldat le fasse: il sent qu'il a trahi son devoir. Trois trahisons de suite; une fois de plus, nous pensons au langage évangélique; cette fois, aux trois négations de Pierre à Jésus.

Lors de cette scène dramatique avec Elsie, une fois le secret du massacre systématique quotidien découvert, nous voyons que le langage trahit Lang. Mais pas seulement à travers ces trois « trahisons » au régime nazi; si depuis tout petit il avait des crises de panique lors desquelles il était incapable d'articuler un mot, comme nous l'avons vu, lors de ce moment de tension, lorsqu'elle lui demande s'il serait capable de tuer son propre fils si son chef le lui demandait (il baisse le regard, mesurant s'il le ferait ou non, ce qui le condamne devant Elsie), voulant répondre « Non, naturellement », il s'entend lui-même dire « Naturellement », devant son épouse horrifiée –et, également, à son horreur et surtout, incompréhension. Le mystère dans la relation entre la pensée le langage se traduit ainsi, sans que ni lui ni le narrateur n'offrent au lecteur une explication possible. Nous ne pouvons pas savoir (ni peut-être même le propre personnage) s'il lui reste un soupçon d'humanité ou s'il répond seulement à la peur (à Elsie, à ses chefs) et à la sécurité que lui inspire une vie consacrée à l'obéissance au milieu de routines qui l'absorbent chaque seconde de son existence.

#### 4. Conclusion: langage, mémoire, identité.

La mémoire et l'oubli sont des sujets centraux pour Merle, aussi bien dans sa vie privée que dans son ouvrage. La biographie de son fils Pierre s'avère, également à ce niveau, d'une valeur inestimable: dans un passage émouvant il relate comment, lors d'un moment de plus en plus rare de lucidité du romancier devenu âgé, à quatre-vingt-quinze ans, il lui dit soudain: « C'est terrible, j'ai beau chercher, je ne me souviens plus de mon passé. Et sans passé, comment vivre le présent ? » (P. Merle, 2013: 11).

Robert Merle fut toujours sensible à la sensation de déracinement qui impliquait parfois une certaine perte du sentiment d'identité. Plusieurs documents compris dans la biographie de Pierre Merle en témoignent: prisonnier de guerre des Allemands, par exemple, il conservait son humour; mais, dans les lettres à sa mère, il confessait par exemple: « Quelquefois, je perds un peu le sentiment de mon identité, je me demande si c'est bien moi qui suis ici, et ce que j'y fais » (P. Merle, 2013: 92) ou, dans la même direction:

Ma vie, si absolument différente de ce que je n'ai jamais vécu ou désiré, perd un peu de sa réalité... Je n'oublie pas mon passé, bien au contraire, mais je me surprends à me demander si c'était bien à moi que tout cela est arrivé (P. Merle, 2013: 96)

Cependant, dès l'adolescence Merle perçoit la capacité de l'écriture pour lutter contre cet oubli ou contre ce vertige face au manque de fixation des « témoins » matériaux de notre existence, en changeant d'environnement. Ainsi, un après-midi, face à un coucher de soleil particulièrement beau dans son Algérie natale, il dit: « (...) j'ai pensé que j'allais forcément mourir et qu'il ne resterait plus rien du

sentiment de beauté intense dont j'étais envahi. Il fallait écrire ce spectacle pour le préserver de l'oubli » (P. Merle, 2013: 35).

Et, en plus de la conversation de la mémoire, la littérature a pour lui une autre fonction capitale: celle de faire en sorte que son esprit aille au-delà de son corps et puisse atteindre des états de jouissance indépendamment de ses circonstances physiques. Nous lisons dans la biographie de Pierre Merle que, dans le camp de prisonniers de Dortmund, Robert Merle donna une conférence sur Flaubert: « Deux heures et demie de bonheur où, dit-il, j'étais tellement pris par mon sujet que j'en avais oublié ma captivité » (P. Merle, 2013: 97).

Dans ses notes personnelles, nous trouvons une citation particulièrement belle et expressive de sa relation avec le langage et avec l'écriture :

La prison, c'est les mots. Mais du moins elle est vaste, et à l'intérieur, on est libre. Si une cage est intolérable, c'est que l'espace du dedans est infiniment plus restreint que l'espace du dehors. À imaginer que les barreaux reculent jusqu'à l'horizon, c'est le dehors qui sera privé de présences et de regards (P. Merle, 2013: 356).

L'assassin Rudolf Lang, en plaçant un grand sapin de Noël au centre du camp au lieu de procurer plus de nourriture aux prisonniers, comme le lui propose son subalterne Hageman, dit : « Leur opinion ne m'intéresse pas. Nous avons fait ce qui est convenable, c'est l'essentiel » (R. Merle, 1990: 312).

Avec *La Mort est mon métier*, Robert Merle, comme s'il s'agissait d'exposer le négatif d'une photographie, à travers le langage d'un personnage-narrateur obscur et silencieux et du silence retentissant dans lequel il plonge ses victimes, inexistantes pour lui, confère à celles-ci une identité perdurable, grâce à la mémoire historique. Langage et silence se tissent dans l'écriture littéraire de Merle, comme dans un jeu de cache-cache, pour exprimer d'une façon sobre et contenue, la grande horreur inhumaine de l'holocauste juif.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARENDETT, Hannah (2005): *Sobre la violencia*. Madrid, Alianza Editorial (Ciencia Política).
- ARENDETT, Hannah (2006): *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona, Debolsillo.
- BAUMAN, Zygmunt (1989): *Modernidad y Holocausto*. Madrid, Sequitur.
- DELSOL, Chan (2006): «L'histoire et le vacarme de la mémoire», in S. Tzitzis (dir.), *La mémoire, entre silence et oubli*. Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 459-465.
- MERLE, Pierre (2013): *Robert Merle. Une vie de passions*. Paris, Éditions de Fallois.
- MERLE, Robert (1990): *La Mort est mon métier*. Paris, Gallimard (Folio).
- STEINER, George (2006): *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Editorial Gedisa.

**Au-delà des multiples silences...  
Fictionnaliser la Shoah pour en surmonter la douleur  
et en perpétuer le souvenir.  
Le défi de Vincent Engel et de Françoise Lalande-Keil**

**André Bénit**

*Universidad Autónoma de Madrid*

andre.benit@uam.es

**Resumen**

Nacidos en familias judías askenazíes víctimas de la Shoah pero en las que imperaba la ley del silencio, Vincent Engel (1963) y Françoise Lalande-Keil (1941) consideran que la ficción es la forma más adecuada y eficaz para transmitir a las generaciones siguientes lo indecible de esa experiencia traumatizante, superar su propio dolor y contemplar el porvenir con serenidad. En nuestro estudio, proponemos mostrar cómo, a través de algunas de sus novelas más emblemáticas en las que el silencio, en sus diversas facetas y significaciones, puede servir de hilo conductor de lectura, ambos escritores belgas cumplen con el deber de memoria que se han impuesto, aceptan el reto que se han propuesto y alcanzan su objetivo de forma sobresaliente.

**Palabras clave:** Bélgica. Shoah. Auschwitz. Transmisión. Ficción. Silencio. Serenidad.

**Abstract**

Born to Jewish Ashkenazi families who were victims of the Shoah and ruled by the silence law, Vincent Engel (1963) and Françoise Lalande-Keil (1941) consider fiction as the most accurate and efficient way to transmit this unutterable and traumatic experience to the following generations in order to overcome their own suffering and to gaze the future with serenity. In our work, we aim to show how these two Belgian writers fulfill their “duty of memory” imposed by themselves, and accept the challenge and how they achieve their aim through their most significant works where silence is used in various ways as a reading thread.

**Key words:** Belgium. Shoah. Auschwitz. Transmission. Fiction. Silence. Serenity.



## 0. Introduction historico-littéraire

L'État belge a adopté une attitude docile en accordant dans des domaines très divers mais cruciaux, une collaboration indigne d'une démocratie à une politique désastreuse pour la population juive, belge comme étrangère (Van Doorslaer, *apud* Roekens, 2010: 117).

Dans *La Belgique et la persécution des Juifs*, Anne Roekens rappelle que ces mots de l'historien Rudi Van Doorslaer, prononcés au Sénat belge le 13 février 2007, concluent le rapport du Centre d'Études et de Documentation Guerre et Sociétés Contemporaines (CEGES) intitulé *La Belgique docile. Les autorités belges et la persécution des Juifs durant la Seconde Guerre mondiale*.

Comme l'indiquent les auteurs dudit rapport dans leur introduction à l'ouvrage de Roekens (2010: 11-14)<sup>1</sup>, la persécution et la déportation de la population juive de Belgique au cours de la Deuxième Guerre mondiale constituent une page très obscure de l'histoire du royaume. La docilité avec laquelle la Belgique officielle réagit face à la politique de persécution raciale mise en place par les nazis se doit d'être (re)connue et diffusée tout spécialement auprès des générations futures: il en va du fonctionnement et de la santé démocratique de notre société.

Assurément, il aura fallu attendre de longues années pour que l'image transmise par les historiens de la Seconde Guerre s'ajuste à la réalité. Au lendemain du conflit et au cours des décennies ultérieures, en Europe et tout spécialement en Belgique, cette guerre fut généralement présentée comme un conflit entre nations alors qu'il s'agissait essentiellement d'une lutte entre régimes totalitaires et démocratiques, raison pour laquelle « les déportés juifs n'étaient pas considérés par la Belgique comme des prisonniers politiques à part entière » (Roekens, 2010: 11). Aujourd'hui, la Shoah fait partie intégrante du sombre patrimoine historique mondial et constitue un des chapitres les plus honteux de l'histoire européenne de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

En Belgique, cette évolution s'est produite avec un certain retard par rapport à d'autres nations européennes; et pourtant, une trace indélébile est inscrite dans la culture mémorielle belge, une tache noire dont la caserne Dossin à Malines –ville située entre Bruxelles et Anvers, les agglomérations urbaines où se concentre historiquement la grosse majorité des immigrants juifs– est devenue un des symboles les plus significatifs, « celle d'un lieu d'où les juifs de Belgique ont été déportés vers Auschwitz » (Roekens, 2010: 11).

À la veille de la Seconde Guerre, la population juive en Belgique s'élevait à quelque 70.000 personnes. C'est au cours des années 1880-1890 ainsi qu'à la fin de la décennie 1930 que se produisit l'augmentation la plus spectaculaire de cette com-

<sup>1</sup> Lequel constitue une version condensée du rapport du CEGES.

munauté assez hétérogène, une croissance essentiellement liée à deux facteurs: à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les juifs d'Europe centrale et orientale (en particulier, de Pologne et d'Ukraine) furent la pression démographique et l'antisémitisme croissant à l'ombre d'un nationalisme de plus en plus virulent; à la fin des années trente, une nouvelle vague migratoire intense suivit la victoire du national-socialisme en Allemagne et en Autriche.

En Belgique –comme ailleurs–, si les juifs, depuis des siècles et pour des motifs divers (religieux, économiques et sociaux), furent victimes de persécutions, il va de soi que la crise économique de la décennie trente constitua un catalyseur-clé de la propagande antisémite et xénophobe. Pour les autorités belges, l'immigration se transforma assez rapidement en une «question de sécurité nationale» (Roekens, 2010: 29). Autant dire que la politique de tolérance à l'égard des nouveaux arrivants juifs fut alors remise en question !

La « bibliographie sélective » présentée par Roekens (2010: 121-124) indique clairement que ce n'est qu'à partir des années quatre-vingt, et tout spécialement depuis le début de ce XXI<sup>e</sup> siècle, que de nombreux historiens et sociologues belges ont consacré une partie importante, voire l'essentiel de leurs recherches au traitement réservé à la communauté juive en Belgique pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et au cours de l'immédiat après-Deuxième Guerre.

Parmi ces chercheurs se détache la figure de Jean-Michel Chaumont (1958) qui collabora étroitement avec l'ASBL *Mémoire d'Auschwitz* (mieux connue sous le nom de *Fondation Auschwitz*) de 1989 à 1993 et dont l'ouvrage *La concurrence des victimes. Génocide, identité, reconnaissance* (republié en 2010) est devenu un classique incontournable. Le philosophe belge y évoque notamment le profil bas adopté par les rescapés juifs des camps, leur profond mutisme autour de l'expérience concentrationnaire ainsi que leur recherche d'anonymat: en 1945, officiellement, l'heure n'était-elle pas en effet à la célébration et à la glorification des déportés résistants plutôt qu'à la reconnaissance de ceux qui se seraient laissé mener à la mort comme du bétail à l'abattoir ou avaient peut-être dû se conduire de façon peu louable pour sauver leur peau? Une double stigmatisation qui expliquerait la conspiration du silence dont les juifs furent victimes durant de longues années.

Autre figure essentielle de ce renouveau mémoriel, celle de Maxime Steinberg (1936-2010), professeur à l'Institut d'Histoire du Judaïsme de l'Université de Bruxelles et considéré comme un des pionniers de l'étude de la Shoah en Belgique. Défenseur du devoir de mémoire, celui qui collabora notamment à la mission d'éducation à la citoyenneté « Démocratie ou barbarie » rappelle dans une interview que « [l'émotion] est nécessaire à la construction de la mémoire » (Robert, 2000: 10). Une opinion partagée par le sociologue Claude Javeau qui, dans sa préface à l'ouvrage de Vincent Engel, *Pourquoi parler d'Auschwitz ?*, écrit que l'élaboration du récit historique menée à bien par les historiens à l'usage des personnes intéressées, pour

indispensable qu'elle soit, « n'aide pas nécessairement à alimenter une mémoire. Une mémoire collective est constituée à la fois de faits historiques ayant fait l'objet d'une dure critique, et de récits plus impressionnistes, d'anecdotes, de traces poétiques et autres » (Javeau, 1992: 10). C'est dire le rôle fondamental des écrivains dans la construction d'une mémoire positive et durable.

Témoin incontournable pour la question centrale qui nous occupe ici, celle du silence des survivants de la Shoah et de la transmission de l'expérience concentrationnaire, Jorge Semprun s'interroge dans *L'écriture ou la vie* :

Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective? Avec un peu d'artifice, donc! [...] La vérité essentielle de l'expérience n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire... Par l'artifice de l'œuvre d'art, bien sûr! (Semprun, 1994: 166-167).

Du côté littéraire, c'est aussi à partir de la fin du siècle passé qu'en Belgique se sont multipliés les témoignages et les fictions sur la Shoah; témoin les articles publiés dans *Le Carnet et les Instants* par Nicole Widart en 1998 et Carmelo Virone en 2000:

Comme en bien d'autres domaines, la Belgique, terre d'amnésie et d'exil plutôt que d'asile et de mémoire, a tardé à prendre en compte la question juive dans l'évaluation de son histoire. Pourtant, plusieurs livres, œuvres de science ou de fiction, ont récemment tenté de prendre en charge ce passé. Hasard des publications ou signe qu'une nouvelle génération est prête à assumer son héritage, si douloureux soit-il, pour en éclairer la signification? (Virone, 2000: 11)<sup>2</sup>.

Dans cette étude, nous nous proposons d'évoquer les témoignages de Vincent Engel (1963) et de Françoise Lalonde-Keil (1941), deux romanciers belges dont les familles juives éprouvèrent durement l'antisémitisme et la folie nazie et qui ont choisi, par l'art de la fiction, de rendre hommage et voix à ceux auxquels furent enlevées dignité, identité et parole.

### 1. Vincent Engel: à chaque génération sa mission

Dans son article intitulé «Oubliez le Dieu d'Adam», Vincent Engel relate qu'au début des années quatre-vingt, alors qu'il étudiait la philologie romane à l'Université Catholique de Louvain (UCL), son père lui offrit *Paroles d'étranger* d'Élie

<sup>2</sup> Les romans et témoignages familiaux à propos de la Shoah ne cessent d'ailleurs de se multiplier en Belgique. Pour preuve, relevons pour la seule année 2013 et de manière sélective, les ouvrages suivants: *Monsieur Optimiste* d'Alain Beremboom (Prix Rossel 2013); *Max, en apparence* de Nathalie Skowronek; *Wanda. De la Sibérie à Anvers, le courage de la différence* de Jerzy Hildebrand; ou la réédition de *L'enfant du XX<sup>e</sup> convoi* de Simon Gronowski.

Wiesel, une lecture qui le bouleversa et qui marquera sa trajectoire intellectuelle et humaine :

Par le silence de mon père, par son indifférence à la chose religieuse, je redécouvre le judaïsme. Dans les livres, d'abord, au CCLJ (Centre Communautaire Laïc Juif) ensuite. Et Dieu se voile d'un drap sombre : celui de la souffrance à la puissance infinie d'Auschwitz. Toutes les souffrances se mêlent: celle de ma mère [décédée d'un cancer quelques années plus tôt], celle de la famille de mon père disparue dans les camps (Engel, 2006a: 72).

En effet, « Comment croire encore après Auschwitz ? », s'interroge le jeune homme. Son cheminement sur cette question incontournable, Engel l'articulera autour des écrits d'Élie Wiesel<sup>3</sup> dont l'œuvre romanesque, dit-il, peut être lue « comme une tentative de réponse personnelle de l'auteur face aux questions résultant de l'expérience des camps. Une de ces questions, la plus cruciale sans doute pour lui, est celle de la responsabilité de Dieu devant la Shoah » (Engel, 2006b: 159).

La lecture et l'étude approfondie de l'œuvre de Wiesel imprimeront sur sa vision de la Shoah « un vocabulaire et des évidences: un monde était mort à Auschwitz, une société y avait fait faillite, et plus rien ne pouvait être comme avant » (Engel, 1992: 18). D'autres évidences et questions surgiront bientôt dans l'esprit de celui pour qui Auschwitz est devenu « une obsession » (Engel: 1992: 20) : celles de constater que la masse des documents publiés « n'ont guère servi à éduquer les gens » (Engel, 1992: 21) et que nombre des témoignages bruts fournis par les survivants « ont servi de matériau aux gloses les plus diverses, et souvent peu respectueuses des sensibilités » (Engel, 1992: 86); celle, aussi, de se dire que si les descendants des survivants ont pour devoir de reprendre le flambeau du témoignage, « il leur faut trouver d'autres moyens d'expression, car ils n'ont pas vécu l'épreuve » (Engel, 1992: 19) ; celle de se demander « si l'on veut faire de la Shoah et du discours qui l'accompagne un éternel monument aux morts et au martyr juifs, ou si, à côté de cette spécificité juive, on entend faire profiter un monde qui se reconstruit des leçons qu'impose une telle épreuve » (Engel, 1992: 23-24).

Si ses différents travaux scientifiques lui permirent d'« épuiser » cette question « épuisante » de la responsabilité de Dieu devant le génocide juif ou, tout au moins, de tourner une page (Engel, 2006: 72), par après, c'est fondamentalement, mais non

<sup>3</sup> Un mémoire de licence (« *Le serment de Kolwilläg* » d'Élie Wiesel: une écriture entre le silence et la parole, Louvain-la-Neuve, UCL, 1986), un premier essai (*Fou de Dieu ou Dieu des fous. L'œuvre tragique d'Élie Wiesel*, Bruxelles, De Boeck / Editions Universitaires, 1989), un doctorat et d'autres essais (*Pourquoi parler d'Auschwitz ?*, Bruxelles, Les Éperonniers, Sciences pour l'homme, 1992 ; *La littérature des camps: la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage* (coord.), Louvain-la-Neuve, UCL, *Les lettres romanes*, n° hors-série, 1995 ; *Au nom du père, de Dieu et d'Auschwitz. Regards littéraires sur des questions contemporaines au travers de l'œuvre d'Élie Wiesel*, Bern, Peter Lang, 1997).

exclusivement, à travers la fiction qu'Engel poursuivra cette interrogation sur la Shoah. Une interrogation qui trouve donc sa source directe dans la tragique histoire familiale et dans une identité juive ashkénaze fort ancienne –et même dans « une tradition de rabbins »:

du côté de ma grand-mère, il semble que l'on remonte au Maharal de Prague, celui-là même qui créa le Golem (quel plaisir de savoir que, même de ce côté, j'ai des ancêtres écrivains de fiction!); du côté de mon grand-père, un grand rabbin de Vienne fut un Engel, et un autre a publié des dizaines de volumes de commentaires du Talmud. Commentaires et Talmud que mon père n'a jamais lus (Engel, 2006a: 69).

Comme il le détaille dans quelques interviews et articles –principalement dans « Oubliez le Dieu d'Adam » (2006a)–, ses ancêtres paternels étaient des juifs religieux, comme la plupart de leurs coreligionnaires en Pologne et dans les autres pays d'Europe centrale et orientale. La dot apportée par sa grand-mère maternelle, Marguerite Weinberger, permit à la famille d'appartenir à la bourgeoisie aisée. La situation dut cependant se dégrader après la Première Guerre au cours de laquelle la famille se réfugia à Budapest où son père, le cadet après trois filles, naquit en 1916. Le métier de son grand-père ? Engel (2006a: 69) avoue hésiter :

[...] entre érudit, plongé des jours durant dans la lecture des livres, et collecteur de chiffons pour des fabriques de papier. Pour les livres, il faudrait encore trancher: livres religieux ou livres profanes ? Optons pour une solution belge : un peu de tout.

Quoi qu'il en soit, ils sont une famille bourgeoise juive inscrite dans le processus d'assimilation propre à cette période et à leur classe sociale ; les enfants fréquentent des écoles où ils côtoient la bourgeoisie polonaise catholique.

Une intégration donc apparemment plutôt réussie mais qui n'empêchera pas, au début des années quarante, la déportation de toute la famille vers un camp d'extermination : aux côtés du grand-père, « sa femme, tous ses enfants, dont un fils communiste, des petits-enfants, des beaux-enfants ». Tous, sauf un : le père de Vincent Engel, « le plus mécréant de[s] enfants » (Engel, 2006a: 70), parti poursuivre ses études en Belgique vers 1938. De toute la famille paternelle, outre son père, survécut un oncle, communiste avant la guerre et rescapé des camps, qui s'en ira faire sa vie à Los Angeles et y deviendra religieux orthodoxe. De son côté, après avoir passé la guerre dans les forces belges de la Royal Air Force, le père d'Engel renoncera à retourner en Pologne. Il a quarante ans quand il rencontre son épouse, laquelle, bien qu'appartenant à une bourgeoisie catholique bruxelloise imbue de nombreux préjugés, propose, par amour ou tout simplement parce qu'elle touchée par les souffrances endurées par le peuple juif, de se (re)convertir au judaïsme –elle savait que son ar-

rière-grand-mère maternelle à elle était une juive convertie. Une proposition qui sera rejetée par l'intéressé pour des raisons sur lesquelles l'écrivain ne peut que conjecturer :

Son athéisme s'était certainement renforcé à l'épreuve de la guerre et des camps. Ou bien, comme d'autres, refusait-il d'inscrire dans une telle tradition de martyr des enfants à venir. Ou bien, plus pragmatiquement, avait-il jugé que les meilleures écoles, à son avis, étaient catholiques. Hypothèse que conforte non seulement le refus de la conversion de sa femme, mais aussi le fait que ses enfants seraient baptisés, inscrits dans des écoles catholiques et feraient leur profession de foi (Engel, 2006a: 70-71).

Une profession de foi qui, chez l'adolescent Engel, n'ira pas de soi ! La découverte de l'œuvre de Wiesel et la relecture de Camus lui permettront de régler progressivement le conflit qu'il entretient avec ce christianisme qui prône la soumission, ferme les yeux sur les injustices les plus flagrantes –« Questionner Dieu sur la souffrance, celle d'Auschwitz ou celle de ma mère, accroît l'obscénité de la souffrance, puisque Dieu n'intervient pas et ne répond pas » (Engel, 2006a: 74)– et transmet à tous un goût certain pour la culpabilité. André Baillon, un aïeul du côté maternel, ne l'a-t-il pas formulé de manière radicale : « nous sommes tous les pénitents exaspérés des fautes que nous n'avons pas commises » (Engel, 2006a: 71)?

Ce qu'Engel (re)découvre dans Camus, la fausseté de la question de Dieu tout comme le devoir pour tout un chacun de suivre un cheminement éthique exigeant et d'adopter un comportement solidaire avec ses proches (Engel, 2006a: 73), n'est-ce pas ce que lui a transmis son propre père? Evoquant ailleurs la figure paternelle, Engel insiste d'une part sur la certitude de celui-ci « *qu'il n'y a pas de droits de l'homme sans le respect de devoirs, et de liberté sans responsabilité* » ; d'autre part, sur « *[son] impossibilité de dire à ses proches qu'il les aimait* ». Et, ajoute-t-il, « *pour ce qui est du judaïsme, un silence réduit à l'essentiel. [...] Mais un silence capable de faire passer le judaïsme, le sien, auquel son cadet au moins adhérera pleinement après ses vingt ans* » (Engel, 2006c: 277). Car ce qui séduira Engel dans le judaïsme et le fera se sentir philosophiquement et moralement membre à part entière de cette communauté, c'est, outre la possibilité et le droit de vivre un rapport conflictuel avec Dieu, le fait que le judaïsme représente pour lui « une éthique qui met l'homme au centre de tout. C'est aussi un rapport au monde et à l'adversité qui se traduit par un humour, l'humour juif, qui me fait personnellement beaucoup rire » (Petit, 2001). Ce qui le touche profondément dans cette identité,

c'est tout le contraire de ce qui fonde la politique d'Israël aujourd'hui: le refus radical de tout nationalisme, un attachement à la spiritualité plus qu'à la matérialité, la certitude qu'on peut tout perdre du jour au lendemain, devoir tout quitter, sans

perdre pour autant son âme et son identité. Mais je n'aime pas le repli identitaire, le fanatisme religieux. Pour moi, le judaïsme n'est pas une religion (Burcea, 2013).

Dans cette optique, il n'est guère surprenant qu'Engel se soit passionné pour la personnalité de David Susskind (1925-2011) et ait consacré au «grand rabbin guéri de Dieu» (2006c: 6) une « vraie-fausse biographie romanesque » (2006c: 159) intitulée *Le don de Mala-Léa* et sous-titrée « David Susskind: l'itinéraire d'un Mensch » (2006).

Dans son préambule (où il contextualise historiquement son récit), Engel indique que « Ce qui va suivre ne sera pas une biographie. [...] Ne criez pas trop à la trahison ; n'est-ce pas plutôt l'éternité qui se dessine, celle d'un personnage de roman ? » ; de fait, « la vie de Suss est un roman » (Engel, 2006c: 6). Mais ce roman est avant tout celui de toute une communauté et d'un peuple condamné à l'errance – « sans Etat, sans nation » (Engel, 2006c: 22)–, un peuple au destin « marqué par l'exil, qui étendait son joug jusque sur les morts » (Engel, 2006c: 34), et dont la famille de David n'est en définitive qu'un échantillon, certes représentatif. Peu importe en effet que son père Salomon soit arrivé en Belgique peu avant la Première Guerre et non lorsque la nouvelle Pologne, redécouvrant son indépendance, « se dot[a] du même coup des moyens d'exprimer avec conviction et efficacité son antisémitisme séculaire » (Engel, 2006c: 9) :

en 1919, sur la scène polonaise, on répète l'exclusion des minorités, la haine de l'autre. On ne sait pas encore que, vingt ans plus tard, les acteurs seront parfaitement rodés et que le spectacle, grâce au génie allemand qui comblera les lacunes de l'amateurisme polonais, sera un triomphe (Engel, 2006c: 9-10).

Car, indique Engel, « l'anecdote doit servir l'universel » ; et ce qui compte dans cet épisode, ce n'est pas le cas particulier de la famille Susskind, mais bien la situation générale des Juifs polonais à l'époque : « Si ce n'est pas lui qui a dû fuir la Pologne en 1919, c'est son frère, sa sœur, tant des siens, qui ne furent guère épargnés par les Polonais, les bergers et leurs chiens... » (Engel, 2006c: 10-11).

Il ne s'agira pas ici de relater par le menu le cheminement spirituel et humain de David Susskind, mais simplement d'en indiquer quelques-unes des étapes essentielles, depuis sa naissance en 1925 dans ce « presque [...] paradis » (Engel, 2006c: 29) qu'est Anvers pour les immigrés juifs à une époque où la Belgique « tolérait les royaumes juifs en son sein, à la condition qu'ils ne se proclament pas tels et que ses ressortissants ne prétendent pas être des citoyens au même titre que les Belges » (Engel, 2006c: 37). Passer sous silence sa judaïté et taire toute revendication collective ou individuelle, telles sont donc les astreintes ! L'illusion sera en effet de courte durée : il ne lui faudra pas longtemps à ce jeune garçon dont le père sera poussé vers la tombe

par l'ombre grandissante d'Hitler pour découvrir que « leur appartenance à l'humanité n'était pas acquise, que certains en doutaient, que d'autres, dès lors, pouvaient un jour chercher à les en retrancher, à les exclure de cette communauté humaine » (Engel, 2006c: 40). Le slogan « *Joden buiten van ons land!* Les Juifs hors de notre pays! » scandé par les nazis flamingants et les brimades infligées en toute impunité à leur communauté leur feront bientôt comprendre que « les pogromes étaient une spécialité qui s'exportait jusqu'à Anvers » (Engel, 2006c: 65).

C'est au contact du militant communiste Moshé Ganz, qui lui fait découvrir une cohorte d'auteurs (Hugo, Rolland, Sinclair, London, Zola, Marx, Nehru, Gandhi, Staline,...), que David tourne de plus en plus le dos à la religion et, désireux d'être à la fois juif et communiste, entre en 1941 dans les *Volksjeugden* –les jeunesses communistes–, lesquelles mettront progressivement en place les réseaux et les structures de la résistance.

Réfugié en Suisse pendant la Deuxième Guerre, c'est en octobre 1942 que David entend pour la première fois les noms de Buchenwald et Mauthausen. Bientôt, il apprend que sa mère, Mala-Léa Gutgold, restée à Anvers, « une ville qui éradiquait progressivement "l'infection juive" dont elle était atteinte » (Engel, 2006c: 116), n'a pu échapper aux rafles... « Puis, ce fut le train, le wagon à bestiaux, jusqu'à Auschwitz, *exterminus* » (Engel, 2006c: 117). Mais cela, David ne le saura qu'après la Libération et son retour en Belgique fin 1944. Au courant de la déportation de plusieurs membres de sa famille, il refuse cependant d'associer le sort de sa mère aux informations qui lui parviennent, « des images inimaginables comme celles de chambres à gaz ou des crematoriums » (Engel, 2006c: 132) ; mais tout espoir s'envole définitivement au printemps 1945 lorsque le grand public découvre les camps de la mort. « A peine humains, sacs d'os dans leur pyjama rayé que certains porteraient encore longtemps après leur retour » (Engel, 2006c: 152), les premiers survivants apportent les premiers témoignages directs, auxquels s'ajoutent les actualités au cinéma et les articles dans la presse écrite : « C'était incroyable; même les survivants avaient de la peine à croire ce qu'ils racontaient. Et face à l'incrédulité de leurs interlocuteurs, la plupart préféraient se taire » (Engel, 2006c: 152-153).

Sourdissent aussi les premières médisances, même dans les milieux communistes où circule l'idée que les rescapés de « l'enfer organisé, industrialisé » (Engel, 2006c: 134) sont forcément d'anciens kapos ! Un point de vue auquel David, refusant de passer du statut de victime à celui de bourreau, ne peut souscrire :

[...] et lui, avec qui avait-il collaboré pour avoir la chance de s'en sortir à si bon compte ? La parole, quand elle franchissait les épreuves, sinon le regard et le silence des revenants, contredisait ce jugement ignominieux. Peut-être était-ce vrai pour l'un ou l'autre; mais qui étaient-ils pour juger ? (Engel, 2006c: 153).



Apprenant la vérité sur la mort de leur mère, David et sa sœur Sarah réaliseront, l'un et l'autre, les deux faces du destin juif après la tragédie : « reconstruire “sur les cendres”, comme l'avait écrit sa petite sœur, ou sur le sable » (Engel, 2006c: 154). Ainsi, tandis que Sarah part en Palestine pour y apporter ses forces « à cette autre utopie, sur une terre dont le passé et l'avenir ont peut-être pu faire l'économie de cette Histoire monstrueuse dont [ils] v[iennent] de vivre un point culminant » (Engel, 2006c: 154), fidèle au don maternel —« *Zei un Mensch, David!* »—, habité par une rage de vivre « pour prouver aux nazis qu'ils n'avaient pas triomphé » (Engel, 2006c: 149-150), rejetant toute lamentation et compassion, et bien que les images des camps diffusées aux actualités et les récits des survivants creusent autour d'eux « un abîme d'incompréhension » (Engel, 2006c: 162), David décide de rester en Belgique afin d'y « œuvrer pour la révolution » et y « fonder les bases d'une communauté juive non religieuse, [...] qui défendrait une identité forte fondée sur l'histoire, l'éthique et un projet généreux, solidaire et tolérant » (Engel, 2006c: 156). Ce défi pour lequel il œuvrera jusqu'à son dernier souffle, « le grand rabbin laïc » (Engel, 2006c: 183) le réalisera notamment par la fondation en 1959/60, en compagnie de quelques survivants de la Shoah, du Centre Culturel et Sportif Juif, lequel deviendra en 1967 le Centre communautaire et laïc juif (CCLJ). A travers son magazine *Regards* (auquel Engel participera), Susskind mobilisera le judaïsme belge et français contre la récupération d'Auschwitz par l'Eglise catholique (ou quelque autre) et pour le démantèlement du Carmel. Selon lui, « la mémoire est la première patrie des Juifs. Dans cet espace sacré, Auschwitz occupe une place centrale » (Engel, 2006c: 270).

Au terme de ce « roman », établissant un bref parallèle entre les trajectoires de son père et de Suss —des hommes nés à quelques années d'intervalle dans des familles juives très religieuses, mais qui, animés par une inépuisable capacité d'indignation, optèrent tous les deux respectivement pour l'athéisme radical et le laïcisme, tout comme pour un engagement moral sans failles—, Engel relate avec beaucoup d'émotion l'heure précédant le décès de son paternel. Alors que tourne un disque des *Nocturnes* de Chopin, il songe aux musiques et aux paroles que celui-ci tenait à associer à son départ. Un poème de Dylan Thomas : « Do not go gentle into that good night / Rage, rage against the dying of the light ». Ainsi que l'air d'adieu de Didon, dans l'opéra *Dido and Aenas* de Purcell dont le livret fut écrit par Nahum Tate, « Remember me, but, O, forget my fate » (« Souvenez-vous de moi, mais oubliez mon destin »), une phrase qu'il a mise en exergue à son roman *Oubliez Adam Weinberger* par lequel son père et lui-même scellèrent leur réconciliation<sup>4</sup>, et qui, signale

---

<sup>4</sup> « Il considérait l'écriture comme un hobby. Ça n'a changé que quand j'ai publié *Adam*, parce que c'est le roman qu'il attendait » (Petit, 2001). Concernant la relation entre Vincent Engel, alias Baptiste Morgan, et son père, alias Auguste Morgan, voir la dernière partie de son roman *Les Absentes*, intitulée « Baptiste Morgan 1985- » (Paris, JC Lattès, 2006: 361-645).

Engel, conviendrait parfaitement pour son roman sur David Susskind. Une phrase qui résume à elle seule ce que représente, à ses yeux, la fiction :

Se souvenir de l'essence des êtres, indépendamment de ce que le destin les a contraints à devenir. Tout ce qu'un être aurait pu être, s'il n'avait pas été ce qu'il a été. Le destin, sclérose de vie. Le roman, absolue liberté. Mais le destin gagne toujours, au dernier souffle (Engel, 2006c: 278-279).

Cette réflexion, Engel la développera notamment dans son essai *Fiction: l'impossible nécessité. Sur les récifs des sirènes naissent les récits des silènes* ainsi que dans d'autres publications. Face au destin qui n'est que « la sclérose d'une vie potentiellement multiple à l'infini, sa réduction à l'unicité d'une vie vécue » (Engel, 2006b: 194), et sa marque qui sera toujours une forme d'échec –et ce, même si la gloire est au rendez-vous–, car nous ne serons jamais rien d'autre que ce que nous avons vécu (ainsi Didon ne sera jamais qu'une reine quittée par son amant alors qu'elle aurait pu être mille autres Didon), Engel plaide pour la mémoire et la fiction : mémoire qui permet de rappeler et d'offrir aux hommes les destins qu'ils n'auront pu vivre ; fiction qui constitue un élargissement des possibles : « porteuse de toutes les libertés », capable de « dire plus de choses que les essais, si pointus soient-ils » (Burcea, 2013), elle permet aux hommes d'échapper à l'unicité du réel et de donner du sens –peut-être illusoire– à son côté chaotique et absurde :

Nous n'avons, à travers nos images, nos mots, nos discours, pas d'autres moyens d'affirmer la dignité humaine, à travers cette révolte qui, partant d'un refus, pointe du doigt l'horizon d'un monde où l'art ne sera plus nécessaire parce que ce monde sera beau, enfin. Quand cela adviendra-t-il? Jamais sans doute [...] (Engel, 2006b: 195).

D'ailleurs, comme le dira Elisha Weinberger, l'oncle d'Adam, « Ça ne me déplaît pas de devenir le personnage d'une histoire qu'on dit être ma vie... Qui, d'ailleurs, est jamais sûr de ce qu'il a réellement vécu ? » (Engel, 2000: 103).

Dans *Oubliez Adam Weinberger* (2000), un roman qu'il dédie à toute sa famille, les Engel et les Weinberger, « qui, à son insu, a contribué à la construction de cette fiction », Vincent Engel relate l'« Avant » et l'« Après » dans le parcours tragique de son personnage, un homme –inspiré en partie de son propre père<sup>5</sup>– né en juin 1916 dans une famille juive de marchands de bois, habitant une bourgade polonaise

---

<sup>5</sup> Tous deux sont nés en 1916. A son père qui fait preuve d'un assez grand libéralisme, Adam, dix ans, dit : « Si Dieu existe [...], Il n'a pas besoin que je me rende à la synagogue pour Le prier » (Engel, 2000: 18). C'est à peu près la même réponse que le père de Vincent Engel donnera à son propre père qui lui demande, alors qu'il a dix ans, pourquoi il ne va pas à la synagogue : « Si Dieu existe, il est partout; il n'a pas besoin que j'aïlle à la synagogue pour entendre mes prières » (Engel, 2006a: 70).

quelconque, « peuplée pour un tiers de Juifs et pour deux tiers d'antisémites fades et sereins sachant pour la plupart taire leurs sentiments envers mes coreligionnaires par charité chrétienne et sens des affaires » (Engel, 2000: 17).

L'« Avant », c'est le récit où Adam lui-même –qui avoue avoir « choisi malgré tout la voie dangereuse et fabuleuse de l'écriture pour recomposer [s]on passé » (Engel, 2000: 175)– relate, avec réalisme et ironie, son enfance et sa jeunesse ainsi que la vie quotidienne de ses proches –« de bons Juifs qui ne cherchaient pas à se faire remarquer » (Engel, 2000: 35)– durant l'entre-deux-guerres. Une famille plutôt modeste et, au départ, assez libérale en matière religieuse; une existence somme toute paisible et qui aurait pu continuer de l'être, mais, comme le note Adam adolescent, « Il n'était pas simple d'être juif, surtout en ce pays, en ce temps [...] -là » (Engel, 2000: 87) ; une époque où, aux maux et aux menaces qui ne cessent de se préciser chacun tente, parfois au sein d'une même famille, de trouver une réplique personnelle : le sionisme et la fuite en Palestine, le communisme ou, tout simplement, un regain d'humanité. Peu importe en réalité, car « les chrétiens n'avaient besoin que de très peu de Juifs très riches pour accréditer et répandre les stéréotypes utiles à leurs divertissements » (Engel, 2000: 109). Assez rapidement, Adam constatera, à ses dépens, l'exactitude du diagnostic posé par sa mère : « Les Juifs, aujourd'hui, n'ont le choix qu'entre des malédictions –quand ils ont le choix... » (Engel, 2000: 97).

Lorsque les circonstances familiales pousseront son père, qui a cessé de tolérer son esprit d'indépendance vis-à-vis des traditions judaïques, à le confier à une école juive quelques mois avant sa barmitsva, Adam perdra sa chère liberté. Par bonheur, deux êtres lumineux apparaîtront dès 1929 pour imprimer à sa vie désœuvrée un cours différent : « Elisha le maudit » et « Esther la divine » (Engel, 2000: 107). Banni du cercle familial en raison de son engagement communiste, dangereux apôtre de la tolérance et du respect humain dans un monde en proie à toutes les démesures, cet oncle paternel pour qui soulager la souffrance humaine constitue la priorité absolue – ce qui le conduira à étudier la médecine–, mourra en Espagne, brigadiste exécuté par les siens. Quant à Esther, la fille adoptive d'Elisha, dont le souvenir hantera Adam toute sa vie durant, elle décidera de partir en Palestine malgré l'interdiction des Anglais et disparaîtra, peut-être dans les camps de la mort, sans laisser de traces.

Comme annoncé, le compte à rebours a commencé pour les juifs polonais ; « l'Histoire allait passer le grand braquet » (Engel, 2000: 159). Seule la mère d'Adam, qui a compris que « le malheur d'être juif [...] ne connaîtrait plus de relâchement » (Engel, 2000: 177), saura se retirer à temps, vaincue par la maladie :

elle n'avait jamais beaucoup parlé beaucoup agi libre sauf maintenant dans le grand cri silencieux de sa mort, de la mort de sa souffrance aussi –vainqueur anéanti par sa victoire–, et elle dans mes yeux ne nous vit pas partir là dont je ne dirai rien, là dont je tairai le nom, après les longs trains noirs et gris, après le ghetto (Engel, 2000: 198).

L'« après », cinq années plus tard, relaté à la troisième personne, débute dans le Paris « de l'après-guerre, l'après-camps, l'après-mort, Paris de la Libération, de la liberté, Paris de la vie, de tous les paris, Paris ressuscité, Paris gagné » (Engel, 2000: 203). Malgré les voix qui à l'entour l'exhortent à tourner la page sous prétexte que la mort « avait cessé de s'intéresser aux Juifs », Adam sait que « la victoire qu'elle venait de remporter était irrémédiable » (Engel, 2000: 204) : ses insomnies ne seront-elles pas à tout jamais peuplées de souvenirs des camps et de « tous ceux qui se tairaient à jamais, là-bas, dans le ciel polonais » (Engel, 2000: 205) ?

Persuadé qu'avoir échappé à la mort lui donne des obligations envers la vie, tourmenté par ce que d'aucuns nommeront la « culpabilité du vivant », décidé à combattre la souffrance autour de lui mais aussi en lui, Adam se consacrera, à l'instar de son oncle Elisha, au grand art de la médecine. Telle sera la réponse à tant de monstruosité de la part de celui qui, à la lecture des premiers témoignages, livres et articles publiés sur les camps, s'étonne d'y découvrir tant de questions et de réflexions métaphysiques: lui qui est passé par Auschwitz et n'en a réchappé que par miracle ne se sent nullement la force de « réfléchir à cette épreuve » :

Il portait sa souffrance de façon confuse, sans trouver les mots qui eussent permis de l'exprimer, se répétant que ces mots étaient aussi morts là-bas et qu'il est interdit de toucher un cadavre, fût-ce celui d'un vocable (Engel, 2000: 207).

Ecœuré par la prose des prétendus experts qui, profitant du mutisme des survivants, analysent en toute méconnaissance de cause les comportements des victimes et des bourreaux, il aimerait pouvoir opposer aux divagations des imposteurs les phrases de la vérité.

Mais de tels mots n'existaient plus, il en avait perdu l'usage et la trace. Les avait-il d'ailleurs jamais connus, lui qui, dans un ghetto, inventait au chevet d'une mère mourante des histoires de Juifs heureux? [...] Tous les mots sentaient la mort à présent, même ceux qui étaient supposés dire la vie. Adam les lisait, et rien, pas le moindre son, pas la plus infime syllabe ne calmait alors son dégoût, dégoût de lui, du monde et de la parole (Engel, 2000: 209).

Au courant de la mort de plusieurs de ses parents mais ignorant tout du destin de certains autres, Adam visite quelques ambassades; les informations qu'il y glane ne font que confirmer les pressentiments de celui dont le long séjour à Auschwitz ne lui laissait que bien peu d'espoir de retrouver quelques survivants. C'est par une association juive située dans le Marais, où il se rend en quête de nouvelles d'Elisha et d'Esther qu'Adam fait la connaissance de Deborah, une journaliste juive américaine dont la famille resta étrangère aux persécutions et à l'extermination nazies et qu'il épousera « pour leur malheur à tous deux » (Engel, 2000: 265).

Habitée par un sentiment de mauvaise conscience que lui a légué son père – propriétaire d'un grand quotidien de la côte Est, il se reproche d'être resté muet devant le sort réservé à ses coreligionnaires européens–, celle-ci a entrepris ce « Voyage au bout de la faute » en Europe afin d'y dresser le portrait de quelques survivants des camps et d'analyser la manière dont l'épreuve concentrationnaire influe sur leur vie actuelle. En vue d'obtenir qu'Adam accepte de briser son silence et de témoigner, elle aura beau prétexter qu'elle désire aider les Juifs américains à comprendre, que ses articles permettront peut-être de retrouver Esther et Elisha, que le mutisme où il s'enferme, loin d'être un allié, risque à la longue de devenir un piège « quand on s'en autorisera pour prétendre qu'il ne s'est rien passé, que ce n'était pas aussi grave » (Engel, 2000: 271), rien n'y fera : « dès qu'on se rapprochait de là-bas, c'était fini : il redescendait aux abris du silence » (Engel, 2000: 269). Ne croyant plus aux mots, que du reste il ne maîtrise plus –« Les mots justes sont morts avec les nôtres. Ce que nous disons n'a pas de sens, ne peut plus en avoir » (Engel, 2000: 270)–, doutant de son aptitude à juger –« Rien n'est comme on le croit ou on l'imagine : [...]. J'ai rencontré un Juif parisien qui m'a raconté que c'est un officier allemand qui l'a caché durant toute la guerre. Rien de plus embêtant, somme toute, que ces exceptions rarissimes... » (Engel, 2000: 269)–, Adam refuse simplement de parler de ça. D'ailleurs, pourquoi ceux qui ont (sur)vécu (à) ce drame devraient-ils témoigner ?

– Si l'on veut continuer à nous nier, à quoi rimeront nos témoignages ? Les preuves existent: que faut-il de plus ? Des mots, toujours des mots ! On dirait que cela seul compte pour l'homme, aujourd'hui, comme si les mots pouvaient contenir, réduire ou dissimuler son angoisse ! Vous affirmez que je dois témoigner parce que je suis juif et que je suis un survivant des camps. Mais la question demeure: pourquoi parler ? Dans quel but, de quel droit ? Pour sauver qui de quoi, quoi de qui ? Moi, je ne sais pas, Déborah. Alors je préfère me taire (Engel, 2000: 271).

Conscient que sa vocation pour la médecine comme sa passion des bateaux en bouteille porteurs de messages de détresse, toutes deux héritées de son oncle Elisha, reposent sur son empathie pour la souffrance humaine, Adam préfère poser « des gestes qui n'ont pas besoin de mots. Des gestes bruts: le seul hommage que je puisse rendre à ceux qui ont disparu, le seul langage dont je puisse me servir pour m'adresser à ceux qui ont survécu » (Engel, 2000: 270). Aussi l'unique témoignage qu'il pourra livrer à celle qui veut « jou[er] le jeu des mots » (Engel, 2000: 271) sera de desceller en sa présence une dizaine de bouteilles emprisonnant ses trois-mâts sculptés, de véritables œuvres d'art, dont chacun porte le nom d'un cher disparu : *Esther IV*, *Johann V*, *Avram II*, *Sarah I*, *Rachel VII*, *Avner IV*, *Zipora VIII*, *Elisha III*... Devant le refus d'Adam d'expliquer la douleur profonde qui le tenaille, Deborah devra se rési-

gner à ce que jamais personne ne pourra vraiment le connaître : « Pas seulement parce qu'il parle peu; parce qu'il est resté *là-bas*, dans le silence mortel des camps nazis » (Engel, 2000: 274).

Dans l'épilogue, c'est à nouveau la voix d'Adam qui se fait entendre, celle d'un homme désormais vieux et solitaire qui, après avoir fait ses adieux à Esther, s'adresse dans une longue lettre testamentaire à Nathan, un jeune homme de dix-huit ans et de père juif, le seul, avoue-t-il, à avoir réussi à forcer son mutisme. En effet, avant de mettre fin à ses jours pour n'avoir pu supporter le harcèlement de maître K., un traqueur de criminels nazis en quête des rares témoins encore aptes à lui fournir des renseignements —« La déportation allait recommencer. Je ne pouvais plus » (Engel, 2000: 313), écrira Adam—, celui qui a passé les quinze dernières années de sa vie caché sous une fausse identité, celle du docteur Jean Anet, a décidé que le temps était venu de raviver les mémoires, pour douloureuses qu'elles soient, et de « rend[re] le navire à la mer, ses voiles aux vents qui te menèrent si loin jadis ! » (Engel, 2000: 307). Ce bateau emprisonné dans une bouteille ne serait-il pas celui qu'Elisha lui a offert quelques décennies auparavant et qui, symbolisant le monde —« des naufragés qui ne savent plus exprimer leur détresse. Et dis-toi bien, en observant cette bouteille, que le pire, c'est qu'il y a peut-être des hommes à bord de ce navire... » (Engel, 2000: 154)—, arbore fièrement son nom en lettres d'or: *Libertad*? A l'époque, Adam y avait vu « un rêve capturé dans un flacon de verre qui semblait n'avoir été soufflé que pour l'emprisonner ou l'accueillir, le temps de sa longue gestation, en attendant d'éclater et de larguer le navire sur des eaux encore inconnues » (Engel, 2000: 153).

Mais ce récit que le docteur Anet lègue à son jeune ami et qui lui permet vaille que vaille d'ordonner les fragments de sa vie avant que Nathan n'« invente l'ordre qui lui semblera le mieux convenir, et tu seras à jamais exclu de ta propre existence » (Engel, 2000: 307), ne contient nul mot sur la guerre, et pas davantage sur les années postérieures; car, si le vieil homme avait voulu rétablir une certaine vérité, « il n'avait pu aller jusqu'au bout de cette impossible tâche » (Engel, 2000: 299). Au grand désespoir de l'avocat qui, une fois sa colère et sa déception surmontées, en réponse aux questions du jeune homme —« à quoi sert une vérité qui n'aide pas à vivre? Qui a le droit de dicter ses devoirs à un survivant? » (Engel, 2000: 299)—, devra admettre que ceux de sa génération qui luttent « pour la mémoire et la vérité » n'ont pas suffisamment respecté « le silence des survivants, voire leurs dénis ou leurs mensonges » : « Nous avons voulu faire parler les récalcitrants, sans comprendre qu'ils usaient d'un autre langage pour nous communiquer cet indicible que nous traquons » (Engel, 2000: 299-300).

Aussi, tandis que, de son côté, il poursuivra sa chimère, celle de combattre l'impunité des criminels de guerre nazis afin de rendre justice à leurs victimes, il confie à la jeune génération un autre défi, tout aussi fondamental : perpétuer la mémoire de la Shoah en irriguant d'une sève nouvelle le mausolée de la vérité historique

érigé par les historiens, celle « de l'imagination, de l'incarnation, fragile et essentielle à la fois, dans un récit qui seul peut assurer à la vérité une longue et enrichissante carrière » (Engel, 2000: 300). Si la mission de Nathan commence là ou s'achève celle de maître K. –« c'est sur cette charnière que pivote la porte de l'avenir. Pour vous et moi, cette charnière se nomme Adam » (Engel, 2000: 300)–, Engel semble bien avoir gagné son pari: comme le prédirent nombre de critiques lors de la parution du roman, ce rescapé des camps auquel Engel reconnaît le droit de ne pas banaliser par des phrases stéréotypées la souffrance inexprimable qu'il y a vécue, vous ne l'oublierez pas de sitôt !

## 2. Françoise Lalande-Keil: l'hymne à la vie et à l'amour

« Les autres ressentent-ils la même stupeur que moi devant leur destinée ? » (Lalande, 1994: 121-122). Comme l'indique Marie-France Renard (1994: 137), « cette interrogation angoissée, formulée par l'héroïne du *Gardien d'abalones*, dessine bien le champ de préoccupations de Françoise Lalande ». « Stupeur » et « stupéfaction », des termes jumeaux utilisés en leitmotiv par l'écrivaine pour qualifier son perpétuel sentiment d'égarement sur cette planète et sa relation avec les êtres humains qui l'entourent (Lalande, 2007: 28-29), et ce aussi bien dans ses romans et interviews que dans *Une Belge méchante*, son « testament d'écrivain(e) », où, précise-t-elle, « il est question de mon rapport à mon nom, à ma langue, à ma famille, au monde : le terreau de tous mes livres. Bien sûr, la femme et l'écrivain ne font qu'une » (Paque, 2012: 14). De fait, à travers la mise en scène de plusieurs doubles romanesques qui s'affirment et se complètent de récit en récit<sup>6</sup>, Françoise Lalande-Keil (c'est ainsi qu'elle signe son dernier roman) tente de diagnostiquer son mal-être et de reconstruire pièce à pièce le puzzle d'une identité complexe et fragmentée.

D'origine française et berlinoise respectivement par ses familles paternelle et maternelle, née en octobre 1941 à Libramont (dans les Ardennes belges), « Lalande, la nomade » (Lalande, 2007: 51) ouvre son premier roman par une phrase courte – « Louise Keil cherche un lieu où gémir » (Lalande, 1994: 15)– mais concentrant deux traits présents d'un bout à l'autre de son itinéraire romanesque: la douleur et l'exil. Pour cette femme qui confesse avoir en elle « quelqu'un qui pleure » et « ce qui importe, c'est de découvrir pourquoi » (Lalande, 1987: 11), bien que synonyme de souffrance aiguë, l'acte d'écrire n'en sera pas moins la voie qui lui permettra d'enquêter sur ses origines et, partant, de se délester d'un pesant héritage.

« Femme désormais sans mémoire » (Lalande, 1987: 10) à la suite d'un accident de la circulation, Léna Keil, « née à l'heure allemande » (Lalande, 1987: 23), tente depuis deux ans, sous la conduite de son médecin psychanalyste, de se remémo-

<sup>6</sup> Louise Keil dans *Le gardien d'abalones* (1983), Agnès dans *Cœur de feutre* (1984), Léna Keil dans *Daniel ou Israël* (1987), Anna dans *Noir* (2000), Lila Keil dans *Sentiments inavouables* (2006) et *Nous vieillirons ensemble sur le sommeil des hommes* (2012).

rer les images du choc dont elle n'a gardé aucun souvenir. Mais, « Comment retrouver des images dans sa tête ? Et des mots pour les évoquer ? » (Lalande, 1987: 10), s'interroge celle qui a été élevée dans le silence et l'indifférence, et qui souffre de ne posséder aucune langue maternelle, seulement « une langue à n'employer qu'en cas d'urgence: le français » (Lalande, 1987: 9). La vérité familiale que chaque membre de la tribu s'efforce de taire –dès que la grand-mère Liza entamait une conversation en yiddish, elle était immédiatement interrompue par un *schekket* («taisez-vous !») du grand-père Johan–, Léna ne l'a découverte qu'à l'âge de raison : la judéité des siens, un sujet tabou pour tous ces adultes qui en avaient « assez d'être juifs » (Lalande, 1987: 9; 2012: 149). Toutefois, celle dont la mémoire ravive peu à peu « des souvenirs maintenus à l'ombre » (Lalande, 1987: 51) parvient à pointer ce qui est au centre même de son amnésie : la peur instinctive des Allemands, une phobie qui tourmentera la mère de Françoise Lalande jusqu'à sa mort et poussera la petite fille (et ses doubles romanesques) à jouer à « se cacher des Allemands » des années encore après leur départ (Lalande, 2007: 94). Seul le récit de l'accident et l'image de son propre corps valsant en l'air lui permettront de voir « autre chose », une scène cauchemardesque qui emplit son visage de stupéfaction, et de décrypter l'énigmatique « rêve éveillé » (Lalande, 1987: 21) qui la persécute. « Alors, d'une voix brisée par ce qu'elle vient de découvrir, elle raconte [...] le terrible secret des Keil » (Lalande, 1987: 176) : la mort du jeune Jacob Keil, précipité dans le vide du haut de la synagogue de Berlin, en mars 1891, sous les yeux de sa fiancée enceinte –« crime ou accident, on ne le saurait jamais » (Lalande, 2012: 28)– et, dans cette atmosphère d'antisémitisme croissant, l'éclatement de la famille Keil. Tandis que certains membres resteront en Allemagne<sup>7</sup>, d'autres fuiront les pogroms et, le cœur brûlant d'une colère infinie, s'exileront aux États-Unis<sup>8</sup> ou dans les Ardennes belges<sup>9</sup> ; leurs descendants (Léa, Julius et Lila) croiseront et fusionneront leurs chemins et leurs destins à Tel-Aviv en 2002. Au terme de « cette histoire d'une souffrance » (Lalande, 1987: 195) qu'elle portait en elle depuis fort longtemps, Léna précise que son grand-père Johan, le fils de Jacob et de Miriam (celle que la famille nommera « Myriam-la-vieille » (Lalande, 2012: 373), épousa Liza dont la famille dut, elle aussi, s'expatrier à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Sans doute est-ce paradoxalement le silence que les Keil se sont imposé depuis près d'un siècle sur leur identité juive qui déclencha en Léna la parole libératrice. Une Léna soudainement pleine de vitalité et de projets, parmi lesquels ouvrir les annuaires téléphoniques de tous les pays qu'elle visite afin d'y dénicher d'autres Keil –une « curiosité » d'ailleurs fort habituelle chez l'écrivaine Françoise Lalande (2007: 26-

<sup>7</sup> Les ancêtres de Léa Keil, dans *Nous veillerons ensemble sur le sommeil des hommes*.

<sup>8</sup> Les ancêtres de Julius Keil, dans *Nous veillerons ensemble sur le sommeil des hommes*.

<sup>9</sup> Les ancêtres de Léna et de Lila Keil, respectivement dans *Daniel ou Israël* et *Nous veillerons ensemble sur le sommeil des hommes*.



27)–, ou encore solliciter ce Dieu qu'elle rend responsable de tous les maux de la Terre, dont celui, incommensurable, commis à Auschwitz par ses propres créatures. Elle dont le père « était passé à la moulinette de l'histoire » (Lalande, 1987: 86), elle qui refuse l'oubli –« Ceux qui ont commis le pire sont responsables des maux actuels de cette planète » (Lalande, 1987: 39)– et réclame justice –mais « une justice qui frappera les assassins, non leurs enfants. Sinon, on ne respirera plus jamais d'air pur » (Lalande, 1987: 39)–, conçoit parfaitement « qu'après Auschwitz on soit dur, méfiant, agressif » (Lalande, 1987: 92). Néanmoins, ne pouvant se résigner à ce que ses proches le soient devenus eux aussi et tirant les leçons de sa douloureuse saga familiale, Léna préfère se dire guérie de « son désir d'amnésie » et « de méchanceté » (Lalande, 1987: 198). Définitivement réconciliée avec son histoire et avec elle-même, elle qui, avant son accident, ne s'était jamais autorisée à être heureuse en amour peut enfin réaliser son « désir d'une vie toute neuve, bien différente de l'autre » (Lalande, 1987: 82).

A la veille de mourir, Liza Keil est une « femme sans miroir » –son fils Rô les lui a tous ôtés !–, mais « non femme sans mémoire » (Lalande, 2006: 124). En toute logique, à 96 ans, la matriarche de cette « famille de silence, donc de secrets » mais « dont la vérité devait être dite » (Lalande, 2006: 138), incarne la mémoire familiale : une mémoire historiquement sélective car « cette mémoire était faite de souffrance, surtout ne jamais dire cela à ses enfants » (Lalande, 2006: 130), mais aussi une mémoire rebelle à l'oubli : puisque c'est son corps qui « plus que jamais » porte la mémoire de la tribu Keil (Lalande, 2006: 129), c'est moyennant de fortes réactions épidermiques que se manifeste de temps à autre l'un ou l'autre de ces « souvenir[s] vénéreux » (Lalande, 2006: 61) soigneusement enfouis depuis des décennies. Ainsi, un beau jour, « le corps de Liza hurl[e] une frayeur secrète » (Lalande, 2006: 59) : s'étant abandonnée à des rêveries plus ou moins heureuses, la vieille dame a eu le malheur de laisser sourdre en elle un lointain souvenir qui, tel « un monstre furieux » (Lalande, 2006: 61), lui scarifie le visage: celui d'une porte s'ouvrant, à la fin de la guerre, sur un homme qui entre, « image qui aurait dû être heureuse et qui ne le fut pas » (Lalande, 2006: 61), car cet homme, son gendre Johnny, retour des camps, offrait un visage purulent et répugnant aux bienheureux qui avaient échappé aux rafles. Et Liza de « frémi[r] de se découvrir à fois miroir et mémoire » (Lalande, 2006: 63). Il en sera de même lorsque, cinquante ans après les faits, au souvenir de sa cousine Jeanne, condamnée à mort par la Gestapo et embarquée à Malines dans un convoi de prisonniers à destination de l'Est, ou de son cousin René, déporté par les Allemands et roué de coups, elle se sent brusquement recrutée de fatigue (Lalande, 2006: 105-109) ou que son corps se marbre mystérieusement d'hématomes (Lalande, 2006: 129).

Chez les Keil, le sujet banni par-dessus tout est donc celui de la guerre, « jamais évoquée », d'une part parce qu'elle réveille en eux des souvenirs amers, d'autre part, « parce qu'elle les avait rendus méchants » :

[...] peu de pitié ou de compréhension envers ceux qui s'étaient *laissés attraper*, selon leur formule pour dire l'indépassable horreur du massacre de leur peuple, une violence muette dont ils ne mesuraient pas le scandale, un égoïsme fou qui ressemblait à un crime, et sans doute était-ce une sorte d'obscurité de la conscience qui les poussait à ne rien comprendre (Lalande, 2006: 81).

Un mal dont Françoise Lalande souffrira longtemps :

Mon passé, c'est le passé de ma famille maternelle, devenue « méchante » après la guerre, à cause de la guerre. La souffrance ne rend pas bon ! Ne plus faire confiance aux autres, se méfier des autres, c'est déjà croire qu'ils sont nos ennemis. Et cela ne peut qu'engendrer des conflits (Paque, 2012: 12).

D'ailleurs, Liza n'a-t-elle pas exclu quelques termes et expressions de son lexique ? Ainsi, pour parler du « temps de l'extermination », elle dit *en ce temps-là ou jadis*,

[...] refusa[n]t de décrire ce qu'on ne pouvait décrire, elle avait essayé, bien sûr, comme tout le monde, du moins lorsque Johnny, Jeanne et René étaient revenus des camps dans l'état que l'on sait, ce que Liza voulait, c'était parler de la joie de leur retour et non évoquer encore et encore l'horreur des arrestations, la culpabilité d'être vivant, [...] dès lors la souffrance était rejetée au passé, Liza exigeait de la joie dans sa famille, ce qui n'allait pas de soi chez les Keil, doués comme pas deux pour dire la douloureuse destinée des hommes (Lalande, 2006: 71).

De l'époque de sa première enfance, Lila, née au cours de la Seconde Guerre, garde quelques souvenirs, dont celui de sa mère prise de panique et courant dans la cave au bruit des bombardiers allemands qui survolaient « le Petit Royaume ». Si, dès le berceau, la petite fille a intégré la leçon familiale : la vie n'est que menaces, catastrophes, désastres et désespérances, elle choisira avec le temps de « changer l'attirance pour les gouffres en désir de vivre intensément » :

[...] oui, un jour, le formidable appétit de vivre l'emportera, Lila fera la paix, non avec sa famille, mais avec elle-même, construisant sa vie, peu à peu, afin d'accueillir un jour la mort, libre de révolte ou de rancune, ayant accompli ce qu'elle voulait accomplir (Lalande, 2012: 129).

En attendant ce jour, il lui faudra grandir au sein d'« une famille handicapée de l'amour » (Lalande, 2012: 133), dont l'histoire abonde en mensonges et ressentiments. N'est-ce pas à cause du « démoniaque caractère Keil » (Lalande, 2012: 132) que sa mère Lou dut renoncer à l'homme qu'elle aimait, Ilan –« ce juif de France ! », avait dit sa mère à elle, en accord avec son mari « qui ne voulait plus de juif dans la famille » (Lalande, 1984: 119-120)–, pour épouser un pauvre sujet de « la Grande République » qui ne pouvait alors se douter « quelle vie de servitude et de chagrin serait la sienne » (Lalande, 2012: 131) ? Tout cela à une époque angoissante où des rumeurs inquiétantes arrivaient de Berlin...

En mai 1940, se souvenant des atrocités commises par les Allemands lors des guerres précédentes, la population belge fuit les envahisseurs, « ignorant encore quel serait l'effroi de l'humanité, cinq années plus tard, devant les portes ouvertes d'Auschwitz » (Lalande, 2012: 134). Repassant dans sa tête les images du film que le caméraman russe Alexandre Voronzov tourna le 27 janvier 1945 à Auschwitz –sa caméra y avait notamment capté le regard complètement vide des 5.800 survivants–, tout spécialement celles où les cent-quatre-vingts enfants du camp de la mort montrent à la caméra le matricule tatoué sur leurs bras, ou encore celle d'une petite fille souriant à l'objectif, Léna s'était d'ailleurs demandé comment ces enfants avaient pu échapper à la haine qui avait brûlé le cœur de leurs aînés (Lalande, 1987: 76).

À la Libération, « les corps crépusculaires rev[enus] d'Auschwitz » durent affronter une nouvelle épreuve : ils se heurtèrent à l'incompréhension, voire à l'hostilité des leurs, « à l'impossible transmission de leur calvaire » ; d'ailleurs, certains renoncèrent très vite à raconter ce qu'ils y avaient enduré :

[...] face à ceux qui avaient traversé la guerre en souffrant de la faim, il leur était impossible d'évoquer celle, ravageuse, qui les avait tourmentés, eux, à Auschwitz, autrement mortifère, autrement humiliante, oui, impossible d'en parler à ceux qui les accueillirent par *On a souffert de la faim, tu ne peux pas savoir !* (Lalande, 2012: 140).

Cette hantise de la faim, la grand-mère Liza l'a transmise à ses descendants, elle qui, après avoir traversé « la guerre avec les privations et les terreurs que l'on sait » (Lalande, 2006: 20), ne jette jamais rien *au cas où...* C'est ainsi que pour Dina, sa fille aînée, « *ce bien mangé* faisait partie des chansons maternelles, obsession secrète d'effacer la faim tueuse des hommes dans les camps » (Lalande, 2006: 129). Dans la clinique où elle est en traitement, Léna regarde avec désolation la tarte au riz qui lui a été servie ; bien que ce dessert l'écoeure, elle sait cependant qu'elle va en avaler jusqu'à la croûte, car ce mets lui rappelle inévitablement une femme de l'âge de sa mère, rescapée des camps de la mort, et son « histoire de riz au lait » que Léna ne cessait de lui réclamer, la préférant à celles de Blanche-Neige ou de Cendrillon :

J'avais si faim, racontait l'ancienne détenue, nous avions toutes si faim... Un jour, je me suis mise à penser au riz au lait. J'ai fait semblant d'en cuire pour mes amies. Qui veut du riz au lait? Je préparais des casseroles et des casseroles, elles en voulaient toutes; certains jours je le parfumais à la vanille, d'autres jours je le suçais au miel de lavande, c'était une vraie folie, nous ne parlions plus que de ce riz imaginaire, nous le sentions sur notre langue, nous le devinions dans notre gorge, et aujourd'hui encore, je ne sais, confiait la femme, si l'obsession de ce riz au lait a adouci nos tourments ou les a aggravés (Lalande, 1987: 33-34).

Léna avale donc lentement, par solidarité, croit-elle, avec « une femme qui a eu sa jeunesse démolie par les hommes », mais « elle ignore que sa solidarité va bien au-delà de cette femme » ; et, même si elle ne peut encore le pressentir, « le respect qu'elle met dans chaque bouchée la rapproche de son secret intime » (Lalande, 1987: 34). C'est que Léna, elle non plus, n'a pu échapper à la « mesquinerie alimentaire » (Lalande, 1987: 56) qui caractérise certains de ses proches.

Certes, il y eut des événements heureux, car tous les membres de la famille revinrent des camps, « mais sans que leur comportement quotidien ne le trahisse, en réalité, *ils n'en étaient jamais revenus*, comme les Keil n'oublieraient jamais au nom de quoi eux et les leurs avaient été obligés de se cacher des Allemands » (Lalande, 2012: 142). Entre-temps, Lila est née, « mystères des origines » (Lalande, 2012: 138): elle aura beau interroger sa mère Lou sur le jour de sa naissance, voire sur ses origines, elle recevra toujours la même réponse énigmatique : *Il faisait aussi beau qu'aujourd'hui*. Aussi, devant les tabous et la tristesse de la vie réelle – une famille qui occulte sa judaïcité; des parents qui ne cessent de se disputer... –, la petite fille se réfugiera-t-elle dans la fiction où il sera loisible de vivre ses propres aventures et de développer « son aptitude naturelle au bonheur » (Lalande, 2012: 140). Tout cela, en attendant de pouvoir mener une vie de nomade au cours de laquelle elle se consacrera à la littérature et à la lutte romaine, « oui, la littérature et la lutte relevaient bien du même domaine, celui du combat avec soi-même, celui de la descente dans les profondeurs humaines » (Lalande, 2012: 149).

Cependant, au cours de ses déplacements, quel que soit le pays où elle se trouve, chaque fois qu'elle se trouve en présence d'un Allemand d'un certain âge, animée de sentiments mauvais à l'égard du « peuple coupable » que jamais elle ne pourra traiter comme les autres peuples, Lila – tout comme les autres doubles fictionnels de Lalande – se demandera « *où il était pendant la guerre et quel rôle il a pu y jouer* » (Lalande, 2012: 171). Elle a beau se convaincre de l'absurdité de son attitude – lors d'un voyage à Berlin, n'a-t-elle pas découvert à la sortie du métro une immense pancarte incitant les passants à ne jamais oublier Dachau, Birkenau, Auschwitz... ! (Lalande, 2012: 173) –, se dire qu'ils n'avaient pas *tous* été bourreaux – les résistants

allemands n'avaient-ils pas souffert autant que les peuples envahis ?— et accepter de croire à la repentance du peuple allemand, elle ne peut ni pardonner ni faire preuve d'indulgence, seulement se montrer compréhensive « envers celui qui portait la nationalité haïe mais qui n'avait pas de crimes sur la conscience » (Lalande, 2012: 172).

Cette peur instinctive des Allemands qui longtemps tourmentera la famille Keil a, chez Françoise Lalande et chez Lila, un pendant plus philosophique : à un ami allemand, spécialiste de Hegel, avec qui elle analyse « sans termes édulcorés » la difficulté d'être allemand depuis Hitler, Lalande n'hésite pas à poser cette question qui la taraude : *Comment être allemand après Auschwitz ?* Et de confier que corollairement, et en secret, elle se pose inévitablement cette autre question : *Comment être juif depuis la guerre ?* (Lalande, 2007: 47), « parce qu'Auschwitz a engendré un monde mauvais, un mal qui pourrit lentement, secrètement, irrémédiablement la planète, en attendant les ravages annoncés » (Lalande, 2012: 172)<sup>10</sup>.

C'est pourtant en Allemagne et plus précisément à Berlin qu'elle livrera son premier combat comme lutteuse professionnelle : par volonté de « commencer à se battre là d'où était partie la souffrance du monde ? » (Lalande, 2012: 203) ; mais également la souffrance de sa famille, car Lila sait que les Keil en sont originaires et qu'ils y vécurent heureux avant d'en être expulsés à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, « légende familiale ou réalité, mais après la guerre, pas un d'entre eux ne rappelle qu'il est originaire de Berlin, oubli ou prudence, oui, il est difficile d'être allemand » (Lalande, 2012: 174). Quoi qu'il en soit, une bonne surprise l'y attend : dans la capitale du « Pays Déchiré » où, bien entendu, elle ne peut s'empêcher d'ouvrir l'annuaire téléphonique afin d'y chercher son matronyme —« Berlin, [...] c'est là que j'ai retrouvé dans l'annuaire téléphonique le plus grand nombre de Keil » (Paque, 2012: 14)— et où elle découvre, dans une librairie, quantité de publications évoquant la dernière guerre —« *Personne ne l'a digérée !*, sujet inépuisable, le mystère reste total, de même que la stupeur de ceux qui la subirent, les Allemands et les autres peuples » (Lalande, 2012: 206)—, Lila se sent beaucoup moins étrangère aux passants qu'elle croise qu'elle ne le voudrait :

[...] elle se surprend à vouloir les aimer, culpabilisée par son attitude de rejet provenant d'une histoire encore si présente dans sa famille, mais si lourde et sans espoir pour le futur, Lila soupire, elle se sent bien dans cette ville dont le nom seul faisait vomir sa mère (Lalande, 2012: 207).

<sup>10</sup> Ce que Lalande répétera à Jeannine Paque, en des mots proches : « Le fait d'appartenir à une famille "handicapée de l'amour" ne relève pas d'une malédiction, mais de l'histoire moche des hommes. Auschwitz, symbole du pire, a engendré le pire. J'ai vécu et je vis toujours dans des pays hors Europe. Je dois bien constater qu'Auschwitz plombe la planète, non seulement l'Europe qui a Auschwitz en mémoire pour toujours, mais ailleurs aussi. On se situe par rapport à Auschwitz, on se situe par rapport à Israël, on est, dans la douleur ou dans la fureur » (Paque, 2012: 13).

Arrivée au milieu de la cinquantaine, après avoir percé le grand secret de sa naissance –nouvelle étape et tournant décisif dans son cheminement identitaire– grâce à une lettre adressée en 1958 à sa mère Lou et dans laquelle Ilan confie qu’elles furent « [s]es seules amours » (Lalande, 2012: 232), Lila décide, au sommet de la gloire de *Gladiatora*, de mettre un terme à sa carrière de lutteuse, puisque désormais « plus aucune fureur ne la calcine » (Lalande, 2012: 239). Délestée de ce qui était mauvais en elle et qui la fâchait contre le monde, pleine de reconnaissance pour ce qui lui arrive, elle comprend que « son projet de lutte était une sorte de philosophie appliquée » (Lalande, 2012: 243), que son combat contre le monde n’a plus aucune raison d’être, que « plus elle avance en âge, plus elle aime la vie », que « le travail sur soi la passionne » (Lalande, 2012: 243). Comme elle l’expérimenta durant son enfance lors de ses fictions nocturnes, elle sait que, pour elle, le bonheur du monde passe inévitablement par l’art ; aussi, au lieu d’en livrer elle-même, elle s’appliquera désormais à analyser et à écrire les combats légendaires –Tancrede et Clorinde, Achille et Penthésilée, saint Georges et le dragon– afin d’en révéler la poésie fondatrice<sup>11</sup>. Au dire de l’Ecclésiaste, n’y a-t-il pas un temps pour tout ? « Il y a un temps pour combattre le monde, il y a un temps pour reconstruire la tour de Babel, alors, Lila s’offre sans peur au bonheur de vivre » (Lalande, 2012: 245).

Mais cette douceur de vivre et de rêver à laquelle elle se laisse aller sera bientôt bousculée par la tragédie du 11 septembre 2001, l’événement traumatisant de ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, qui, sans être comparable à Auschwitz, indique que la folie meurtrière est de retour et qui, précise aussi Françoise Lalande, réanima en elle la peur de la guerre que sa mère lui avait léguée : « Volonté meurtrière des peuples: comment faire l’économie de cela quand on est, comme moi, l’écrivain de la douleur des faibles ? » (Paque, 2012: 11-12).

À la question de Lila, *Que faire maintenant ?*, c’est Israël qui apporte une réponse, sous forme d’invitation pour une réunion des Keil du monde entier à Tel Aviv en décembre 2002, la première depuis le génocide: *Israël. Réunion de la famille Keil*. Pendant trois jours, Lila vivra côte à côte avec deux autres Keil, tout droit sortis de l’imagination de la romancière, dont les itinéraires respectifs sont relatés dans les première et troisième parties du roman: *Berlin. Histoire de Léa Keil* et *Seattle. Histoire de Julius Keil*.

La première, née en octobre 1943, a passé ses deux premières années dans une cave à Berlin sous la protection d’un couple de vieux Allemands touchés par la détresse de la petite fille et de sa mère Myriam-la-jeune. Léa, dont l’histoire constitue une page de « la terrible histoire des juifs de Berlin » (Lalande, 2012: 51), est cepen-

<sup>11</sup> En 1998, Françoise Lalande a publié un texte journalistique intitulé « Le combat de Tancrede et Clorinde » et, en 2000, elle a participé à la publication *Des Dragons et des Georges* avec un texte intitulé « L’amour impossible » (81-89) (Blampain Daniel et Laurent Busine (dir.) Bruxelles, La Lettre volée / Ville de Mons, Communauté française de Belgique).

dant devenue une talentueuse musicienne de renommée mondiale qui a choisi « de jouer uniquement pour des hommes et des femmes au destin singulier » (Lalande, 2012: 92). Ses compositions, telle celle intitulée *Voyages de l'orphelin*, allient la « sobriété pour dire l'innommable » à la légèreté pour proclamer « la vie *malgré tout* ! », car, pense-t-elle, « il est bon de croire en l'espèce humaine » (Lalande, 2012: 86). Elle qui, sans rancune ni haine, « se vivait comme orpheline, femme de Berlin sans attache familiale » (Lalande, 2012: 122), se rendra en Israël afin de s'y trouver une famille et d'y jouer son dernier opus : *L'Amour du monde*.

Le deuxième est né en 1966 à Seattle, dans cette ville où son arrière-grand-père s'était réfugié à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et où Françoise Lalande a retrouvé, sur une plaque indiquant les noms des donateurs à la fabrication d'un pont, celui d'un certain Albert Keil –une chose, confie-t-elle, à ne pas laisser passer pour une romancière (Weinstock, 2012)! Quelque peu culpabilisé d'être « étranger à leur douleur familiale » (Lalande, 2012: 254), Julius rejoint Tel-Aviv avec l'espoir « que la réunion apporterait des réponses aux sombres questions qui taraudaient les Keil depuis la nuit des temps » (Lalande, 2012: 346).

Bien que de tempérament très différent et vivant l'après-Auschwitz de manière fort singulière, ces membres de la communauté ashkénaze mondiale se découvriront de formidables affinités: ne sont-ils pas en effet tous les trois des « handicapés de l'amour » (Paque, 2012: 13) ayant grandi avec, au cœur, une immense douleur héritée de leurs ancêtres et parents? En quête de leur histoire et de leurs propres racines qu'ils découvriront non seulement à travers le témoignage des plus âgés dont les corps portent encore les marques de ce qui les hante tous, mais aussi à travers l'image vitale de l'immense arbre généalogique dont quelques branches furent brisées pendant les années noires, nos trois nomades se retrouvent donc en Terre promise pour y vivre quelques moments d'une intensité inouïe.

Telle la visite du mémorial Yad Vashem à Jérusalem, sous la conduite bienveillante de leur guide qu'ils écoutent avec beaucoup d'émotion raconter l'histoire de la forêt des Justes, de ces arbres portant des noms d'hommes et de femmes qui, refusant la nuit et la barbarie, sauvèrent, au péril de leur vie, des juifs alors qu'eux-mêmes ne l'étaient pas ; puis, de salle en salle, le long parcours relatant la souffrance des Juifs européens, « une histoire que Dieu et les hommes avaient laissée s'accomplir » (Lalande, 2012: 382). Au sortir de ce voyage, tandis que Lila se dit « qu'il est stupéfiant que la terre ne se soit pas arrêtée de tourner ! » et réaffirme son intime conviction que « la brutalité d'aujourd'hui venait de ce mal ancien, absolu, indépassable, peste moderne, toutes les souffrances des peuples provenaient d'Auschwitz » (Lalande, 2012: 384), tandis que Julius relativise tous les moments de désespoir qu'il a pu connaître et pense que plus jamais il ne sous-estimera la chance d'être né à Seattle après la guerre et « d'appartenir à la communauté sans angoisse existentielle » (Lalande, 2012: 385), Léa, concentrée sur ce qui aurait pu lui arriver et ce à quoi sa mère et elle-même ont

échappé grâce à leurs hôtes allemands, songe au concert-événement au cours duquel, dans ces mêmes jardins de Yad Vashem, elle dirigera cent violoncellistes qui interpréteront son *opus magnum* : un chant par lequel elle exprimera, outre sa douleur infinie et celle des millions d'assassinés, la folie qui frappe le monde actuel, mais un chant qui dira aussi la joie de son peuple qui a vaincu la barbarie, tout comme l'amour du monde et de la vie, l'amour vainqueur de la haine, la « réconciliation » (Weinstock, 2012).

Lors du dîner d'adieux, un toast est porté « *A la vie !* » (Lalande, 2012: 404), une manière, selon Françoise Lalande, de transmettre la force vitale de la communauté juive, quelles que soient les souffrances qui lui furent infligées, ainsi qu'un souvenir familial : « Quand Liza et les siens buvaient du champagne, [...] ils disaient, au moment où les coupes s'entrechoquaient *À la vie !*, ayant en eux la force de ceux qui connaissent le prix de la vie » (Lalande, 2006: 40). Bien que née dans une famille foncièrement pessimiste, l'écrivaine insiste une fois encore sur sa volonté de transmettre à ses lecteurs « cette force de passer à travers tout, ce qui n'exclut pas les douleurs » (Weinstock, 2012).

*Comment retrouver l'appétit au bonheur après avoir traversé une immense douleur ? Comment ne pas laisser la haine gagner le cœur des hommes ?* Dans cette œuvre polyphonique où sont brassés la plupart des thèmes présents dans ses romans antérieurs et par laquelle elle tente de répondre à ces questions essentielles à ses yeux, Lalande nous livre son message: bien que fragile, le bonheur est possible, à la seule condition de ne plus s'enfermer dans le silence et d'oser donner la parole à ce qui nous rend vivants : la fraternité, la douceur et l'amour (Paquot, 2012).

« Place à la douceur. À la dignité humaine. L'homme choisit sa vie et sa mort. C'est mon testament de femme » (Paquet, 2012: 14). Même s'il atteste encore la présence d'une certaine douleur, le titre du dernier roman annonce que celle-ci s'est progressivement estompée au profit d'une sérénité retrouvée :

Ni pardon ni oubli, mais on arrive à s'ouvrir au monde, malgré tout ce qui a été vécu par les parents et qui fait qu'on a tendance à se fermer, à se hérissier contre le monde. Et donc, c'est tout un apprentissage à l'amour de l'humanité (Weinstock, 2012).

Cette leçon de tolérance et de bonté, l'enquêteur chargé d'éclaircir le dénouement du récit la fera sienne : après avoir lu la *Lettre à l'ami qui nous découvrira* dans laquelle Léa, Lila et Julius confient avoir rencontré l'amour du monde, transformé la malédiction familiale en joie et trouvé ensemble la fin désirée, ne conclut-il pas en effet que « *Seul l'amour peut expliquer leur destinée* » (Lalande, 2012: 8) ? Aussi, au moment de quitter l'embarcation et ses étranges passagers dont les sourires sont autant de « messages fraternels réservés à celui qui les déchiffrerait » (Lalande, 2012: 8), pressentant la part belle du destin des Keil et prêt à exaucer leur dernier vœu — que



leurs cendres soient répandues sur l’océan où elles se mêleront—, notre inspecteur peut-il murmurer à l’intention de ses collègues : *Nous veillerons ensemble sur le sommeil des hommes*,

phrase qui dans sa générosité leur apporte un soudain apaisement, ils ignorent à quoi cette phrase les engage, mais elle calme leur chagrin, aussi, tout en descendant l’échelle pour regagner leur bateau, ils acquiescent, et leurs pensées bienveillantes rejoignent les passagers du *Noé II* (Lalande, 2012: 426).

### 3. Conclusions

#### 3.1. De multiples silences

A la lecture des romans de Lalande et d’Engel, des écrivains de générations très différentes —la première étant née en plein conflit mondial, la deuxième en pleines *Goldens sixties*— mais tous deux profondément marqués par un douloureux héritage familial, il apparaît clairement que le thème du silence dans l’écriture de la Shoah revêt des facettes et des significations fort diverses.

Outre, bien entendu, le silence éternel de ceux qui sont morts en déportation, il y a le silence de ceux qui en sont revenus —du moins physiquement—, de ces survivants, mi-fantômes mi-humains, impuissants, au sortir de l’enfer concentrationnaire, à traduire en mots intelligibles (mais en existaient-ils vraiment?) ce qu’ils venaient d’endurer, incapables de transmettre à ceux qui ne les avaient pas vécues les atrocités innommables commises à leur rencontre. Des décennies après les faits, les historiens et les psychanalystes continuent de s’interroger sur la signification réelle du mutisme de la plupart des rescapés des camps de la mort: s’agit-il de ce que Dominique Frischer (2008) appelle un « silence structurant », d’une stratégie de survie indispensable à la reconstruction progressive de leur existence et de leur vie sociale? Ou, selon une idée assez répandue, d’un silence qui leur fut imposé de l’extérieur par une société incrédule, incapable de saisir ce qu’ils avaient à dire, ou peu disposée à les écouter à ce moment-là? Deux hypothèses qui, semble-t-il, ne sont pas incompatibles. En quête d’éventuels parents rescapés, Adam Weinberger a tôt fait de s’apercevoir que les discours d’outre-tombe détonnent dans le Paris en liesse de la Libération. Atteint du syndrome de la « culpabilité du survivant », quel discours pourrait-il opposer aux suspicieux, calomniateurs et opportunistes de tous poils? Et les nombreuses années qui passent ne l’aideront pas, lui qui craint par-dessus tout de revivre le calvaire de la déportation, à sortir d’un silence protecteur, respectueusement relayé par Engel.

Le silence que s’imposent les Keil autour de tout ce qui a trait à cette guerre qui a les rendus si méchants et égoïstes est un silence plutôt honteux. S’il s’explique par le désir légitime de ne pas raviver des souvenirs douloureux, ne doit-il pas, avant tout, servir à occulter les *sentiments inavouables* de certains membres de la tribu à

l'égard de leurs propres rescapés? À peine rentré, le pauvre Johnny dut en effet subir des questions franchement humiliantes de la part des siens ! La première étant « *Mais qu'avais-tu donc besoin de te promener sur la route ?* », pour bien lui faire remarquer que lui seul était coupable de son arrestation et de sa déportation ! La deuxième lui vient de sa propre fille, née en 1939 et qui, ignorant tout de cet intrus qui sans mot dire envahit le cocon familial, lui demande : « *Quand est-ce que tu repars ?* » (Lalande, 2006: 85).

Autre silence honteux, celui, coupable et meurtrier, des autorités (belges, dans le cas présent) servilement circonspectes lors des manifestations antisémites qui se multipliaient en toute impunité au cours des années, voire des décennies précédant le génocide, et dont de nombreuses familles, tels les Susskind, firent amplement les frais. Rien d'étonnant à ce que, dans un tel contexte, las de supporter les malheurs que leur identité juive pouvait leur occasionner, certains, tels les Keil, décidèrent de celer leur appartenance à une communauté vouée à la diaspora et au martyr.

Et que dire du silence vil de ces mêmes autorités devant la Shoah proprement dite, ainsi que du mutisme de certains témoins de la Solution finale qui, bien que disposant des moyens d'alerter l'opinion publique et d'exercer des pressions –tel ce directeur de journal américain–, firent la sourde oreille ou détournèrent le regard ? Sans parler du «silence de Dieu» (et de son représentant sur Terre, le pape Pie XII), un sujet d'interrogation pour de nombreux juifs, dont Vincent Engel.

### 3.2. Du rôle de la fiction pour exprimer l'indicible

Comme le rappelle Engel dans son essai sur la fiction, « le discours sur la littérature de la Shoah est dominé par une insistance sur l'incapacité de ce discours et plus particulièrement sa déclination artistique » (Engel, 2006b: 108). De fait, le judéocide fut une tragédie d'une telle cruauté qu'elle paraît se situer au-delà de tout ce qui est humainement imaginable, dicible et transmissible. Autrement dit, et puisque la narration peut être considérée « comme une succession de trois événements conditionnés par trois (r)éactions : imaginer, dire et transmettre » (Engel, 2006b: 102), ce serait tout le processus de l'élaboration narrative qui serait ici remis en question par la brutalité de l'épreuve vécue. Dans une étude sur *Les Bains de Kiraly* –le romancier Jean Mattern y évoque l'impossibilité de surmonter une tragédie sans recourir au langage– où il analyse la permanence de la thématique-clé de la littérature de l'après-guerre que constitue l'indicible dans son articulation avec la mémoire et l'oubli, Engel qualifie les concepts d'inimaginable, d'indicible et d'intransmissible comme des mots qui ne trahissent que notre incapacité à imaginer, dire et transmettre, « des mots qui ne disent rien sur ce qu'on entend qualifier à travers eux » (Engel, 2010a: 153)<sup>12</sup>. Méditant sur le caractère toujours inédit et unique de l'expression de l'indicible, Engel

<sup>12</sup> Pour un développement complet, voir le chapitre « La question du mal : de l'inimaginable à l'intransmissible » (Engel, 2006b: 107-127).

examine comment le parcours du narrateur imaginé par Mattern atteste qu'il est possible de surmonter la détresse en construisant un discours sur un événement prétendument inimaginable, indicible et intransmissible, mais que le dépassement de l'indicible passe inévitablement par l'élaboration d'un récit personnel. Tel semble bien être le défi que se sont proposé les deux écrivains dont il est question dans notre étude.

Bien sûr, le devoir de mémoire et celui de transmission –« Ne pas transmettre sa part d'une expérience collective, c'est laisser à d'autres le droit "d'imposer" leur récit, leurs images, leurs mots », signale Engel (2006b: 124)– soulèvent de multiples interrogations, parmi lesquelles celle de cerner ce dont il convient de se souvenir et quels événements méritent vraiment d'être communiqués à la postérité. Certes, s'il est périlleux de se prononcer sur ce qui est digne ou non d'être retenu et transmis, il est cependant des faits historiques pour lesquels la question ne semble pas se poser : « la Shoah, les attentats du 11 septembre... » (Engel, 2006b: 123), les deux événements qui balisent le dernier roman de Françoise Lalande. C'est alors que d'autres questions surgissent : quelle forme convient-il de donner à cette transmission et qui sont ceux qui auront la responsabilité de l'assurer ?

L'ensemble du discours sur la Shoah insiste sur la nécessité de se souvenir de ce qui s'est passé dans les camps de concentration et d'extermination, et ce afin de manifester aux victimes notre compassion et affection, et d'éviter qu'une telle tragédie ne se reproduise. Pour Engel, dire aux jeunes nés un demi-siècle après la libération des camps que cet événement garde toute son actualité et qu'il conditionne leur présent et leur avenir fait sens ; « encore faut-il trouver les moyens pour que ces jeunes reçoivent ce discours, sans provoquer de rejet, qu'ils en soient touchés justement et qu'il en découle quelque chose de constructif. Il faut encore que ce récit soit reçu comme une vérité » (Engel, 2006b: 125). Citant son maître Camus pour qui « L'art, c'est la distance que le temps donne à la souffrance », Engel considère que c'est par l'œuvre d'art que l'intransmissible se doit d'être dit : c'est elle « qui nous permet de "donner au vide ses couleurs", de manifester, face à ce monde absurde et indifférent, l'irréductible dignité humaine » (Engel, 2010b).

A cet égard, et puisque la question de la réception du discours apparaît ici comme centrale, la littérature ne détient-elle pas précisément le pouvoir de déjouer les obstacles qui entravent la mémoire d'un événement à première vue aussi inénarrable que la Shoah ? Contrairement au discours historique qui a la prétention d'être objectif et impartial, désincarné et analytique, la fiction qui, en tant qu'objet esthétique, « touche à la structure affective de la mémoire » –et on sait combien « l'affectivité est un facteur d'intensification et d'enracinement du souvenir »–, n'est-elle pas appelée à jouer « un rôle crucial de médiateur entre les mémoires vives des individus et la mémoire des collectivités » (Lavenne et Odaert, 2009: 17) ? « Discours structuré, volontaire, construisant la mémoire à partir de l'Histoire et des histoires », signale

Engel (2006b: 174), « elle combine la raison et le sentiment, pour toucher l'esprit et y demeurer ».

« La fiction est l'unique réalité de l'écrivain », indique, pour sa part, Françoise Lalande (2000: 193). Par l'élaboration de récits autobiographico-fictionnels n'a-t-elle pas réussi en effet à briser le lourd silence dans lequel s'étaient enfermés les Keil et à (re)composer une mémoire familiale sans laquelle il lui était impossible de se forger une identité propre ? Comme elle le confie à Jeannine Paque, au départ de sa vie et de son projet d'écriture, il y a l'obsession d'Auschwitz et de ce que fut la Deuxième Guerre pour sa famille maternelle : « Des récits fragmentés, des évocations discrètes, comme à demi-mot, mais permanentes ont marqué mon imaginaire de petite fille, puis, c'est normal, mon imaginaire de romancière » (Paque, 2012: 11). Et après Auschwitz, « nos parents ont dit: plus jamais cela... [...] Mon roman ne pourra pas abolir la douleur mais il la dénonce, il lutte contre elle » (Blandiaux, 2012). Car, pour Lalande, qui fait partie de ces écrivains selon lesquels « la littérature est inséparable de la vie » et qui s'en remet aux pouvoirs de la fiction pour raconter le réel –« en reconstituer l'histoire, en rejeter ce qu'il a de funeste pour lancer le projet d'une étrange rédemption. Ce qu'elle appelle sa "réponse" au questionnement déchirant d'un monde en perdition » (Paque, 2012: 15)–, « la plume de l'écrivain est une arme » (Lalande, 2007: 71) :

Je veux que chacun de mes livres soit une bombe pour mon lecteur, non pas la bombe qui lui éclaterait au visage et l'aveuglerait, mais celle qui, explosant à l'intérieur, provoquerait émotions, lucidité, stimulations, mes livres sont des énergies libérées, aussi je désire que l'énergie qui brûle mon corps passe dans le corps du lecteur, pour lui roussir la couenne de l'intérieur, mes phrases, qu'elles soient porteuses de rires ou de douleurs, qu'elles soient légères ou furieuses, sont décidées à courir au plus vite vers leur propre fin, mon travail s'accomplissant par ce mouvement même (Lalande, 2007: 5).

A la question « Qu'est-ce qui vous fait écrire ? », Engel répond, dans différentes interviews, que c'est l'étroitesse de la vie humaine: outre qu'elle est « une arme contre la médiocrité, l'absence d'imagination, les certitudes absolues et l'oubli », la littérature « crée du réel, et pas l'inverse. Ecrire est une façon de triompher de la réalité »<sup>13</sup>. Comme il le confie à Dan Burcea, pour lui aussi dont « [l]a langue maternelle était le silence »<sup>14</sup>, son œuvre littéraire est une revanche contre celui-ci, à défaut

<sup>13</sup> Voir le dossier de presse sur son site ([http://www.edern.be/infos/files/dp\\_general\\_cplt.pdf](http://www.edern.be/infos/files/dp_general_cplt.pdf)).

<sup>14</sup> De même que le héros de Jean Mattern dont les parents, pour gommer leur passé juif, ont toujours refusé de lui parler dans leur langue maternelle, le hongrois. « Il fallait oublier, tourner la page, s'assimiler. C'est, dans le schéma événementiel des parents, un autre exemple de déplacement par l'oubli, l'effacement des racines. Doté d'une oreille absolue, qui lui permet de rentrer dans la musique de toutes les langues, et d'une mémoire photographique (donc liée aux images), il se plongera dans l'apprentissage des langues

d'être une victoire car il lui est impossible de savoir ce que recouvrait ce silence : « il y aura toujours ce manque, ce doute. C'était peut-être la pire des banalités, ou la clé de l'éternité. Ou tout simplement, et plus fondamentalement, une clé d'amour et de sérénité » (Dan Burcea, 2013).

Assurément, tant pour Lalande que pour Engel, passer la réalité par le filtre de la fiction aide à construire une mémoire positive et à envisager l'avenir plus sereinement.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BLANDIAUX, Isabelle (2012): «Françoise Lalande: "La jouissance construit et élève"» (interview de Françoise Lalande). *Psychologies.be*. [Disponible sur: [http://www.psychologies.be/fr/\\_/rencontres/l-invite/francoise-lalande-%C2%AB-la-jouissance-construit-et-r532?category=28&cp=1](http://www.psychologies.be/fr/_/rencontres/l-invite/francoise-lalande-%C2%AB-la-jouissance-construit-et-r532?category=28&cp=1)].
- BURCEA, Dan (2013): «La fiction est aussi ce qui nous permet d'échapper à l'unicité du réel» (Interview de Vincent Engel réalisée le 20 septembre 2013). *Salon littéraire*. [Disponible sur: <http://salon-litteraire.com/fr/interviews/content/1847972-la-fiction-est-aussi-ce-qui-nous-permet-d-echapper-a-l-unicite-du-reel-interview-avec-vincent-engel>].
- CHAUMONT, Jean-Michel (2010): *La concurrence des victimes. Génocide, identité, reconnaissance*. Paris, La découverte Poche (Sciences humaines et sociales) [1<sup>e</sup> éd. 1997].
- ENGEL, Vincent (1992): *Pourquoi parler d'Auschwitz?* Bruxelles, Les Éperonniers (Sciences pour l'homme).
- ENGEL, Vincent (1995): «Écrire Auschwitz», in V. Engel (coord.), *La littérature des camps: la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*. Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, *Les lettres romanes*, n° hors-série, 9-18.
- ENGEL, Vincent (2000): *Oubliez Adam Weinberger*. Paris, Fayard (Le livre de poche, n° 30129).
- ENGEL, Vincent (2006a): «Oubliez le Dieu d'Adam», in M. Deguy et J. Sojcher (coord.), *Sans Dieu. Revue Ah !*, 3, 69-76.
- ENGEL, Vincent (2006b): *Fiction: l'impossible nécessité. Sur les récifs des sirènes naissent les récits des silènes*. Ohain, Asmodée Edern Éditions.
- ENGEL, Vincent (2006c): *Le don de Mala-Léa. David Susskind: l'itinéraire d'un Mensch*. Bruxelles, Luc Pire (Le Grand Miroir).
- ENGEL, Vincent (2010a): «"Donner, reprendre": les mots qui tuent les mots. *Les Bains de Kiraly* de Jean Mattern». *Interférences littéraires*, 4, 153-162.

---

étrangères et la lecture des dictionnaires, et offrira à ses parents la concrétisation de leur projet : une maîtrise parfaite du français » (Engel, 2010a: 156).

- ENGEL, Vincent (2010b): «L'Art libère. C'est pour cela que les tyrans s'attaquent d'abord aux artistes». *Urgent: vivre!* [Disponible sur: <http://urgentvivre.skynetblogs.be/archive/2010/06/19/l-art-libere-c-est-pour-cela-que-les-tyrans-s-attaquent-d-a.html>].
- FRISCHER, Dominique (2008): *Les enfants du silence et de la reconstruction. La Shoah en partage*. Paris, Grasset.
- JAVEAU, Claude (1992): «Préface», in V. Engel, *Pourquoi parler d'Auschwitz?* Bruxelles, Les Éperonniers (Sciences pour l'homme), 8-13.
- LALANDE, Françoise (1984): *Cœur de feutre*. Bruxelles, Jacques Antoine (Écrits du Nord).
- LALANDE, Françoise (1987): *Daniel ou Israël*. Paris, Acropole.
- LALANDE, Françoise (1994): *Le gardien d'abalones*. Bruxelles, Labor (Espace Nord) [1<sup>e</sup> éd. Bruxelles, Jacques Antoine, 1983].
- LALANDE, Françoise (2000): *Noir*. Bruxelles, Ancrage.
- LALANDE, Françoise (2006): *Sentiments inavouables*. Bruxelles, Labor (Grand Espace Nord).
- LALANDE, Françoise (2007): *Une Belge méchante*. Bruxelles, Luc Pire (Le Grand Miroir, essai-fiction).
- LALANDE, Françoise (2012): *Nous veillerons ensemble sur le sommeil des hommes*. Avin, Luce Wiquin.
- LAVENNE, François-Xavier et Olivier ODAERT (2009): «Les écrivains au cœur du discours de la guerre». *Interférences littéraires*, 3, 9-24.
- PAQUE, Jeannine (2012): «Françoise Lalande et le devoir de résistance» (interview de Françoise Lalande). *Le carnet et les instants*, 171, 11-14.
- PAQUOT, Michel (2012): «Françoise Lalande au cœur de notre histoire». *l'avenir. net*, [Disponible sur: [http://www.lavenir.net/article/detail.aspx?articleid=DMF20120323\\_00135832](http://www.lavenir.net/article/detail.aspx?articleid=DMF20120323_00135832)].
- PETIT, Cédric (2001): «Vincent Engel, d'envie avant tout». *LaLibre.be*, 29 mai 2001, [Disponible sur: <http://www.lalibre.be/culture/livres/vincent-engel-d-envie-avant-tout-51b8729ee4b0de6db9a5d398>].
- RENARD, Marie-France (1994): «Lecture», in Fr. Lalande, *Le gardien d'abalones*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 137-153.
- ROBERT, Laurent (2000): «L'extrême-droite décortiquée» (Entretien avec Maxime Steinberg et Alain Berenboom). *Le Carnet et les Instants*, 111, 6-10.
- ROEKENS, Anne (2010): *La Belgique et la persécution des Juifs*. Bruxelles, La Renaissance du livre.
- SEMPRUN Jorge (1994): *L'écriture ou la vie*. Paris, Gallimard (Folio n° 2870).
- VAN DOORSLAER, Rudi, Emmanuel DEBRUYNE, Frank SEBERECHTS et Nico WOUTERS (2007): *La Belgique docile. Les autorités belges et la persécution des Juifs en Belgique durant la Seconde Guerre mondiale*. Bruxelles, Luc Pire / CEGES.
- VIRONE, Carmelo (2000): «Une mémoire pour aujourd'hui». *Le Carnet et les Instants*, 111, 11.

- WEINSTOCK, Micheline (2012): «Interview avec Françoise Lalande autour de son dernier roman *Nous veillerons ensemble sur le sommeil des hommes*». Emission «Brouillon de culture», Bruxelles, Radio Judaïca, 10 avril 2012 [Disponible sur: <http://www.-brouillondeculture.com/page/2/>].
- WIDART, Nicole (1998): «Ici et ailleurs, mémoires troublées». *Le Carnet et les Instants*, 105, 10-13.

## La narrativité du silence, de l'oubli et de la banalité du mal dans *Suite française* d'Irène Némirovsky

Jesús Camarero

*Universidad del País Vasco*

jesus.camarero@ehu.eus

### Resumen

En esta investigación sobre la gran novela de Irène Némirovsky, titulada *Suite française* (1942), la metodología de la narratividad trata de mostrar la complejidad de la función narrativa y, al mismo tiempo, las dimensiones fenomenológicas y hermenéuticas del silencio y del olvido, las dos manifestaciones previas e incluso contrarias a la escritura, la historia y la literatura, y su consecuencia implícita, la banalidad del mal. La metodología crítica y filosófica está inspirada en la teoría de la narratividad de Paul Ricoeur, cuyos principios generales han sido expuestos sobre todo en su magna obra *Temps et récit*.

**Palabras clave:** Narratividad. Némirovsky. Holocausto. Silencio. Olvido. Banalidad del mal.

### Abstract

With this research about the great novel from Irène Némirovsky, titled *Suite française* (1942), the methodology of narrativity tries to show the complexity of the narrative function and, at the same time, the phenomenological and hermeneutic dimensions of silence and oblivion, the two previous and even contrary to writing manifestations, history and literature, and its implicit consequence, the banality of evil. The critical and philosophical methodology is inspired in the narrativity theory by Paul Ricoeur, whose general principles are displayed mainly in his magnum opus *Temps et récit*.

**Key words:** Narrativity. Némirovsky. Holocaust. Silence. Oblivion. Banality of evil.

### 0. Introduction

Le silence est bien à l'origine de l'écriture, puisqu'elle représente le discours non-dit transporté par le texte, ce qui est gardé à l'intérieur de ce discours autre qui n'est pas dit au début, mais après moyennant l'écriture, pour que ces mots –auparavant oblitérés par le silence– puissent avoir une résidence textuelle, permanente, transcendante : « Ce qui est fixé par l'écriture, c'est donc un discours qu'on aurait pu



dire, certes, mais précisément qu'on écrit parce qu'on ne le dit pas. La fixation par l'écriture survient à la place même de la parole » (Ricœur, 1986: 154). Voici donc la métamorphose opérée par l'écriture : comme l'écriture est d'ailleurs muette par elle-même et qu'elle représente le discours non-dit (verbal, premier), ce qu'elle fait c'est de mettre en jeu ce non-discours (presque) oublié qui n'avait pas eu la chance d'être dit au moment où le sujet parlant disait ce qu'il fallait (voir la théorie ricœurienne sur la distanciation et la textualité à la fin de cette introduction). C'est-à-dire que l'on aurait toujours besoin de quelqu'un qui lirait le texte pour que l'écriture devienne le discours dit, mais ce serait la voix du lecteur transportant ce qui était mort auparavant, transformé maintenant pour communiquer ce discours dit.

Comme le silence conduit d'habitude à l'oubli à cause de l'absence ou du manque de représentation, ne pas dire (ne pas avoir fait le discours de l'écriture par exemple) devient l'effacement de la mémoire, la disparition d'une présence passée. À l'époque, l'action du silence concernant les victimes de l'Holocauste avait provoqué une réaction qui était d'avoir même nié l'objet de sa représentation. L'oubli avait donc été la conséquence immédiate de ce silence, même au niveau ontologique : le ne-pas-être-là du sujet, l'absence, la disparition, l'autre mort ajoutée à la mort dans les camps. Voici donc pourquoi l'écriture deviendra un besoin de l'esprit car il fallait compenser le manque provoqué par le silence: pour matérialiser les souvenirs, il fallait donc conjurer la menace de l'oubli. Et pour ce faire, le silence devra disparaître de l'expérience, ce qui équivaut au contraire de l'absence du discours : c'est le dire qui a été écrit cette fois, le non-silence de la lecture, la manifestation du langage et la production des mots. Ces mots signifient la disparition du silence, le phénomène de la voix, du discours autre, et l'impossibilité de l'oubli, la manifestation ontologique du souvenir, la mémoire.

L'oubli devient une forme et une fonction du silence puisque la non-présence du souvenir dans la mémoire provoque l'effacement définitif d'une présence humaine dans l'histoire, la littérature ou l'identité collective. Au cas où cette histoire était l'histoire des morts, des assassinés, l'oubli deviendrait la disparition définitive de ces personnes et l'anéantissement de l'histoire elle-même en tant que système de mémorisation et de reproduction des événements humains, et même la crise de la littérature en tant que sauvegarde de la connaissance interpersonnelle. Et, si le silence comporte l'oubli, tous les deux font la base ou le contexte de la banalité du mal : pour que les actions criminelles soient jugées acceptables il aura fallu auparavant l'alibi du silence et la manœuvre de l'oubli, deux formes de la non-conscience ou l'inconscient permettant de voir les situations criminelles d'un point de vue différent, et scandaleux. C'est l'acceptation d'une action intolérable et insupportable, un comportement individuel et collectif incompréhensible, une idée renversée des valeurs fondatrices de la société, un rejet de l'objectivité qui permettait de savoir qui nous sommes et pourquoi nous agissons. La banalité du mal deviendra par la suite une thématique surprenante de la

deuxième partie de *Suite française* d'Irène Némirovsky, où le lecteur pourra contempler le spectacle abominable de l'occupation allemande assaisonnée de quelques histoires qui vont au-delà de la logique, et peut-être de la raison humaine.

Il faudrait donc savoir comment se produit le silence, l'oubli et la banalité du mal concernant les personnes et les événements (Phénoménologie) et quelles en sont les conséquences au niveau du sens et de l'interprétation (Herméneutique) : l'étude phénoménologique tient compte des processus par lesquels la mémoire deviendrait un problème pour l'histoire et l'identité ; l'étude herméneutique voudrait synthétiser les problèmes de la mémoire identitaire au niveau d'une narrativité basée sur quelques catégories précises. L'écriture du récit (témoignage) aura donc deux atouts fondamentaux pour transformer le discours non-dit et en faire un discours écrit (le roman de Némirovsky), soit deux fonctions herméneutiques de la narrativité : la distanciation et la textualité.

Tout d'abord, la fonction de la distanciation fait que le texte (écrit, témoignage) soit « une communication dans et par la distance » (Ricœur, 1986: 114). Ce n'est pas un événement à la rigueur (ce qui arrive lorsqu'on parle) mais il devient un événement (quelqu'un parle) qui donne à comprendre une signification dépassant la compréhension elle-même du discours : « La toute première distanciation est donc la distanciation du dire dans le dit » (Ricœur, 1986: 118). Comme l'écriture fixe le discours, cette fixation durable lui permet en plus de devenir autonome par rapport à son auteur, de construire une signification textuelle (texte > interprète) et non plus seulement psychologique (auteur > texte) : « Ce que le texte signifie ne coïncide plus avec ce que l'auteur a voulu dire » (Ricœur, 1986: 124). Au niveau de l'écriture, la distanciation devient « l'affranchissement de la chose écrite à l'égard de la condition dialogale du discours » (Ricœur, 1986: 125), elle est associée directement à la phénoménologie textuelle et devient *condicio sine qua non* de l'interprétation : « Interpréter, c'est expliciter la sorte d'être-au-monde déployé devant le texte » (Ricœur, 1986: 128), il n'y a plus de rapport avec l'auteur, la distance auteur/lecteur s'est accomplie. C'est ce qui mettra en valeur, par ailleurs, la subjectivité du lecteur au moment de l'interprétation : « Le texte est la médiation par laquelle nous nous comprenons nous-même » (Ricœur, 1986: 129). Pour témoigner il faudra donc écrire, non pas simplement dire, ou se dire, mais transmettre ce témoignage raconté aux autres moyennant le texte et l'écriture.

Puis, la fonction de la textualité tient compte du texte en tant que « tout discours fixé par l'écriture [...] la fixation par l'écriture est constitutive du texte lui-même » (Ricœur, 1986: 154) mais, en même temps, la différence des discours (le non-dit-parlé et le dit-écrit) n'est pas oblitérée : « Ce qui est fixé par l'écriture, c'est donc un discours qu'on aurait pu dire, certes, mais précisément qu'on écrit parce qu'on ne le dit pas » (Ricœur, 1986: 154). C'est pour cela que Ricœur parle d'une double occultation du lecteur et de l'écrivain : le lecteur est absent à l'écriture et

l'auteur est absent à la lecture. Il y a par ailleurs le rapport référentiel du texte, en principe « le sujet du discours dit quelque chose sur quelque chose ; ce sur quoi il parle est le référent de son discours » (Ricoeur, 1986: 156) lorsqu'il s'agit de la parole, du discours parlé. Mais lorsqu'il s'agit du texte il n'y a plus de dialogue (l'auteur n'est plus là) et la référence est interceptée (il n'y a plus les mots, il n'y a que les signes) : ce sera à la lecture d'en faire la référence moyennant l'interprétation, y compris les autres textes déjà lus qui font l'autre monde de la littérature.

### 1. La typologie littéraire du silence et de l'oubli

En ce qui concerne en général la typologie des récits sur l'Holocauste, il y aurait tout d'abord la typologie générale du témoignage –c'est-à-dire témoigner, dont le contraire serait le silence et par conséquent l'oubli, et même la banalité du mal– puisque l'acte de témoigner est associé implicitement à cette narrativité : il s'agit de raconter surtout l'histoire des personnes assassinées par la violence terrible de la guerre et des camps, et en déjouer surtout les effets du silence et de l'oubli. Le récit de l'Holocauste était voué d'abord au silence parce qu'il représentait le discours de la mort et de la souffrance, quelque chose de terrible et de redoutable. Mais il est vrai aussi que ces témoignages ne pouvaient pas rester muets. Il fallait que ces voix se fassent entendre et puis les transposer en textes écrits. C'était une façon de transformer l'histoire et peut-être l'avenir de la civilisation humaine. Dans le contexte général de la Shoah, témoigner signifie donc vivre, ou même survivre, ou encore revivre, quelque chose tout à fait d'opposé donc au silence et à l'oubli. Cette typologie du témoignage deviendrait le cadre général d'une poétique textuelle où il serait possible de retrouver d'autres genres plus spécifiques (romans, récits, autobiographies, mémoires, lettres, documents).

Dans son essai *Les alphabets de la Shoah*, Anny Dayan se pose une question principale : « Quelle est la nature du rapport établi entre les textes des témoins et la littérature ? » (Dayan, 2007: 177) et la conclusion en est une éthique de l'écriture. Cela veut dire que les témoignages ont sans doute une fonction première, dire les événements terribles du génocide. Ils n'avaient pas toujours un niveau littéraire car les formes différentes de ces écritures donnaient toute l'importance au contenu, aux histoires. Dayan fait en plus allusion au « préjugé selon lequel plus il y a travail de l'écriture, moins il y aurait de vérité » (Dayan, 2007: 167). Écrire les témoignages et leur donner une valeur esthétique devenaient un atout complémentaire ou marginal, une dimension étrange en principe, et peut-être un niveau considéré superflu, même inutile. Les valeurs de l'écriture des témoignages étaient par contre la vérité, l'authenticité, et même l'individualité ou l'intimité, mais pas du tout l'élégance du style, le langage soigné, et moins encore l'imagination ! À cet égard, le texte narratif de *Suite française* met en jeu quelques fonctions d'une dimension tout autre : d'abord il raconte des histoires fort romanesques sans pourtant démentir la vérité des évé-

ments, racontés presque en direct et d'un ton vraisemblable ; puis la stratégie narrative tient compte aussi du plan communicatif ou pragmatique puisque le lecteur participe bien de l'histoire moyennant une écriture fraîche, directe, objective, réaliste ; et enfin la dimension ontologique, existentielle, nous permet de contempler les êtres humains attachés à la transcendance de la guerre, dans une situation révolutionnaire qui va transformer leurs vies d'une façon violente, terrible. Il faudrait donc conclure que Némirovsky a raconté le grand témoignage de la guerre (l'occupation, l'exode, l'intuition du désastre et du génocide), sans pourtant laisser de côté la dimension littéraire (stylistique, esthétique) de son récit, c'est-à-dire que le biais littéraire n'empêche point du tout l'authenticité du témoignage.

Pourquoi donc écrire ces témoignages ? Et même des témoignages littéraires ? La réponse vient d'une définition de la narrativité qui tient compte du sujet humain au niveau d'une phénoménologie ontologique, comme le dit bien Hans-Georg Gadamer dans *Verdad y método* : « La obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta » (Gadamer, 1996: 145). Mais qu'est-ce qu'elle modifie ou transforme cette écriture-témoignage ? Après le trauma subi par les victimes-écrivains, il s'agit bien sûr d'en faire une résilience qui leur permette de survivre et de continuer à vivre, mais aussi d'en savoir plus sur leur identité. La fonction narrative a été concrétisée ici d'une façon paradigmatique : l'écriture, c'est comme le *pharmakon* à double voie, raconter les événements pour ne pas oublier (l'histoire, la société) et savoir qui nous sommes (la personne, l'humanité). Mais l'objet de cette recherche gadamerienne est dépassée et il devient l'historicité de la compréhension : ce n'est plus l'affaire ontologique seulement, c'est surtout la reconstruction de l'histoire pour construire la compréhension des événements qui n'étaient pas connus auparavant, bien parce que nous n'étions pas là en ce moment, bien parce qu'ils avaient été cachés, silencieux, oubliés, ou même modifiés ! Par conséquent, Gadamer va expliciter cette nouvelle définition de la narrativité étant donné l'importance de la compréhension, devenu le leitmotiv de l'herméneutique moderne : « El comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación » (Gadamer, 1996: 360).

En général ce sont les survivants (témoins directs du génocide) qui écrivent les témoignages, car ils ont gardé ces souvenirs dans leur mémoire. Mais ce n'est pas le cas de Némirovsky, puisqu'elle est devenue elle-même une victime du génocide et qu'elle n'y a pas survécu. Cependant elle écrit son témoignage dans *Suite française*, mais ce n'est pas l'affaire de la mémoire : elle y raconte l'instant fatal de l'occupation allemande et de l'exode parisien de 1940, c'est juste avant le génocide et l'intuition du désastre et de la mort (d'elle-même d'ailleurs). Son roman raconte exactement deux moments ou situations précises : l'exode de Paris dans la première partie, intitulée « Tempête en juin », et l'occupation allemande à la campagne, dans la seconde

partie, intitulée « Dolce ». Comme par la suite elle est arrêtée le 13 juillet 1942, son roman reste inachevé : la troisième partie, qu'elle avait ébauchée partiellement, s'intitulait « Captivité » ! Elle devient donc témoin de la guerre, l'exode, l'occupation ; et par sa disparition à Pithiviers, dans le Loiret, et puis à Auschwitz, où elle est morte du typhus, elle est devenue elle-même victime du génocide.

La fille aînée de Némirovsky, Denise, a repris le souvenir reporté par la photo où l'auteure lit *Les Nouvelles littéraires* : « C'est à l'occasion de cette revue matinale que maman a annoncé l'avènement d'Hitler en [...] expliquant que cela signifiait notre anéantissement. Tant de prescience et d'inconscience à la fois ! » (Epstein, 2008 : 38). À cet égard il faudrait faire le point sur une question rapportée de l'auteure elle-même : pourquoi elle n'a pas fui, puisqu'elle savait que l'occupation allemande comportait sa/leur mort ? D'abord, comme le dit bien Jonathan Weiss, Némirovsky représente « une identité ambiguë, admirative devant une France qu'elle semble croire éternelle, naïve devant une situation mondiale qu'elle ne perçoit jamais dans toute sa complexité » (Weiss, 2010: 13). Puis elle se considère toujours habitant dans un contexte hostile, soit au niveau de l'identité juive, soit au niveau de l'écrivain même à succès. Némirovsky se montre assez sceptique à tous niveaux, et par conséquent elle va même banaliser son avenir. Voici donc une certaine idée de la banalité du mal appliquée à l'auteure elle-même, et peut-être aussi sa réponse à la question dans ce dialogue du couple Michaud de *Suite française* :

— Mais enfin qu'est-ce qui te console alors ? —La certitude de ma liberté intérieure, dit-il après avoir réfléchi, ce bien précieux inaltérable et qu'il ne dépend que de moi de perdre ou de conserver. Que les passions poussées à leur paroxysme comme elles le sont maintenant finissent par s'éteindre. Que ce qui a eu un commencement aura une fin. En un mot, que les catastrophes passent et qu'il faut tâcher de ne pas passer avant elles, voilà tout. Donc d'abord vivre : *Primum vivere*. Au jour le jour. Durer, attendre, espérer (Némirovsky, 2010: 269).

Comme le génocide voudrait cacher son action (les crimes, les viols, l'inhumanité) et sa conséquence (les cadavres, le désastre, le délit), l'écriture des témoignages et les œuvres littéraires racontant ces événements vont faire face surtout au problème du silence, de l'oubli et de la banalité du mal pour déceler précisément l'histoire réelle –individuelle et collective– des victimes. Le roman de Némirovsky en constitue une voix tout à fait exceptionnelle avec ses histoires immédiates et proches pour dénoncer le monde réel de la guerre et les conséquences de la violence extrême, comme le montre bien le dossier de Lucile Sévin : « Le roman apparaît comme un mode d'appropriation de ce traumatisme historique : la fiction permet à l'écrivain de défendre une mémoire collective tout en pointant de la plume les dysfonctionnements des individus et de la collectivité » (Némirovsky, 2009: 480-481).

D'où les lignes thématiques de ces récits : bien sûr le silence et l'oubli, mais puis aussi la perte, l'absence, la disparition, et puis la solitude et la tristesse. C'est sur ces lignes que les histoires racontées par Némirovsky vont remplir le texte de son roman, y compris le destin des personnages et tout ce monde bouleversé des situations narratives de *Suite française*.

A cet égard l'écriture de Némirovsky présente un contrepoint bien remarquable et tout à fait spécial, puisqu'elle garde son identité en silence depuis le début de son activité littéraire (on en dirait un écrivain comme un autre) : elle publie des romans à succès, mais son histoire et son identité sont passées sous silence dans le monde tandis que, à l'intérieur du texte, c'est comme un discours ou un récit d'histoires coupées de silences. Il s'agit donc d'une véritable loi de silence lui empêchant d'explicitier son identité juive, puisqu'elle essaie sans doute de se protéger seulement. Depuis son premier roman, *David Golder* (1929), il y a eu cette caution silencieuse –un code ou une loi de silence– mais qui, par contre, n'empêche pas de représenter des traces et de raconter des histoires rapportées des juifs et d'elle-même. C'est-à-dire que ce silence général concernant la thématique juive et l'identité de l'auteure comporte malgré tout un certain codage où le lecteur peut interpréter les problèmes qui hantaient l'auteure au plus profond de son esprit.

## 2. L'œuvre malgré le silence et contre le silence

Le silence devient un phénomène tout à fait principal dans *Suite française*, en tant qu'un besoin intime, à cause du problème identitaire provoqué par le génocide, et aussi en tant qu'une manœuvre à l'intérieur de la fonction narrative, parce que « el lenguaje es el que arranca al hombre los códigos de señales deterministas, de lo inarticulado, de los silencios que habitan la mayor parte del ser » (Steiner, 2000: 15). Tout d'abord, comme les personnages intéressent beaucoup l'auteure, ils vont manifester fortement ce silence : les soldats français sont presque toujours silencieux (tristes) et ils parlent seulement pour aider les gens ; les hommes en général sont toujours en silence (tandis que les femmes pleurent), ils ont la tête basse et ne parlent jamais aux Allemands ; les enfants ne parlent point et les bébés pleurent. Pour ce qui est des lieux, les rues, les villages et les villes sont en silence à cause de l'absence des gens. Et puis il y a aussi des situations spéciales pleines de silence : après la mitraille ou le bombardement. Par contre, au début de la deuxième partie, « Dolce », il a beaucoup de bruit, mais c'est bien sûr de la part des Allemands lorsqu'ils entrent à Bussy. La radio devient un contrepoint du silence qui n'est pas banal au niveau sociologique et politique, puisqu'il s'agit d'une voix constante dont la présence unanime (partout en France) construit une espèce de conscience populaire, sans distinction de classes sociales, même si l'écrivain Gabriel Corte –élitiste, égocentrique– ne veut pas écouter les informations (Némirovsky, 2010: 37, 54, 130). Le silence, c'est un phénomène qui se produit surtout dans la première partie, « Tempête en juin », tandis que l'oubli

et la banalité du mal y sont absents. Disons que de la première à la seconde partie, c'est le passage aussi du silence à l'oubli, et puis à la banalité du mal, parfois rapportée du silence et/ou de l'oubli.

Le grand problème du silence, c'est qu'il se montre ici moyennant le texte du roman, avec ces mots du discours écrit (muet) devenu discours dit ou imaginé chez le lecteur : c'est l'autre paradoxe de la distanciation, dire le silence dans le monde du texte, un monde mort, construit avec les lettres inertes de l'écriture. La distanciation devient donc ici plus radicale, elle exige la projection d'un monde (celui qui a été créé para Némirovsky) pour reconstruire la référence, car « que devient la référence lorsque le discours devient texte ? » (Ricœur, 1986: 126). Comme la signification de l'œuvre est devenue problématique, à cause de cet objet référé nommé silence, mais aussi à cause du fonctionnement de l'écriture elle-même, la solution de la narrativité consiste à déployer une référence de second rang, soit la *Lebenswelt* d'Edmund Husserl, soit le *Dasein* de Martin Heidegger, une dimension typique de la littérature pour en faire une interprétation différente : « expliciter la sorte d'être-au-monde déployé devant le texte » (Ricœur, 1986: 128). Alors ce n'est plus la référence (primaire, originelle), mais plutôt une nouvelle proposition de ce qui est le monde depuis le texte, comme Ricœur le souligne dans la citation plus haut : c'est une nouvelle possibilité d'être-au-monde, de vivre, d'exister, ce n'est plus les événements de 1940-41, mais le récit lui-même de Némirovsky qui constitue l'histoire –fictive mais fonctionnelle– de *Suite française* comme une nouvelle référence vécue par le lecteur, une re-description de la réalité vécue ici et maintenant sans la distance provoquée par le temps, une re-création narrative contenant la possibilité d'autres interprétations.

Le silence s'était peut-être manifesté même avant l'édition du premier ouvrage de Némirovsky, lorsqu'elle avait envoyé le manuscrit de son premier roman, *David Golder*, à l'éditeur Bernard Grasset et qu'elle n'avait communiqué ni son nom ni son adresse, seulement un numéro de boîte postale. L'absence du nom de l'auteure comporte immédiatement et directement le signe de l'oubli avant la lettre, c'est-à-dire avant l'édition de cet ouvrage, la disparition de l'auteure à Auschwitz en 1942 lorsqu'elle écrivait son chef-d'œuvre inachevé (Prix Renaudot publié en 2004) et avant l'effacement de son œuvre entière et monumentale pendant des années –ce qui équivaut à l'oubli absolu en littérature–, à l'époque où Denise et Élisabeth Epstein, les filles de Némirovsky, avaient gardé une valise de leur mère contenant quelques manuscrits inédits, dont *Suite française*. La timidité ou la prudence de l'auteure à l'égard de la littérature –plus précisément de l'édition– et la fin de sa carrière professionnelle à cause de sa disparition à Auschwitz seront aussi les traces de son existence dans le contexte historique de la deuxième guerre mondiale et la terreur des camps de concentration.

Le silence a été cependant combattu et écrasé par l'écriture, l'édition et même le succès de *David Golder*. Puis le récit des événements dans *Suite française*, c'est un

cas tout à fait différent des auteurs des témoignages, qui se font en général très *a posteriori*, avec beaucoup de difficultés pour récupérer les souvenirs douloureux et pour en faire un récit lisible :

Certains de mes amis rescapés me disent qu'ils ont gardé silence parce que les gens de leur entourage refusaient d'en entendre parler. Et aujourd'hui encore, ils ne veulent rien savoir. C'est trop douloureux pour les auditeurs et les lecteurs. [...] La plupart d'entre nous peuvent tolérer une telle douleur émotionnelle. Mais éprouver de l'empathie pour la douleur d'un autre peut parfois s'avérer intolérable.

[...]

On ne peut pas passer sous silence cette expérience et il est donc impossible d'épargner sa famille. Ce n'est d'ailleurs pas un avantage pour les enfants que les parents rescapés se taisent (Parens, 2010 : 274-275 et 277).

Par contre, chez Némirovsky, c'est vrai qu'il s'agit d'un témoignage presque avant la lettre : en réalité il s'agit d'une espèce de prémonition (*prescience*) sur l'avenir terrible des camps de concentration et des fours, c'est l'intuition de la mort, non pas de la mort en général (plus exactement la peur de la mort), mais de la mort particulière, spécifique qu'elle allait subir comme les autres victimes du génocide. Voici pourquoi le récit de *Suite française* relève d'une originalité créatrice extraordinaire : le récit se fait presque avant les événements, c'est la pré-histoire de l'histoire, le témoignage est devenu la pré-conscience d'un non-être, d'une non-existence, c'est le récit de ce qui va se produire sans qu'il y ait une réalité démontrée qui justifierait tout ce que l'on raconte.

Le premier chapitre (intitulé « La guerre ») de la première partie du roman représente bien une phénoménologie du silence, comportant en même temps une certaine sociologie de l'occupation allemande le mois de juin 1940 et l'exode parisien qui se produit par conséquent. D'abord, pour ce qui est des sujets, l'approche phénoménologique tiendrait compte des événements suivants : le silence après l'alerte pendant la nuit devient le signe absolu de la guerre ; les premiers gens qui l'écoutent sont les malades, les mères des soldats envoyés au front et les femmes amoureuses ; la plupart des gens dorment ou essaient de dormir, moins les femmes que les hommes ; une absence de lumière absolue, partout c'est la peur, le silence devient une manifestation du pouvoir de la peur ; un aperçu psychologique : l'angoisse ajoutée de ne rien savoir pour l'instant en ce qui concerne l'avenir immédiat ; on baisse la voix comme si les ennemis se trouvaient déjà aux portes ; le biais sociologique : les riches descendaient de leurs appartements et restaient chez les concierges ; un événement purement phénoménologique : l'ouïe est tendue vers l'extérieur lointain et inconnu ; une dimension ontologique-historique : les nouveau-nés et les mourants partagent la même ambiance, comme une espèce d'apocalypse. Puis, en ce qui concerne les objets,



ce ne serait pas *stricto sensu* un événement mais presque un mirage : tous ont la possibilité d'être exposés par la Seine devenue miroir traître et dangereux (la rivière parle ?, c'est la peur de la délation). Et pour finir, une comparaison intense montrant l'angoisse collective : « une aspiration profonde semblable au soupir qui sort d'une poitrine oppressée » (Némirovsky, 2010: 33). Au début du récit de la « Tempête en juin » (la première partie du livre), cette phénoménologie et cette sociologie de la guerre et de l'Occupation sont donc liées au silence comme le signe et le geste manifestant la peur, littéralement et métaphoriquement. Le contrepoint en est vraiment bouleversant : c'est la nature qui fait du bruit, des petits oiseaux qui chantent au bord de la Seine (encore une fois la Seine après le reflet des objets, une autre façon de rompre le silence, visuel cette fois-ci).

Némirovsky a bien sûr été le témoin des événements de 1940 à 1942, de l'occupation, qu'elle a critiqué, à la délation et son arrestation. Le problème de l'historicité consiste à définir comment le temps est construit dans l'histoire, ce qui a été vécu, « aquel específico gestarse del *ser ahí* existente que acontece en el tiempo » (Heidegger, 2002: 339). De ce point de vue, on peut bien remarquer la cohérence de son expérience (historique, temporelle) et de son récit (le roman, les événements racontés), non seulement comme une trace ou une simple représentation du passé, mais comme une re-construction (une autre construction) comportant la possibilité de l'interprétation liée à l'existence : « Une certaine appartenance mutuelle entre l'acte de raconter (ou d'écrire) l'histoire et le fait d'être dans l'histoire » (Ricœur, 1980 : 50). Il s'agit dans ce cas d'une herméneutique de l'historicité par laquelle Némirovsky va délimiter les structures ontologiques (pas simplement historiques) de son expérience historique, celles qui sont rapportées de sa subjectivité, de son existence, et en même temps une fiction mimétique racontée à la façon d'un roman objectif, traditionnel. Mais ce qu'il faut souligner avant tout c'est « le monde de l'œuvre » (Ricœur, 1980 : 53-54) où la réalité et la fiction, la subjectivité et l'objectivité, la mémoire et l'imagination se sont rassemblées, parce qu'il n'y a que ce monde de l'œuvre qui re-construit ou construit à nouveau tout ce qui est dans l'existence.

### 3. L'oubli et la souffrance, l'écriture et l'imagination

Dans *Suite française* l'oubli vient de la haine provoquée par la guerre (on n'aime pas la guerre), mais aussi pour en effacer donc la souffrance, le tourment, le malaise ; c'est comme le remède obligé contre la brutalité de la guerre et sa manifestation la plus douloureuse parce qu'immédiate, l'occupation : ne pas voir (les volets fermés), ne pas écouter (le bruit des bottes), c'est essayer de repousser la réalité malgré son évidence (Némirovsky, 2010: 53, 324, 330-331). On voudrait en général oublier pour avoir un instant de bonheur et/ou plaisir ; la radio restera muette comme un « bienheureux oublié » (Némirovsky, 2010: 413) lorsque la banalité du mal s'est déjà installée dans ce foyer mystérieux et agaçant des Angellier où Lucile et Bruno tom-

bent amoureux. Même la vieille dame Angellier pourra relativiser son malaise en rêvant de son fils Gaston lorsqu'elle est plongée dans un silence provoqué par l'obscurité et l'absence générale. Mais parfois l'oubli devient impossible à cause des souvenirs immédiats de la guerre : les prisonniers, les gens partis ou disparus. L'oubli est parfois rapporté du silence et il provoque aussi la banalité du mal, surtout dans la deuxième partie du roman.

Du point de vue d'une neurobiologie humaniste, « c'est la mémoire qui fait l'homme » (Tadié et Tadié, 1999: 9), ce n'est pas seulement que l'homme ait une mémoire ou qu'il soit capable d'avoir des souvenirs, mais l'homme est sa mémoire, l'homme et la mémoire sont la même chose, et plus concrètement la mémoire, c'est ce qui fait que l'homme devienne humain, dont les deux dimensions anthropologiques sont l'homme particulier et l'humanité générale. Voici pourquoi l'oubli pose de problèmes graves à l'être humain lorsque la perte ou l'absence de la mémoire empêchent d'avoir des souvenirs et donc de devenir une personne humaine. Même si la réalité passée est déjà disparue dans la nuit de l'histoire, les souvenirs refigurés par l'écrivain vont construire une nouvelle réalité « véritable », bien que « souvenue » et imaginée. Encore une fois le rôle de l'imagination, liée à la mémoire dont elle est inséparable, ne fait qu'aider à la construction du bâtiment narratif. Si « la mémoire nous permet d'avoir une identité personnelle » (Tadié et Tadié, 1999: 301), Némirovsky a su refigurer le temps de l'histoire dans son roman pour en faire un objet existentiel et une approche de son identité juive. Mais il n'y a pas seulement l'écriture-mémoire et l'écriture-identité, il y a aussi l'écriture-imagination reconstructrice –le souvenir imaginaire– qui lui permet de refigurer un morceau capital de l'histoire française au niveau social et politique.

Face à l'identité perdue et à l'absence de la mémoire, des souvenirs perdus ou inexistant, face à la perte de repères nécessaires pour soutenir l'existence, il s'impose donc le besoin d'une reconstruction existentielle. Mais, sur quoi pourrait-elle se baser ? D'une part, comme le dit Myriam Anissimov implicitement dans sa préface de *Suite française* (Némirovsky, 2010 : 15), l'auteure fait une description frappante, étonnante même, de la physionomie typique des juifs d'un réalisme sans conditions, il s'agit sans doute du portrait ou de certains traits de l'auteure (par exemple les yeux, le nez, les cheveux), ce qui comporte bien sûr un signe d'appartenance. D'autre part, c'est par conséquent l'écriture qui pourrait faire démarrer ce projet de reconstruction et même d'affermir le bâtiment de la nouvelle dimension de l'existence voulue. C'est alors que les souvenirs seront convoqués pour que la mémoire puisse faire son travail à la base du processus de reconstruction globale. Mais cette mémoire ne se correspond plus à l'ensemble exact des souvenirs représentant les événements vécus au temps passé. D'ailleurs, si cette mémoire est liée à l'écriture ou rapportée d'un récit, il faudra tenir compte de l'imagination, qui va transformer bel et bien les contenus des souvenirs. Du point de vue de l'Épistémocritique (les connaissances reportées dans

l'œuvre littéraire) et des études neurologiques sur la créativité, il faudrait donc tenir compte d'une évidence scientifique : « Le rappel d'un souvenir demande un travail de l'esprit. Mais on retrouve moins qu'on reconstruit. Il n'y a pas de souvenirs parfaitement identiques à la réalité passée » (Tadié et Tadié, 1999: 9). Et lorsqu'on parle d'une œuvre littéraire d'imagination, il faut y introduire beaucoup d'autres composants aléatoires qui vont modifier les souvenirs le cas échéant : la sensibilité, la perception, le désir, la culture, les connaissances, etc. Cela veut dire que la mémoire reconstruite ne sera donc pas constituée par les souvenirs des événements, mais par les souvenirs construits lors du moment de la reconstruction et qu'ils ne seront plus rapportés exactement des événements du passé.

Si « le texte est la médiation par laquelle nous nous comprenons nous-même » (Ricœur, 1986: 129) car il a été produit à partir du discours qui fait la projection d'un monde, Némirovsky a bien construit sa compréhension des événements de l'occupation et de l'exode de 1940, et elle nous en a donné à comprendre la signification : le génocide, la disparition, et même la peur de l'oubli, de ne plus rester ici et d'être oubliée complètement dans le monde littéraire. Mais il y avait le lecteur et le texte quand même : de 1942 à 2004, la transition douloureuse de son œuvre a été associée tout à fait au silence, mais en 2004 *Suite française* a obtenu le prix Renaudot et la menace de l'oubli a été conjurée. C'est ainsi que s'est produit l'effet de l'appropriation par laquelle le lecteur entreprend l'aventure du texte après la rupture du texte et de l'auteure : même si Némirovsky avait peur de l'oubli, que ses textes ne soient oubliés, l'avenir a donné à ces textes la possibilité d'avoir des lecteurs et toute une aventure de l'interprétation, c'est-à-dire une existence « devant » les textes et avec leur lecteur.

En 1942, peu avant de mourir à Auschwitz, Némirovsky écrivait ce commentaire parallèle à l'écriture de *Suite française* : « On veut nous faire croire que nous sommes dans un âge communautaire où l'individu doit périr pour que la société vive, et nous ne voulons pas voir que c'est la société qui périr pour que vivent les tyrans » (Némirovsky, 2010 : 524). Dans cette réflexion profonde et véritable, d'une portée philosophique, anthropologique et politique extraordinaire, l'oubli est déjà annoncé dans ces événements terribles de la guerre et de l'anéantissement systématique des juifs en France, car la disparition de cette communauté comportait, dans un premier temps et d'une logique folle, l'oubli de toutes les personnes disparues. À vrai dire, ce qui était en jeu dans l'écriture de Némirovsky c'était le même diagnostic de Tzvetan Todorov, qu'il continue à appliquer de nos jours surtout : « Les régimes totalitaires du XX<sup>e</sup> siècle ont révélé l'existence d'un danger insoupçonné auparavant : celui de l'effacement de la mémoire » (Todorov, 2004: 9). Aujourd'hui c'est bien sûr l'excès d'information qui provoque la défaite de la mémoire et le malheur de l'oubli, mais lorsque Némirovsky écrivait *Suite française* c'était plutôt de lutter contre l'absence d'information, contre le pouvoir totalitaire –l'armée allemande, la police

française, tous des nazis d'après Parens (2010: 184)– empêchant de connaître la réalité : la haine séculaire, la délation, la collaboration, les rafles, les camps, les crimes massifs. Le problème n'est pas l'histoire répétée (les événements ne sont plus les mêmes), mais les actions humaines elles-mêmes qui se répètent malgré l'histoire, c'est la tentation de l'oubli et la négation de la mémoire pour fuir la responsabilité humaine à l'égard de l'humanité. Pour Todorov, « la mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli » (2004: 14) parce que l'oubli c'est l'effacement qui s'oppose, lui, à la conservation. Alors la mémoire sert d'interaction dans la dichotomie effacement/conservation pour extraire de l'histoire ces événements (souvenirs) choisis parmi la foule inconsciente et les conserver, l'écriture étant devenue le moyen ou le système presque idéal pour ce faire.

#### 4. Le défi éthique de la banalité du mal

La banalité du mal, qui se montre surtout dans la deuxième partie de *Suite française*, on peut la rapporter directement de la cohabitation des Français et des Allemands au village de Bussy : en général les Allemands ont toujours une attitude respectueuse, ils sont polis, ils prennent tout mais ils payent bien, ils sont beaux même. En plus, malgré la froide indifférence et la haine, il y avait aussi la bienveillance, une certaine force intérieure, même la tentation d'être flattés par les compliments des Allemands : voici l'appât de la banalité du mal (Némirovsky, 2010 : 346, 358). Plus concrètement, la banalité du mal se montre surtout dans la liaison dangereuse de Lucile Angellier et l'officier allemand Bruno von Falk, un homme poli et cultivé, un musicien sensible et romantique, et amoureux. Puis, hélas, l'humanitarisme peut-être, mais l'humanisme ? : « Ce n'est pas ici un champ de bataille. [...] Il y a quelque chose d'inhumain dans cette situation » (Némirovsky, 2010: 374) qui produit un effet de compensation par rapport aux sentiments naturels d'aversion, de défiance et de dédain. Le point de vue du personnage de la couturière devient, à cet égard, toute une révolution chez les victimes : « Et après ? Allemand ou Français, ami ou ennemi, c'est d'abord un homme [...] Il est doux pour moi, tendre, aux petits soins [...] C'est des gens comme nous » (Némirovsky, 2010: 398-399). Mais l'histoire de Lucile et Bruno dépasse bien tout ce que l'on avait imaginé au début de l'occupation de Bussy : « Depuis trois mois, ils vivaient avec ces français, ils étaient mêlés à eux ; ils ne leur avaient fait aucun mal ; ils avaient réussi enfin à force d'égards, de bons procédés, à établir entre envahisseurs et vaincus des relations humaines ! » (Némirovsky, 2010: 470).

D'une part, la relation du silence et de la banalité du mal peut être concrétisée dans cette atmosphère close de l'occupation du village et la réaction naturelle et spontanée des habitants : la violence de l'action militaire et la faiblesse des victimes ne permet pas d'interaction interpersonnelle ni de communication normale, et la conséquence pratique en est une société rompue, malade, dont le silence devient une manifestation remarquable, et effrayante :

Parfois un militaire allemand poussait la clôture d'un de ces petits jardins et venait demander du feu pour sa pipe, ou un œuf frais, ou un verre de bière. Le jardinier lui donnait ce qu'il désirait, puis, appuyé sur sa bêche, il le regardait pensivement s'éloigner, et enfin il reprenait son travail avec un haussement d'épaules qui répondait sans doute à un monde de pensées, si nombreuses, si profondes, si graves et étranges qu'il ne trouvait pas de mots pour s'exprimer (Némirovsky, 2010: 367-368).

D'autre part, la relation de l'oubli et de la banalité du mal provient de la vie quotidienne et des sentiments naturels, qui sont justement le contraire de la guerre, c'est l'humanité des deux côtés. Lucile et Bruno, les représentants par excellence de la banalité du mal (du côté allemand, et du côté français !), vont essayer d'oublier parce que c'est la seule possibilité d'obtenir un bonheur temporel et relatif sous l'occupation et pendant la guerre. En ce qui concerne la vieille dame Angellier, elle rêve toujours de son fils Gaston (le mari de Lucile, au front) et l'oubli est devenu à la rigueur impossible, les souvenirs du passé lui permettant d'avoir un petit monde personnel où l'occupation du village et de sa maison ne sont plus un problème car elle s'en est absentée :

Dans l'obscurité, dans le silence, elle recréait le passé ; elle exhumaient des instants qu'elle avait crus elle-même oubliés à jamais ; elle mettait au jour des trésors ; elle retrouvait tel mot de son fils, telle intonation de sa voix, tel geste de ses petites mains potelées de bébé qui, vraiment, pour une seconde, abolissaient le temps. Ce n'était plus de l'imagination mais la réalité elle-même lui était rendue dans ce qu'elle avait d'impérissable, car rien ne pouvait faire que tout cela n'eût pas eu lieu. L'absence, la mort même, n'étaient pas capables d'effacer le passé (Némirovsky, 2010: 437).

Dans son essai *Eichmann en Jérusalem*, Hannah Arendt fait une description tout à fait nouvelle d'une forme de méchanceté méconnue auparavant, la banalité du mal, dont la conséquence immédiate est une relativisation radicalisée et anormale du crime (faussé, dénaturé), une vision déformée et déformatrice de la réalité produisant une espèce de cauchemar par rapport à une faute grave :

Cuando hablo de la banalidad del mal lo hago solamente a un nivel estrictamente objetivo [...] Eichmann carecía de motivos, salvo aquellos demostrados por su extraordinaria diligencia en orden a su personal progreso. [...] sencillamente, no supo jamás lo que se hacía [...] falta de imaginación [...] no era estúpido. Únicamente la pura y simple irreflexión –que en modo alguno podemos equiparar a la estupidez– fue lo que le predispuso a convertirse en el mayor criminal de su tiempo. [...] y ni

siquiera con la mejor voluntad cabe atribuir a Eichmann diabólica profundidad, también es cierto que tampoco podemos decir que sea algo normal o común. [...] tal alejamiento de la realidad y tal irreflexión pueden causar más daño que todos los malos instintos inherentes, quizá, a la naturaleza humana (Arendt, 2012:).

[...]

Actuó, en todo momento, dentro de los límites impuestos por sus obligaciones de conciencia: se comportó en armonía con la norma general; examinó las órdenes recibidas para comprobar su manifiesta legalidad, o normalidad, y no tuvo que recurrir a la consulta con su conciencia, ya que no pertenecía al grupo de quienes desconocían las leyes de su país, sino todo lo contrario (Arendt, 2012: 415-416 et 424).

Il s'agit dans ce cas d'Adolf Eichmann, un psychopathe, quelqu'un qui manque tout à fait d'empathie. Les psychopathes sont des gens comme les autres mais qui sont parfois capables des plus grands crimes : « no solo de delitos que las necesidades militares en modo alguno pueden justificar, sino de delitos materialmente independientes de la guerra, que indicaban la existencia de una política de sistemático asesinato que continuaría en tiempo de paz » (Arendt, 2012: 373). Et c'est aussi un problème d'attitude personnelle, individuelle, à l'égard de ces grands crimes. Cette idée de la banalité du mal, c'est un phénomène implicite dans le processus du silence et de l'oubli, comme le montre l'exemple terrible de ce témoignage de Samuel Chymisz, survivant du convoi conduisant Irène Némirovsky elle-même à Auschwitz-Birkenau : « Pas un Français n'a bougé pour nous donner un peu d'eau. Pas un. Ils avaient peur ou ils s'enfoutaient, je n'en sais rien. [...] dans les gares allemandes, les civils rient en apercevant les mains et les visages par les lucarnes. Certains crachent » (Philipponnat et Lienhardt, 2007: 16-17). Dans le contexte d'une philosophie morale et politique associée à l'affaire Eichmann, Hannah Arendt a poursuivi sa définition de la banalité du mal dans son œuvre posthume *La vie de l'esprit* (2013: 18-20) :

Ce qui me frappait chez le coupable, c'était un manque de profondeur évident [...] les actes étaient monstrueux, mais le responsable [...] était tout à fait ordinaire, comme tout le monde, ni démoniaque ni monstrueux. Il n'y avait en lui trace ni de convictions idéologiques solides, ni de motivations spécifiquement malignes, et la seule caractéristique notable [...] était de nature entièrement négative : ce n'était pas de la stupidité, mais un manque de pensée. [...] il se comportait aussi bien qu'il l'avait fait sous le régime nazi, mais en présence de situations où manquait ce genre de routine, il était désemparé, et son langage bourré de clichés [...] Clichés, phrases toute faites, codes d'expression standardisés et conventionnels ont pour fonction

reconnue, socialement, de protéger de la réalité [...] la seule différence entre Eichmann et le reste de l'humanité est que, de toute évidence, il les ignorait totalement.

La banalité du mal, d'après l'exemple d'Eichmann, devient le caractère d'une personnalité normale (comme l'officier allemand Bruno von Falk dans *Suite française*), parfois insignifiante, mais capable de grands crimes, c'est-à-dire une nouvelle espèce criminelle (Crignon, 2000: 127) car « Eichmann semble incapable de juger ses propres actes, de réfléchir aux conséquences qu'ils ont pu avoir, de soumettre le contenu de ses actes à la question de leur sens, d'éprouver la souffrance qu'il a en face de lui » (Crignon, 2000 : 128). Le grand problème de la banalité du mal, surtout dans la seconde partie de *Suite française*, c'est qu'elle se montre aussi presque dans la totalité des habitants de Bussy, et qu'elle se montre précisément du côté des victimes lorsqu'elles se rangent du côté des Allemands, surtout dans les cas de Lucile et de la couturière. Comme le dit George Steiner sans ambages :

No es solo que la difusión general de valores literarios, culturales, no pusiera freno alguno al totalitarismo; sino también que en ciertos casos notables los santos lugares de la enseñanza y del arte humanista acogieron y ayudaron efectivamente al terror nuevo. [...] Sabemos que algunos de los hombres que concibieron y administraron Auschwitz habían sido educados para leer a Shakespeare y a Goethe, y que no dejaron de leerlos (Steiner, 2000: 19).

Voici donc la banalité du mal associée à la littérature, à l'expression artistique du langage permettant de raconter les événements les plus cruels de l'histoire. C'est que la banalité du mal passe dans le roman de Némirovsky moyennant la fonction narrative de la mémoire historique basée sur l'expérience vécue par l'auteure elle-même : d'abord parce que « lo que el hombre ha hecho al hombre, en una época muy reciente, ha afectado a la materia prima del escritor –la suma y la potencialidad del comportamiento humano– y oprime su cerebro con unas tinieblas nuevas » (Steiner, 2000: 19); puis parce que la violence a exercé une déplorable transformation dans la perception des protagonistes et même des victimes.

Le témoignage de l'occupation et de l'exil parisien est devenu un roman parce que la distanciation provoquée par l'écriture –cette distance qui va de l'auteure au lecteur– transforme l'expérience vécue par Némirovsky et en fait un récit perçu comme fiction par le lecteur, qui n'a pas vécu ou connu les événements, ne reconnaît plus comme réel tout ce qu'il y a à l'intérieur du roman et lit le texte de Némirovsky après le travail d'élaboration du discours littéraire de l'auteure comme une signification (Ricoeur, 1986: 115-117). La portée de la distanciation est fondamentale pour l'interprétation de l'œuvre, parce que le lecteur fait une compréhension du texte différente, non seulement parce qu'il pense autrement que l'auteure, mais que son inten-

tion en est tout à fait différente, autre. C'est-à-dire que le texte (l'intermédiaire entre l'auteure et le lecteur) est devenu autonome après l'écriture et qu'il provoque une distance obligatoire, insurmontable, à l'égard de l'auteure.

Du point de vue de la narrativité, l'irrationalité de la banalité du mal consiste plutôt à ce déplacement qui va de l'œuvre au lecteur : l'œuvre est une production, un événement individuel, puis ce discours sera compris par le lecteur comme un sens, l'interprétation : « La notion d'œuvre apparaît comme une médiation pratique entre l'irrationalité de l'événement et la rationalité du sens » (Ricœur, 1986: 121). Ce qui ne se voyait même pas à l'époque de l'événement –la banalité du mal comme pratique ou expérience– devient explicite dans le texte du roman et par la suite provoque le débat moral et politique (la délation, les collabos, la cohabitation). Cela devient, au niveau des connaissances humaines, un surplus épistémocritique de *Suite française* parce que la valeur littéraire et humanistique de l'œuvre a été dépassée par la valeur anthropologique, historique et sociale : l'œuvre de Némirovsky n'est pas seulement un grand roman, elle est aussi un document exceptionnel de la civilisation et de l'histoire françaises.

## 5. Conclusions

Ce temps passé de la guerre représenté dans *Suite française*, est un temps raconté. Ce n'est plus le temps phénoménologique de l'expérience rapportée des événements ni le temps cosmologique des jours et des nuits de la période 1940-1942. D'ailleurs, le temps raconté pose le problème fondamental de l'identité narrative, répondre à la question : « qui fait telle action ? » par rapport à la vie de l'auteure. Et la réponse, c'est raconter l'histoire de cette vie : « L'histoire racontée dit le *qui* de l'action » (Ricœur, 1985: 442). Comme le roman de Némirovsky est une refiguration du monde représenté dans l'œuvre, le lecteur refait l'action racontée et en fait une nouvelle action dans son imagination (associée en tout cas à son être-là), mais il y trouve aussi le « qui » de Némirovsky, sa présence implicite dans tous les événements racontés. Cette nouvelle dimension de l'identité narrative devient nécessaire pour avoir accès à ce « qui » parce qu'elle est « cette forme d'identité à laquelle l'être humain peut accéder au moyen de la fonction narrative » (Ricœur, 1991: 35). Dans son roman, l'auteure devient alors un moi refiguré qui permet au lecteur de faire l'interprétation de l'histoire.

Le roman de Némirovsky est devenu par la suite un monument à la mémoire collective –historique, sociale, politique– de la France occupée, mais aussi un référent des problèmes associés à la violence de cette occupation, susceptibles d'être regroupés sous le triple registre du silence, de l'oubli et de la banalité du mal. Le contrepoint nécessaire de ces problèmes, c'est donc l'inscription dans l'écriture (le roman) des souvenirs de l'auteur et leur vision précise dans l'instant fatal des événements représentés : ce n'est pas exactement la *mnemé*, un simple souvenir venu à l'esprit comme



une affection (*pathos*) ; mais l'*anamnésis*, le souvenir comme objet d'une quête ou rappel (Ricœur, 2000: 4), un témoignage du génocide dans le contexte de l'occupation allemande, de la collaboration et du désastre français.

Mais cela ne pose pas un problème de compatibilité entre l'imagination et la mémoire d'après la division traditionnelle, puisque l'imagination est « dirigée vers le fantastique, la fiction, l'irréel, le possible, l'utopique » (Ricœur, 2000: 6) et que la mémoire est dirigée « vers la réalité antérieure, l'antériorité constituant la marque temporelle par excellence de la chose souvenue, du souvenu en tant que tel » (Ricœur, 2000: 6). Les éléments ajoutés, transformant la réalité vécue, n'empêchent pas la refiguration du temps dans le roman, soit le passé rapporté d'un savoir expérimenté. Alors, dans *Suite française*, l'expérience vécue (*Erlebnis*) et la mémoire personnelle de Némirovsky deviennent le souvenir collectif des histoires racontées parce que « le récit a son sens plein quand il restitué au temps de l'agir et du pàtir » (Ricœur, 1983: 136).

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARENDT, Hannah (2012): *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona, Lumen [éd. orig.: 1963].
- ARENDT, Hannah (2013): *La vie de l'esprit*. Paris, PUF.
- CRIGNON, Claire (2000): *Le mal*. Paris, Flammarion.
- DAYAN ROSENMAN, Anny (2007): *Les alphabets de la Shoah*. Paris, CNRS.
- EPSTEIN, Denise (2008): *Survivre et vivre*. Paris, Denoël.
- GADAMER, Hans-Georg (1996 [1960]): *Verdad y método I*. Salamanca, Sígueme.
- HEIDEGGER, Martin (2002 [1927]): *El ser y el tiempo*. Barcelona, RBA.
- NÉMIROVSKY, Irène (2005 [1929]): *David Golder*. Paris, Le livre de poche.
- NÉMIROVSKY, Irène (2009 [2004 (1942)]): *Suite française*. Paris, Gallimard (Folioplus Classique).
- NÉMIROVSKY, Irène (2010 [2004 (1942)]): *Suite française*. Paris, Gallimard (Folio).
- PARENS, Henri (2010 [2004]): *Retour à la vie*. Paris, Tallandier.
- PHILIPPONNAT, Olivier et Patrick LIENHARDT (2007): *La vie d'Irène Némirovsky*. Paris, Grasset-Denoël.
- RICŒUR, Paul (1980): «La fonction narrative», in *Narrativité*. Paris, CNRS, 49-68.
- RICŒUR, Paul (1983): *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris, Seuil.
- RICŒUR, Paul (1985): *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Paris, Seuil.
- RICŒUR, Paul (1986): *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris, Seuil.
- RICŒUR, Paul (1991): «L'identité narrative». *Revue des Sciences humaines*, 221, 35-47.
- RICŒUR, Paul (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil.
- STEINER, George (2000 [1976]): *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa.

TADIÉ, Jean-Yves et Marc TADIÉ (1999): *Le sens de la mémoire*. Paris, Gallimard.

TODOROV, Tzvetan (2004): *Les abus de la mémoire*. Paris, Arléa.

WEISS, Jonathan (2010): *Irène Némirovsky*. Paris, Felin.

## La question du silence dans les discours critiques sur les représentations de la Shoah

Luba Jurgenson

*Université Paris-Sorbonne*

*EUR'ORBEM / CRAL / EHESS*

luba.jurgenson@wanadoo.fr

### Resumen

La reflexión sobre la Shoá es inseparable de la cuestión del silencio. Esto tiene que ver con el acontecimiento mismo que incluye el proyecto de la desaparición total de los judíos asesinados y la supresión de su rastro. También tiene que ver con el lugar que esta cuestión ocupa en el pensamiento occidental. Durante la segunda mitad del siglo XX, una dimensión importante de ese pensamiento está basada en cómo la Shoá trastoca la cultura europea y su representación misma. Por medio de algunos ejemplos filosóficos y literarios, la autora se propone poner de manifiesto el paradigma de la desaparición del sujeto, relacionado con el genocidio, en la cultura francesa.

**Palabras clave:** Genocidio. Lenguaje. Vacío. Cultura.

### Abstract

The reflexion on the Shoah is inseparable from the question of silence. This is due to the event itself, which carries with it the project of the complete disappearance of murdered Jews and erasure of their traces. This is due also to the place this issue occupies in western thought. In the second half of the 20th century an important dimension of western and especially French thought is founded on the overturning that the Shoah has caused in the European culture and the European self-representation. The author proposes to examine – through some philosophical and literary examples – the paradigm of the erasure of the subject in France, in relation to the genocide.

**Key words:** Genocide. Language. Empty. Culture.

### 0. Introduction

Dans la réflexion sur la Shoah on croise, à un moment ou un autre, le concept de silence. Le silence mensonge érigé autour du processus du génocide par ses acteurs, qui privait les victimes elles-mêmes du savoir sur leur mort et assurait l'effacement des

traces de leur existence. Le silence ignorance, celui du monde face à ce processus, alimenté par la propagande nazie. Le silence des gouvernements alliés et de certaines élites juives dans les communautés non exposées au génocide. Le silence limite de la parole, béance de sens qui au sein même de l'événement a atteint les victimes et que l'on retrouve au cœur du témoignage des rescapés (dans cette acception, la notion côtoie celle d'indicible ou d'infigurable). Le silence absence d'écoute, auquel certains rescapés seront confrontés. Le silence oubli, celui des médias à propos de la catastrophe au lendemain de la guerre ou dans la décennie qui a suivi. Le silence dénégation, celui des politiques, en France, sur la complicité de Vichy dans l'extermination<sup>1</sup>. Le silence omission, dont la dénonciation s'est cristallisée autour de la figure de Heidegger, interprété au prisme de son passé national-socialiste<sup>2</sup>. Le silence comme non savoir, cette carence qui préside à la construction des représentations dans une culture. Le silence dont ont hérité les enfants des rescapés. Le silence de Dieu, vécu par les victimes et interrogé par des théologiens ou des philosophes. Le silence, enfin, comme seule attitude juste dans le geste commémoratif. On a donc affaire à différentes formes de silence : politique, social, psychologique, religieux ou spirituel ; s'ils sont à distinguer et renvoient à des notions connexes porteuses d'autres significations, il apparaît néanmoins que le concept a été convoqué par différentes disciplines, ainsi que dans l'espace public, pour élaborer l'événement (et, dans son sillon, d'autres violences de masse) et l'intégrer à la culture occidentale où il possède cette polysémie et apparaît désormais comme fondateur.

### 1. Déconstruire ?

C'est du fond même de l'événement qu'émerge cette dimension de silence et c'est sa nature même qui assure la pertinence du concept (mais aussi son « inflation ») pour en permettre l'intellection : à l'origine de la pensée sur le silence, on retrouve le projet délibéré de l'effacement des traces par les nazis, la disparition totale des corps des victimes gazées et la coupure est-ouest qui a rendu longtemps inaccessibles les charniers d'Ukraine et de Biélorussie<sup>3</sup> :

La thèse du grand silence autour du génocide des Juifs n'avait pas besoin d'être formulée ; elle était en quelque sorte induite par la nature de l'événement avant [...] même que les Allemands n'en effacent méticuleusement les traces comme ils en

<sup>1</sup> Sur la qualification de ce silence, cf. Derrida (2012: 48 et *sq.*).

<sup>2</sup> Voir notamment « Réponses et questions sur l'histoire et la politique » dans le 1<sup>er</sup> numéro du *Messenger Européen* (P.O.L. mai 1987), où une critique de Jan Patocka accompagne l'entretien que le philosophe avait accordé à l'hebdomadaire *Der Spiegel* en 1966 et qui fut publié seulement en septembre 1976, quelques mois après la mort de Heidegger.

<sup>3</sup> Ainsi que le dit Pierre Vidal-Naquet : « Crime et mensonge d'Etat allaient de pair au cœur de l'appareil SS responsable tout à la fois du meurtre et de l'oubli du meurtre » (Vidal-Naquet, 1990: 205).

avaient soigneusement préservé le secret et camouflé l'horreur, avant que les rares survivants, moins mutiques qu'on ne l'a longtemps cru, ne se heurtent à la difficulté d'entendre de leur entourage (Azouvi, 2012: 10).

C'est l'impuissance de la pensée rationnelle face à l'événement qui a fait ensuite de ce concept un lieu incontournable des parcours d'intellection. La Shoah demeure en quelque sorte inaccessible jusque dans la conscience de ceux-là mêmes qui l'ont vécu. « A la destruction physique d'un monde s'est ajouté l'anéantissement de sa représentation même », écrit Nicole Lapierre, si bien qu'il ne reste que « la présence de l'absence, l'éloquence du silence » (Lapierre, 1989: 16). D'ailleurs, au cours de son enquête sur les Juifs de la ville de Plock, il apparaît que le seul survivant de cette communauté est muet. « La *volonté-de-silence* est la volonté d'enterrer au fond de soi le témoin mort », dira Shoshana Felman (1990: 79). Toutefois, le concept, dans ses différentes acceptions, n'a cessé d'être déconstruit dans les travaux d'historiens, philosophes ou littéraires – pour être éventuellement déplacé, reformulé, reconduit à d'autres désignations. Michael Rinn, dans *Les Récits du génocide*, affirme, réagissant au propos d'Yves Bonnefoy sur « ces états-limites que la parole ordinaire [...] ne peut jamais vraiment concevoir », que « ce dilemme soulève un faux problème » (Rinn, 1998: 22). Annette Wiewiorka, de son côté, a défait la légende selon laquelle les déportés se seraient tus, tout en restant attachée à l'idée de « silence » qu'elle attribue à leur entourage : « L'extermination des Juifs ne parvint pas à la conscience française dans les années qui suivirent la guerre, bien que les déportés eussent parlé et écrit (Wiewiorka, 1989: 48). Cette affirmation sur la non-réception de la Shoah, partagée par un grand nombre d'intellectuels et solidement installée au début des années 90, François Azouvi en démontre l'infondé sur 450 pages documentées et convaincantes, dans un ouvrage récent, *Le Mythe du grand silence* (Azouvi 2012: 15). Dans l'espace anglo-saxon, le mythe a déjà été démantelé par Hassia Diner (2009). Claude Lanzmann développe, à l'occasion de sa polémique avec Yannick Haenel au sujet de son *Jan Karski*, une réflexion critique sur le « silence » des alliés et notamment de Roosevelt face à l'extermination des Juifs. Il a pourtant lui-même substantiellement contribué à faire de la Shoah un événement « irreprésentable ». Giorgio Agamben, dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, s'inscrit contre l'idée d'un indicible (Agamben, 1999: 170-171), tout en faisant du « non-parlé » la « condition ordinaire du camp (Agamben, 1999: 70). Moi-même j'ai tenté de déconstruire la notion d'indicible de la Shoah (Jurgenson, 2009), pour inscrire ce concept dans le corps de la culture européenne. Nathalie Heinich, dans *Sortir des camps, sortir du silence*, propose, à la suite de Todorov, de « sortir du silence » en plaçant le génocide dans le champ d'une science humaine des valeurs. (Heinich, 2011). Par ailleurs, les écrits des ghettos ou ceux des *Sonderkommandos*, dont le corpus en langue française s'est enrichi récemment, montrent qu'au « cœur de l'enfer » les victimes ne restaient pas muettes, et pourtant, ces victimes

elles-mêmes évoquent l'impuissance des mots face à ce qu'il leur arrive. Avec la mort de la langue yiddish, « les poètes yiddish se trouvent voués au silence, au mutisme », dit Rachel Ertel (1994: 51), tout en ajoutant : « avec en même temps l'impérieuse nécessité de dire l'indicible ». Même le silence de Dieu, grand thème d'après Auschwitz, a évolué sous la plume de Levinas et fut relativisé par l'interprétation que Batia Baum apporte à sa traduction de Zalmen Gradowski, montrant que même dans les crématoires, les *Sonderkommandos* accomplissaient le service religieux (Gradowski, 2013: 21).

La dimension de silence semble ainsi résister aux déconstructions, à croire qu'elle constitue un noyau irréductible de la pensée sur la Shoah. Mais la manière même dont cette notion renvoie à la Shoah fait du silence un objet dialectique. Ainsi, en tirant les conclusions de son analyse de *Shoah*, Gérard Wajcman aboutit à une dialectique du mutisme et du dire, du représenter et du montrer. « Ce qu'on ne peut pas voir, il faut le montrer » (Wajcman, 1998: 250). On reconnaîtra une paraphrase paradoxale de la conclusion du *Tractatus* de Wittgenstein : « Sur ce dont on ne peut parler il faut garder le silence ». Implicitement, un lien entre image et langage est ainsi posé, l'enjeu de cette réflexion sur l'invisibilité de la Shoah s'étendant à la représentation au sens large<sup>4</sup>. « Les chambres à gaz visaient à produire une mort sans nom. Une mort muette, que nul ne pourrait dire. /.../ parce qu'il n'y avait pas de nom pour le dire. [...] Aucune bouche ni aucun mot pour dire ça » (Wajcman, 1998: 234). Partant, La Shoah, c'est « la production d'un Irreprésentable » (Wajcman, 1999: 244). Et, la pensée étant tributaire de la représentation, « Des chambres à gaz est surgi l'objet impensable » (Wajcman, 1999: 237). Or, obéir au dictat du silence serait d'une certaine manière prolonger l'œuvre nazie ou conforter les thèses négationnistes. On lit ainsi chez Agamben :

Ceux qui, aujourd'hui, tiennent à ce qu'Auschwitz reste indicible devraient se montrer plus prudents dans leurs affirmations. [...] si, rabattant l'unique sur l'indicible, ils font d'Auschwitz une réalité absolument séparée du langage [...], alors ils répètent à leur insu le geste des nazis » (Agamben, 1999: 170-171).

Et chez Wajcman, qui infère de l'indicible à l'oubli : « Oublier serait alors plus que se détourner, plus que fermer les yeux et y souscrire tacitement : c'est accomplir toujours à nouveau une part de cette mort aujourd'hui. » (Wajcman, 1999: 236). C'est ainsi que le silence qui entoura la « solution finale » saisit au présent le chercheur ou l'artiste au sens presque juridique du terme, comme une empreinte de

---

<sup>4</sup> Sans pouvoir rappeler ici les polémiques autour des représentations de la Shoah, dont l'analyse excède le champ du présent article, citons juste, à propos de ce lien, l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *Blancs soucis* (2013).

l'événement, le contraignant à un discours modelé à son tour par la conscience de ce silence. Michel Deguy formule la spécificité de ce lieu de non parole et, donc, de non conscience, vers lequel converge le dire sur la Shoah : « Pour les Juifs précipités dans la fournaise au moment où ils pensaient entrer au camp de travail, l'incroyable n'eut pas le temps d'avoir lieu » (Deguy, 1990: 41). L'émergence de cette « empreinte » cognitive de l'événement qui, à partir d'un certain moment, devient visible dans la culture alors qu'elle ne l'était pas auparavant, qui devient même un objet culturel à part entière, appelons-la construction d'une trace. C'est bien cet objet culturel, l'appropriation de la Shoah à travers une figure « isomorphe », qu'il s'agit de présenter dans cette réflexion sur le silence.

Ce silence projeté et imposé par les nazis n'a jamais été total, ni pendant l'extermination, ni après. Le savoir des victimes sur leur sort, aussi difficile à déterminer que celui des « voisins » ou des *Bystanders*, diffère selon les dates et les lieux. Certes, les Juifs allemands déportés vers les camps de Pologne pensaient aller dans des camps de travail, mais ceux qui avaient été choisis pour la chambre à gaz au cours d'une sélection à Auschwitz, tout comme la plupart des habitants des ghettos, déportés dans des centres de mise à mort ou victimes des *Einsatzgruppen* étaient parfaitement au courant de ce qui les attendait. Si le concept a la vie dure, ce n'est pas parce qu'il y aurait un isomorphisme parfait entre l'objet et son intellection, c'est parce qu'il a une force rétrospective, qu'il construit *a posteriori* son objet en fonction des exigences du présent. Analyser cette dimension peut probablement nous aider à suivre le cheminement des savoirs sur la Shoah et à comprendre les modalités d'un tournant épistémologique.

## 2. Silence et langage

Ce tournant, le tournant majeur dont la postérité modèle encore nos approches même lorsque nous croyons en être affranchis, se produit bien en amont des événements violents du XXe siècle, lorsque le langage nous « abandonne », c'est-à-dire, lorsqu'il refuse d'être le serviteur fidèle du réel, pour ne se préoccuper désormais que « de lui-même ». C'est le tournant du romantisme avec sa conception de texte autosuffisant et le déplacement des enjeux communicationnels de l'art : l'homme parlant est désormais un homme parlé, non plus sujet de l'énonciation, mais sujet énoncé. Depuis la théorie du signe de Saussure jusqu'aux théories lacaniennes, ce retournement nous tient encore en son sillon. Porter l'attention sur le mot en tant qu'entité ontologique revient à postuler, en dernière instance, l'impuissance de l'homme à faire dire au langage autre chose que le langage lui-même. On considère souvent le symbolisme comme le moment où cette conscience de l'auto-référentialité du langage se cristallise et le « Sonnet allégorique de lui-même » de Mallarmé (1868-1887) comme son manifeste. Dès lors, le silence apparaît comme une composante essentielle du langage lui-même, au sens large, y compris, en perspective, pictural avec

le *Carré blanc sur blanc* de Malevitch (1918). Ce « silence de la rupture » est voué à devenir un « silence lazaréen » : en son impouvoir de figurer, il n'en continue pas moins de désigner, en l'occurrence le néant fondateur d'une nouvelle parole et, partant, la rupture elle-même, la naissance d'un nouvel épistème. D'ailleurs, un an avant la première version du « Sonnet », Léon Dierx publiait son recueil *Les Lèvres closes*, avec le poème « Lazare », où l'on voyait le ressuscité qui « venait et partait silencieusement », incapable de révéler son terrible secret, car les mots prêts à jaillir sont chaque fois arrêtés sur sa lèvre par un « invisible doigt ». Si la figure de Lazare se révélera efficace pour désigner l'impossibilité du survivant de la Shoah – en fait, du revenant – à dire l'essentiel de son expérience, n'est-ce pas parce qu'elle signifie en premier lieu la mort des formes obsolètes de la culture, laquelle renaît, certes, mais avec un visage différent et qui, si prompt à se penser elle-même, ne peut justement rien dire de ce moment de passage ? La Shoah, vécue de plus en plus dans la culture occidentale comme un bouleversement radical de la culture européenne, appelle tout naturellement le discours du silence en tant que celui-ci lui assigne son double statut de « fin » et de « fondement ».

Il est bien sûr impossible de suivre toutes les ramifications complexes de la voie qu'emprunte cette notion. Prenons juste comme exemple quelques réflexions de Blanchot pour montrer comment la pensée née autour du silence mallarméen embrassera, par ses détours, le silence de la Shoah, en passant par le silence comme fondement de l'écriture. En partant de Mallarmé, de « l'objet tu », du constat que chez Mallarmé, « un certain arrangement de mots pourrait n'être en rien distinct du silence » (Blanchot, 1949: 42), Blanchot affirme, dès alors, que « le silence n'a tant de dignité que parce qu'il est le plus haut degré de cette absence qui est toute la vertu de parler ». (Blanchot, 1949: 42). Or, ce silence vient de cela même que le langage ne nous met pas en présence de ce qui est, mais nous libère de ce qui est (Blanchot, 1949: 46). Il a ainsi le pouvoir de créer du vide, il est orienté vers l'absence absolue, il appelle le silence. Création de sens équivaut ainsi à disparition, effacement de l'homme dans le langage :

Cette naissance apparaît plutôt comme une mort, et l'approche de l'absence définitive. On dirait que, du fait que l'homme parle et, par la parole, donne un sens nouveau au monde, l'homme est déjà mort, est, du moins, en instance de mourir et, par le silence qui lui permet de parler, tenté à chaque instant de faire défaut à lui-même et à toutes choses (Blanchot, 1949: 47).

Car le « langage ne suppose personne qui l'exprime [...] : il se parle et il s'écrit » (Blanchot, 1949: 48). Blanchot anticipe ainsi presque de vingt ans une autre variante de l'affirmation de Novalis, à savoir le « ça parle » du langage par lequel Foucault désignera la disparition de l'homme (Foucault, 1994: 572). Pensée de Foucault



qui s'ancre dans son commentaire sur Blanchot, où il reprend son analyse de Mallarmé : « On savait bien depuis Mallarmé que le mot est l'inexistence manifeste de ce qu'il désigne ; on sait maintenant [avec Blanchot, L.J.] que l'être du langage est le visible effacement de celui qui parle. » (Foucault, 1994: 565). On voit ainsi non seulement ce que la théorie de l'énonciation de Foucault doit à Blanchot, mais aussi la manière dont la notion de silence modèle celle-ci, offrant des cadres pour penser la rupture radicale. Il apparaît clairement qu'une telle façon d'aborder le silence doit son émergence à la conscience progressive de la Shoah. Il est certain aussi que la conscience de la Shoah a reçu à son tour des cadres conceptuels de cette pensée du silence.

C'est dans *L'Écriture du désastre* que Blanchot fera en quelque sorte la synthèse entre le silence comme rupture et le silence comme trace de la Shoah dans la culture. « Cette expression, émergeant à un moment où les intellectuels français se ressaisissent des questions que leur pose le génocide des Juifs, vient signifier avec sa connotation apocalyptique la rupture qu'avait opérée la réalisation du projet nazi dans l'histoire de la civilisation occidentale », résume Philippe Mesnard dans « La voix testimoniale », introduisant sa réflexion sur la manière dont « la conception blanchotienne de la littérature et la question testimoniale s'éclairent réciproquement » (Mesnard, 2014a). En effet, le silence, ici, désigne « le nom inconnu » :

L'holocauste, événement *absolu* de l'histoire, historiquement daté, cette toute-brûlure où toute l'histoire de la pensée s'est embrasée, où le mouvement du Sens s'est abîmé [...]. Comment le garder, fût-ce dans la pensée, comment faire de la pensée ce qui garderait l'holocauste où tout s'est perdu, y compris la pensée gardienne ? Dans l'intensité mortelle, le silence fuyant du cri innombrable (Blanchot, 1980: 80).

Mais ce silence rejoint celui de l'écriture elle-même : « Il écrivait, que ce fût possible ou non, mais il ne parlait pas. Tel est le silence de l'écriture<sup>5</sup> » (Blanchot 1980: 156). Partant, le « désastre n'est pas seulement le désastreux » (Blanchot 1980: 155), la notion embrasse, en amont et en aval de la Shoah, la rupture elle-même, la manière dont, dans la modernité, l'émergence du nouveau a partie liée avec la destruction et ne peut être pensée en dehors de celle-ci.

Le neuf, le nouveau, parce qu'il ne peut pas prendre place dans l'histoire, est aussi bien ce qu'il y a de plus ancien, quelque chose de non historique auquel nous sommes appelés à répondre comme si c'était l'impossible, l'invisible, ce qui a depuis toujours disparu sous les décombres » (Blanchot 1980: 63-64).

---

<sup>5</sup> Pour les notions qui accompagnent celle de silence, telle que « le neutre » ou « la passivité », cf. Mesnard 2014a.

### 3. L'espace de la pensée

On pourrait être tenté de dire que dans le champ de la pensée, il n'existe pas de silence. Une chose sur laquelle on garde le silence en est tout simplement absente. Au moment où elle apparaît, au moment même de sa capture, il n'y a plus de silence : elle est intégrée à notre savoir. Le silence est une illusion rétrospective, projetée après coup sur nos savoirs et qui participe de ce que l'on pourrait appeler une mise en scène inaugurale : la connaissance se dote ainsi d'un lieu originel où enraciner l'émergence. L'idée même de silence reflète le caractère autoréflexif de la culture : par cette idée, nous cherchons à penser la limite, qui toujours se dérobe, entre non savoir et savoir, dessiner ce passage insaisissable. Une fois la connaissance d'une chose acquise, il est impossible de restaurer l'état d'ignorance. Ce sont là des évidences. Mais que veut dire, dans le cas de la Shoah, une connaissance acquise ? Car nous n'entendons pas par « silence » les blancs qui peuvent encore persister dans le tableau des connaissances dressées par les historiens sur certains aspects de l'événement. Cette notion recouvre plutôt un impossible à dire qui gît au fond même des connaissances que nous en avons, un noyau irréductible qui résiste aux apports du savoir positif. On a même l'impression que c'est en augmentant nos connaissances que nous avons de plus en plus besoin de créer de l'inconnu, du silencieux, de trouver des territoires inexplorés sur la carte des savoirs sur la Shoah. La preuve, c'est que le nombre de travaux prenant en compte la notion de silence a augmenté à partir des années quatre-vingt, c'est-à-dire, l'époque où, dans les grandes lignes, le savoir historique sur la Shoah était établi. C'est aussi à partir de cette époque que s'est développé un art non référentiel, un art proposant non plus des représentations, mais un discours critique sur la représentation (une des œuvres principales, dans cette veine, étant bien entendu *Shoah* de Claude Lanzmann).

Dans son livre *Le Mythe du grand silence*, François Azouvi fait remarquer que ce que l'on a désigné rétrospectivement comme silence sur le génocide des Juifs renvoie en réalité à d'autres formes du dire qui, au vu de nouveaux cadres cognitifs et de nouvelles normes éthiques apparaît comme « non-dit ». Ainsi, la présentation, dans l'espace public français, des déportés en « héros », conforme aux modèles de réception de l'événement au lendemain de la guerre, présentation impropre visant à donner au génocide un sens dans le destin de la nation française, a été construite postérieurement comme « silence » très précisément parce qu'elle a été imputée de cette dimension de silence qui, aujourd'hui, apparaît comme une donnée obligatoire de la réflexion sur la Shoah. En d'autres mots, le silence peut devenir une condition indispensable du dire. La figure héroïque est tout sauf muette, elle est plutôt saturée par le discours (Mesnard, 2014a : 167-169), et l'élaboration d'une vérité sur la Shoah a exigé que l'on restitue aux victimes leur mort « silencieuse », c'est-à-dire confisquée : les représentations de l'événement qui font l'impasse sur cette dimension apparaissent

elles-mêmes en marge du champ de nos connaissances d'aujourd'hui, donc comme non dites.

Sans s'ouvrir à ces conclusions épistémologiques qui se situent en dehors de ses objectifs<sup>6</sup>, l'étude de François Azouvi révèle la manière dont la réception de la Shoah dans la culture occidentale permet de réfléchir sur nos cadres de pensée. A chaque tournant épistémologique ou changement de paradigme, lorsque émergent de nouvelles façons de dire, celles-ci envahissent l'espace de la pensée et, par une action rétrospective, délégitiment celles qui précédaient, les rendant responsables des « silences » qui n'en étaient pas. Un autre exemple patent de ce fonctionnement rétroactif des modèles comme créateurs de silence apparaît avec la notion de « Shoah par balles » venue désigner, à partir de données nouvelles (exhumation des corps notamment), un événement perçu désormais abusivement, dans l'espace public, comme absent du champ intellectuel occidental.

Tel est le coût théorique des avancées intellectuelles adossées à la pratique de la rupture, véritable valeur de la modernité. On peut se demander si la figure de Lazare, muet sur son expérience du tombeau, tant invoquée pour représenter la position, vis-à-vis du langage, des survivants de la Shoah (alors même que Jean Cayrol, à qui l'on doit la formule « Lazare parmi nous » (Cayrol, 1950) avait été déporté en tant que résistant<sup>7</sup>), n'est pas précisément, avant de désigner le rescapé silencieux et encore tenu par la mort, une figure par excellence de la culture que la modernité transforme en une série de morts et renaissances, frappant chaque fois de mutisme sur ce qui fut l'épistème d'avant.

Car le langage, hors duquel il n'y a pas de pensée dans la conception moderne, révèle ce que la pensée lui emprunte dans son fonctionnement. Si le langage, sur le plan synchronique, est toujours déjà « complet », c'est-à-dire, à chaque instant, il dit le tout de la pensée, il est par la même occasion ponctué de silences dès lors que nous nous tournons vers le moment précédent où ce qu'il dit si complètement n'était pas encore là, puisqu'il relègue dans l'inexistence les pensées habillées différemment, avec d'autres mots. Certes, dans la pensée, tout comme dans l'art bien que sous des formes différentes, nous observons un dialogue ininterrompu et toujours en évolution

<sup>6</sup> Cf. l'entretien avec François Azouvi (Jurgenson, 2013).

<sup>7</sup> D'autres textes renvoyant à la figure de Lazare paraissent dans les années de l'après-guerre, notamment *Lazare* de Charles Vidrac (1946) et *Lazare* d'André Obey, pièce créée par Jean-Louis Barraud en 1952. D'ailleurs, Jean-Pierre Salgas intitule son essai consacré à l'écriture d'après Auschwitz, *Métamorphoses de Lazare*. Annie Dayan Rosenman consacre un chapitre de son ouvrage *Les Alphabets de la Shoah* à l'esthétique lazaréenne (Dayan Rosenman, 2007: 47-55). Toutefois, la mise en scène du silence lazaréen remonte pour le moins au symbolisme, avec le recueil *Les Lèvres closes* de Léon Dierx, publié en 1867, et son poème Lazare : « Parfois il frissonnait, comme pris de la fièvre/Et comme pour parler, il étendait la main ;/Mais le mot inconnu du dernier lendemain,/Un invisible doigt l'arrêtait sur sa lèvre. »

entre les époques, mais ce dialogue lui-même est orienté vers le présent et remodèle le contenu des connaissances « obsolètes ». Le silence, le « ne pas pouvoir dire », lorsqu'il renvoie à une éclipse de la pensée, est donc toujours d'hier, jamais d'aujourd'hui, et il nous donne en ce sens, paradoxalement, une illusion de maîtrise, puisque nous l'avons toujours déjà surmonté. Et en le surmontant sans cesse, nous démontons chaque fois la logique criminelle de production de silence qui constitue une des spécificités de la Shoah, ne gardant pour nous que le silence des victimes.

#### 4. Une pensée mimétique ?

On peut reprocher à cette présentation de la notion de silence de décrire les processus cognitifs dans les mêmes termes que les processus artistiques. En effet, il appartient à ceux qui se donnent pour tâche de réfléchir sur le silence, de penser la porosité de ces deux espaces connexes mais différents (porosité qui semble croître avec le temps), la circulation ou le transfert des représentations. Foucault fait bien appel à la suite de Blanchot, à la poésie de Mallarmé pour décrire le cheminement de la pensée. S'il est impossible de traiter cette question de la concomitance des deux espaces dans le cadre de cet article, on peut néanmoins formuler certaines questions. Si, dans le domaine de l'art et de la littérature, le silence apparaît comme une représentation mimétique d'une dimension essentielle de l'événement lui-même, pouvons-nous postuler, à travers les analogies qui émergent entre les démarches artistiques et sciences humaines (refoulement des modèles obsolètes), une sorte d'isomorphisme entre la pensée et son objet, celle-ci étant obligée de convoquer le concept de silence pour désigner ce qu'elle ne considère plus (ou pas encore) comme étant de son ressort ? (Le silence comme fin de l'universalité, le silence comme « passage ».) Ce mimétisme de la pensée, sa dimension métaphorique et métonymique, nous signale que la réflexion sur le silence dans la Shoah doit s'étendre, de manière dialectique, non seulement vers la dimension cognitive de l'œuvre d'art qui prend en charge la mémoire de l'événement, mais également vers la dimension « imaginative » et « artistique » de la pensée elle-même.

Un objet qui se dérobe à la connaissance, nous ne pouvons rien en dire, tel est le modèle cognitif qui nous a été légué par la pensée kantienne. Dans la conception moderne du rapport entre pensée et langage, nous pouvons inverser cette formule : un objet dont nous ne pouvons rien dire se place d'emblée en dehors de la connaissance. Avec la Shoah, se construit un objet dont nous ne pouvons parler et que nous ne pouvons penser qu'en tant qu'il se dérobe à la connaissance et à la parole. (Nous avons déjà vu comment Wajcman paraphrase Wittgenstein). Or, le « silence » de la Shoah vient précisément, avons-nous dit, de la manière dont l'événement lui-même a été, de l'intérieur, investi par différentes formes de silence. La nécessité de créer une trace, qui est nécessairement une empreinte, une présence au creux même de

l'absence, a pour corollaire ici un mimétisme de la pensée qui la porte à se placer à l'intérieur de l'événement, dans une béance ouverte par le silence justement.

Il faut noter que ce mimétisme n'est sans doute pas sans rapport avec la diffusion, très importante au cours de ces dernières décennies, de la littérature testimoniale ; certains textes cherchent justement à atteindre, dans leur forme même, une « ressemblance à la réalité concentrationnaire » (Mesnard, 2007: 343). Dans *Témoignage en résistance*, Philippe Mesnard distingue justement cette forme d'écriture qui met en œuvre « une dérouté du sens qui vient témoigner de l'insensé », « une mimésis du chaos » donnant « à l'anéantissement une cruelle évidence » :

La mise en crise du langage et des formes d'expression artistiques serait alors le seul moyen capable de restituer l'événement sans en rendre « compte », sans prétendre à aucune économie de la représentation de la violence. De cette façon, quelque chose se signale de l'impouvoir dont le langage aurait été frappé par *cette* histoire (Mesnard, 2007: 345).

La pensée ferait-elle sien ce procédé mimétique ? Le silence, qui habite (et investit) selon cette projection rétrospective l'événement en tant que tel, est cela même qui nous permet de nous projeter au sein de la catastrophe, il fonctionne à la fois comme une « machine à remonter le temps » et une clé qui pour passer de l'autre côté du miroir, il nous place auprès des victimes. Il représente un mécanisme d'identification non pas fictionnel, mais intellectuel, une identification du cheminement de la pensée à celui de la violence subie. Le silence qui fuse du fond de l'événement, devenu opérateur d'intellection, est un mécanisme par lequel la pensée s'attribue, indirectement, certains privilèges de la littérature, à savoir, présenter un événement en « focalisation interne », tel qu'il est perçu par un personnage. Si de telles représentations de la Shoah sont aujourd'hui difficilement recevables (nous ne pouvons qu'être critiques vis-à-vis des pages de *Vie et Destin* de Vassili Grossman où, décrit en focalisation interne par un narrateur omniscient, l'intérieur d'une chambre à gaz est placé devant nos yeux de lecteur (Mesnard, 2007: 19-26), la réflexion sur la Shoah, à différents niveaux, a adopté cette position « de l'intérieur », qui peut être une forme de « regard » intellectuel, voire, lorsque cette notion de silence, galvaudée, se retrouve dans le discours public à propos de tout événement tragique, une forme de voyeurisme déguisée. En mettant en avant le silence, l'indicible, l'impossibilité de représenter, notions qui, dans notre culture, ont une riche histoire esthétique comme théologique, on se retrouve au cœur de l'événement comme si on y était, on y assiste en quelque sorte en spectateurs dématérialisés : lorsque cette attitude ne relève pas du religieux, on peut parler, à propos de la Shoah, d'une esthétisation de la pensée.

### 5. Construire une trace ou « voir » malgré tout ?

Certes, toutes les disciplines ne se prêtent pas, dans une égale mesure, à l'investigation de l'événement par l'intérieur. Ainsi, (à la différence de l'anthropologie), l'histoire, traditionnellement, ne connaît pas de focalisation interne et donc, pas de silence. Toutefois, avec l'émergence de la micro-histoire, de l'histoire du quotidien, de l'histoire de l'écrit, de l'histoire spatiale (*spatial turn*), les « lacunes » sont nécessairement intégrées au savoir historien et, partant, une porosité s'annonce entre l'extérieur et l'intérieur. La prise en compte des mémoires individuelles, de la « mémoire des lieux » et d'autres sources traversées par la subjectivité, implique, de la part de l'historien, un investissement de l'imaginaire, notamment, lorsqu'il s'agit de cerner le possible en faisant une extrapolation à partir de ce qui est attesté. Le silence devient alors un des opérateurs actionnés pour construire de nouveaux savoirs, impossibles avec les outils anciens. On trouvera un des exemples peut-être le plus frappant de cette nouvelle démarche dans le livre de l'historien Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*. Cherchant à reconstruire l'histoire de sa famille disparue et, tout à la fois, une page de l'histoire de la Shoah, Jablonka revendique d'emblée l'abolition des frontières entre écriture littéraire et écriture historique (revendication réaffirmée avec force dans son livre récent), tout en convoquant ses outils d'historien :

Je crois que je suis devenu historien pour faire un jour cette découverte. La distinction entre nos histoires de famille et ce qu'on voudrait appeler l'Histoire, avec sa pompeuse majuscule, n'a aucun sens. C'est rigoureusement la même chose. [...] Il n'y a qu'une seule liberté, une seule finitude, une seule tragédie qui fait du passé notre plus grande richesse et la vasque de poison dans laquelle notre cœur baigne. (Jablonka, 2012: 163).

Dès lors, la notion de silence devient fondamentale, car ces vies anonymes sont justement des vies très peu documentées, ou bien, référencées en bloc dans des documents où elles se trouvent noyées dans une masse. « Faire de l'histoire, c'est prêter l'oreille à la palpitation du silence » (Jablonka, 2012: 164). L'enquête sur ses grands-parents disparus en Pologne se construit, certes, à partir de documents, mais aussi de « lacunes », de « silences » qui sont l'héritage personnel de Jablonka et l'objet sur lequel il se penche en historien. Il est amené, au cours de cette reconstitution réalisée souvent par extrapolation, à passer en revue différentes versions de la mort de ses grands-parents et à marquer ces lacunes par des interventions en focalisation interne : « Matès travaille en silence, courageusement. Ne pas penser, ne pas voir, mais considérer qu'un jour qui s'achève est un jour de gagné. Il va sauver sa peau, il ne va pas laisser deux orphelins derrière lui ». Nous plongeons ainsi dans les pensées de l'homme qui seront démenties par les événements. Le possible, chez Aristote, est réservé aux poètes et Jablonka avoue lui-même qu'« entre le possible et le fantasme, la limite n'est plus très nette » (Jablonka, 2012: 363). De même, *Terres de sang* de Ti-

mothy Snyder s'ouvre avec une sensation, donnée en focalisation interne : « Maintenant nous allons vivre ! », aimait à se dire le petit garçon affamé en marchant sur le bord de la route paisible ou à travers les champs déserts. Mais la nourriture qu'il voyait n'était que dans son imagination » (Snyder, 2012: 9). En entreprenant son étude comparative des violences croisées et imbriquées (stalinisme et nazisme) dans la zone géographique qui va de l'Europe centrale à la Sibérie, Snyder cherche à cerner les événements à travers des documents subjectifs, notamment des journaux intimes, et commence par les plus bouleversants, ceux des enfants. Mais les enfants des paysans affamés par la collectivisation n'ont pas laissé d'écrits, et l'historien doit pallier ce manque par son imaginaire, se projetant dans les pensées du petit garçon. Dans les deux citations, la focalisation interne prête à celui qui va mourir une pensée d'espoir, une imagination qui fait surgir ce qui manque dans la réalité, procédé littéraire que nous trouvons dans un grand nombre de textes et dont usera Grossman en réécrivant les témoignages pour le *Livre Noir* ainsi que dans son texte *L'Enfer de Treblinka*.

Or, le mimétisme, la projection dans l'événement masque le caractère irréversible du savoir de manière à révéler les liens entre savoir et imaginaire : nous ne pouvons imaginer le non savoir. C'est ce que cherche à dire Lanzmann lorsqu'il montre que le phénomène d'absence d'écoute face aux révélations de Jan Karski dépasse de loin la question de la responsabilité des gouvernements dans l'extermination des Juifs. « Quand on est dans un confortable bureau de Washington ou de New York, qu'est-ce que cela veut dire que le récit que Karski fait ? » (Lanzmann, 2010). Il rejoint ainsi une conception du savoir qui se fonde sur le dialogue entre savoir et croire : être informé ne signifie pas encore savoir, pour qu'un savoir puisse s'élaborer, faut-il que nous soyons en mesure d'intégrer l'information à notre univers de croyances. La polémique entre Lanzmann et Haenel au sujet de Jan Karski pourrait être vue comme une illustration, dans l'espace public, de ce que Paul Ricoeur aura désigné comme problématique de l'expérience « extraordinaire » du témoin historique, qui « prend en défaut la compréhension moyenne, ordinaire » (Ricoeur, 2000: 208). Le « silence » serait dans cette perspective le symptôme de la faillite d'un monde partagé présumé qui est un « idéal de concorde » (Ricoeur, 2000: 208). On touchera ainsi, à travers la notion de silence, à une dimension essentielle de la perception et de la connaissance, qui nous entraînerait vers un questionnement sur les paramètres qui font que nous (l'humanité) habitons le même monde. C'est en produisant des réalités non concevables que le nazisme met en péril l'aventure humaine en tant que telle, la possibilité même d'un monde en partage : le monde où cela se produit n'est pas le monde que j'habite, d'où l'impossibilité de la connaissance. On est devant une aporie : soit la connaissance est rejetée dans un silence oublié meurtrier – le cas de Roosevelt, soit elle est intégrée à la représentation du monde, mais au prix de sa banalisation – culture mémorielle d'aujourd'hui. C'est donc la possibilité même de connaissance qui est mise en péril et avec elle, celle de fondement commun. Il n'est peut-être pas étonnant

que, désormais, la notion de silence soit convoquée non pour restaurer, mais pour rétablir (ré-instituer) les bases d'un être en commun, où la lacune est placée en élément fondateur.

#### 6. « L'exprimé, c'est justement l'être-au-dehors<sup>8</sup> »

La notion de « silence », telle qu'elle s'est développée autour de la Shoah, permet aussi de réfléchir sur l'héritage heideggérien dans la pensée française. Heidegger désigne en effet le silence comme une « possibilité essentielle de la parole » (Heidegger, 1986: 211) :

A la langue parlée appartiennent comme possibilités l'écoute et le silence [l'entendre et le faire-silence] [...] « Ce n'est que dans le parler à l'état pur qu'est possible un silence digne de ce nom. Pour pouvoir se taire, le *Dasein* doit avoir quelque chose à dire [Note : Et ce qui est-à-dire (l'être)], il doit disposer d'une véritable et riche ouverture de lui-même. Alors éclate le silence-gardé et il cloue le bec au « on-dit »]. (Heidegger, 1986: 210-211).

Le silence, disposition fondamentale du *Dasein*, est ainsi ce qui l'arrache à son mode d'être quotidien et le ramène à ses racines. « Tant que le *Dasein* s'en tient au on-dit, il est coupé en tant qu'être-au-monde des rapports d'être primitifs et véritablement originaux à l'égard du monde, de la coexistence et de l'être-au lui-même. » (Heidegger, 1986: 217). Ce qui est désigné comme une « éracination permanente » se trouve être la « plus quotidienne et la plus persistante "réalité" » : voilà qui assigne au silence la fonction d'enraciner ou d'originer le *Dasein* dans son être-au-monde, qui est aussi, on le sait, l'être-pour-la-mort. Cette articulation essentielle entre mort et langage fait du silence le ressort intime de l'appropriation par l'individu de son être-pour-la-mort. Partant, il n'est pas étonnant que cette pensée ait pu, directement ou indirectement, être invoquée, par une culture qui cherche à s'élaborer en même temps qu'elle élabore l'événement du génocide.

Ainsi, de manière symptomatique, Agamben s'appuie sur *Etre et temps* pour décrire le camp comme, justement, le lieu

où il est impossible de faire l'expérience de la mort comme possibilité la plus propre et indépassable, comme possibilité de l'impossible. Le lieu, donc, où il n'y a pas d'appropriation de l'impropre, où le règne factice de l'inauthentique ne connaît ni renversements ni exceptions. (Agamben, 1999: 81).

Notons ce terme de « factice », par lequel Agamben traduit la pensée heideggérienne de l'existence où le *Dasein* subit le dévalement dans le monde du « On ».

---

<sup>8</sup> Heidegger (1986: 209).



« L'expérience de l'impossibilité incommensurable d'exister est ce par quoi l'homme, racheté de son fourvoiement dans le monde du On, rend possible pour soi son existence factice » (Agamben 1999: 81). Ces lignes, par lesquelles la pensée de Heidegger est sollicitée pour apporter une compréhension de la Shoah –en grande partie improprement, à partir d'une interprétation fautive de la figure du musulman– nous renseignent sur cette dimension « inauthentique » qu'un tel événement peut revêtir dans l'auto-représentation de la culture occidentale. C'est précisément dans l'extériorité radicale de l'événement, par laquelle les imaginaires de la continuité se trouvent démantelés, que gît la nécessité de l'appropriation du « factice » ou de l'inauthentique. Le dispositif heideggérien fournit métaphoriquement un modèle où le silence serait comme un opérateur assurant malgré tout le lien avec « les racines », avec « l'originel », permettant de s'approprier cette extériorité, mettant en lumière une dimension de la parole en tant qu'elle est auto-fondée et en tant qu'elle dit l'être : parler la parole. Prendre en compte cette dimension de silence conduirait à une essentialisation du langage (que Meschonnic étend, dans sa critique de Heidegger, à une essentialisation de la pensée) au fondement d'une pensée de l'être : « La recherche philosophique va devoir renoncer à la "philosophie du langage" pour porter le questionnement sur les "choses elles-mêmes" ». (Heidegger 1986: 210). Levinas explicite ce constat lorsqu'il place le renoncement des sciences humaines à s'occuper du monde intérieur de l'homme sous le signe du silence heideggérien :

Se tenant dans l'ouverture de l'être [...] l'homme dit l'être. [...] Le monde intérieur est contesté par Heidegger comme par les sciences humaines. [...] Penser –après la fin de la métaphysique– c'est répondre au langage silencieux de l'invité, répondre du fond d'un écouter, à la paix qu'est le langage universel ; s'émerveiller de ce silence et de cette paix. [...] c'est, au sens propre, garder le silence. Le poème ou l'œuvre d'art garde le silence, *laisse être l'essence de l'être*, comme le berger garde son troupeau (Levinas, 2000: 100).

Le tournant épistémologique d'après Auschwitz est ainsi rétrospectivement inscrit dans le sillon de la pensée heideggérienne.

Tout se passe comme si, avec la Shoah, nous étions des orphelins du langage qui s'est détourné de nous, grande éclipse du sens et des moyens de le mettre en œuvre. Dès lors, la notion de silence, cheminant entre espaces artistiques ou philosophiques contigus ou disséminés, depuis Mallarmé jusqu'à nos jours, n'est-elle pas une manière de résoudre dialectiquement (fût-ce dans le refus de la dialectique), l'opposition entre deux conceptions du langage qui modèlent la culture européenne : celle qui voit dans l'acte du dire (du nommer) ce par quoi la chose est appelée à l'existence et celle dans laquelle, au contraire, « le mot est l'inexistence manifeste de ce qu'il désigne » (Foucault, 1994: 565).

## 7. Conclusion

Pouvons-nous aujourd'hui nous représenter davantage le génocide des Juifs qui de plus, en dépit de sa singularité (de son unicité) a été situé historiquement et pensé en regard d'autres massacres (ou plutôt ces derniers ont été souvent pensés au prisme de la Shoah). Certainement pas, mais nous savons que nous ne pouvons pas nous le représenter, et ce savoir fait de nous des êtres « avertis ». Il y a de l'irreprésentable, pas seulement au niveau des réalités métaphysiques, mais dans le réel historique, c'est ce savoir qui a été diffusé par les institutions académiques, mais aussi, dans l'espace public, dans les musées consacrés à la Shoah, qui intègrent de plus en plus « le silence ». L'enjeu se situe donc sur le plan de l'assimilation de la Shoah par la culture, assimilation ambiguë puisque potentiellement porteuse d'oubli alors même qu'elle érige l'événement en fondement.

C'est lorsque le langage cesse d'être un instrument pour « ne se préoccuper que de lui-même », qu'il lègue à la pensée, modelée par lui, cette composante essentielle de son fonctionnement qu'est le silence (Merleau-Ponty, 1960). La notion devient alors une expression des limites même de la pensée et, à ce titre, une notion efficace pour présenter la manière dont la Shoah met à mal les mécanismes cognitifs permettant de donner sens aux catastrophes du passé pour la construction d'une continuité collective et d'une représentation cohérente d'un monde partagé. Nous la trouvons donc en arrière-plan d'une pensée de la rupture, dont la Shoah est devenue le lieu emblématique en tant qu'événement dont les répercussions atteignent la culture humaniste dans son ensemble, désormais mise en question par un certain nombre de penseurs, de Foucault (1994: 569) à Jean-Marie Schaeffer (2007).

Là encore, il faut rappeler que ce débat autour du langage précède la Shoah. Les courants littéraires se succèdent, mettant en valeur tantôt le signifié, tantôt le signifiant, depuis le romantisme. Ce n'est point un hasard si, dans sa critique de la dissection du langage en ces deux éléments, Jean Paulhan convoque l'idée de « terreur dans les lettres » : la « terreur » qu'exerce la nécessité de rupture remonte bien aux esthétiques nées de la Révolution. Ni si Blanchot questionne la littérature dans son possible même à partir justement des *Fleurs de Tarbes* de Paulhan, ouvrage qu'il accompagne de ses commentaires depuis sa parution en 1941, prolongeant sa réflexion après la guerre. Ni, enfin, si « Le mystère dans les lettres » (Blanchot, 1949) débute avec la citation des premières phrases de l'ouvrage, dont celle-ci : « Ce n'est rien dire précisément que parler d'ineffable » (Blanchot, 1949: 49).

Par la notion de silence, la pensée dialectique dont la fin coïncide avec celle de l'humanisme pour Foucault, ne se défend-elle pas, toujours vivante aux côtés de la pensée analytique, parce qu'elle pense spécifiquement le passage, ce passage qui n'en finit pas d'advenir, cette rupture sur laquelle se fonde notre modernité (et toutes les postmodernités qui viennent dans son sillon) et dont la Shoah est l'événement em-

blématique<sup>9</sup> ? Ne nous dit-elle pas, cette notion, que désormais la succession des formes anciennes et nouvelles ne doit pas être pensée chronologiquement mais dans un va-et-vient, que la rupture (le désastre) habite « toujours déjà » la pensée, composante fondatrice qui à la fois instaure et subvertit l'origine ?

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGAMBEN, Giorgio (1999): *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris, Payot Rivages.
- AZOUVI, François (2012a): *Le Mythe du grand silence : Auschwitz, les Français, la mémoire*. Paris, Fayard.
- BLANCHOT, Maurice (1949): *La Part du feu*. Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1980): *L'Écriture du désastre*. Paris, Gallimard.
- CAYROL, Jean (1950): *Lazare parmi nous*. Neuchâtel-Paris, La Baconnière/Le Seuil.
- DAYAN ROSENMAN, Annie (2007): *Les Alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire*. Paris, CNRS éditions.
- DEGUY, Michel (1990): «Une œuvre après Auschwitz», in *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*. Paris, Belin, 21-48.
- DERRIDA, Jacques (2012): *Histoire du mensonge*. Paris, Galilée.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013): *Blancs souci*. Paris, éditions de Minuit.
- DINER, Hassia (2009): *We Remember with Reverence and Love. American Jews and the Myth of Silence after the Holocaust, 1945-1962*. New York, New York University Press.
- ERTEL, Rachel (1993): *Dans la langue de personne*. Paris, le Seuil.
- FELMAN, Shoshana (1990): «A l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann», in *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 55-145.
- FOUCAULT, Michel (1966): *Les Mots et les choses*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT Michel (1994): «L'homme est-il mort ?», in *Dits et Écrits I, 1954-1975*, 568-572.
- GRADOWSKI, Zalmen (2013): *Témoigner entre histoire et mémoire*. Paris - Bruxelles, Kime - Fondation Auschwitz.
- GROSSMAN, Vassili et Ilya EHRENBURG (1995): *Le Livre Noir*. Arles, Actes Sud.
- HAENEL, Yannick (2009): *Jan Karski*. Paris, Gallimard.
- HEIDEGGER, Martin (1981): «La parole», in *Acheminement vers la parole*. Paris, Gallimard.
- HEIDEGGER, Martin (1986): *Être et temps*. Paris, Gallimard.
- HEINICH, Nathalie (2011): *Sortir des camps, sortir du silence. De l'indicible à l'imprescriptible*. Bruxelles, Les impressions nouvelles (Réflexions faites).

---

<sup>9</sup> Sur cette dimension de fondement et ses implications mythologiques voir aussi Kertész (2009).

- JABLONKA, Ivan (2012): *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*. Paris, le Seuil (La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle).
- JURGENSON, Luba (2009): «L'indicible : outil d'analyse ou objet esthétique ?», *Protée* 37/2 (*Avec le génocide, l'indicible*), 9-19.
- JURGENSON, Luba (2013): «Entretien avec François Azouvi autour de son livre *Le Mythe du grand silence : Auschwitz, les Français, la mémoire* (Paris, Fayard, 2012)». *Vox-Poetica*, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intAzouvi.html>.
- KERTÉSZ, Imre (2009): «L'Holocauste comme culture», in *L'Holocauste comme culture*, Arles, Actes Sud, 79-92.
- LANZMANN, Claude (2010): *Le Lièvre de Patagonie*. Paris, Gallimard.
- LAPIERRE, Nicole (1979): *Le silence de la mémoire. À la recherche des Juifs de Plock*. Paris, Plon.
- LEVINAS, Emmanuel (2000): *Humanisme de l'autre homme*. Paris, Le livre de poche (Biblio essais).
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960): «*Le Langage indirect et les voix du silence*», in *Signes*, Paris, Gallimard, 49-104.
- MESCHONNIC Henri (2007): *Le langage Heidegger ou le national-essentialisme*. Paris, Laurence Teper.
- MESNARD, Philippe (2007): *Témoignage en résistance*. Paris, Stock.
- MESNARD, Philippe (2014a): «La voix testimoniale», in *Blanchot, Les Cahiers de l'Herne*, Paris, 295-301.
- MESNARD Philippe (2014b): «*Memoire in Progress III* » in *Témoigner entre histoire et mémoire*, 118, 162-173.
- NEHER, André (1976): *L'exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*. Paris, Seuil, 1970.
- OBEY, André (1952): *Lazare*. Paris, Fayard.
- PAULHAN, Jean (1941): *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*. Paris, Gallimard.
- RICCEUR, Paul (2000): *Histoire, Mémoire, Oubli*. Paris, Seuil.
- RINN, Michael (1998): *Les Récits du génocide*. Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- SALGAS, Jean-Pierre (1992): *Métamorphoses de Lazare. Écrire après Auschwitz*. Paris, Art-Press.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2007): *La fin de l'exception humaine*. Paris, Gallimard.
- SNYDER, Timothy (2012): *Terres de sang. L'Europe entre Hitler et Staline*. Paris, Gallimard.
- TODOROV, Tzvetan (2008): *Face à l'extrême*. Paris, le Seuil.
- VIDAL-NAQUET, Pierre (1990): «L'épreuve de l'historien. Réflexions d'un généraliste», in *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*. Paris, Belin, 205.
- VILDRAC, Charles (1946): *Lazare*. Paris, éditions de Minuit.
- WAJCMAN, Gérard (1999): *L'Objet du siècle*. Lagrasse, Verdier.

WIEWIORKA, Annette (1989): «Indicible ou inaudible? La déportation : premiers récits (1946-1947)». *Pardès* 9-10 (*Penser Auschwitz*), 23-59.

## Le silence, ce cri qui résonne dans l'écriture de Viviane Forrester

Amelia Peral Crespo

*Universidad de Alicante*

amelia.peral@ua.es

### Resumen

La literatura de la Shoá va unida al silencio desde sus orígenes como la escritura al silencio. Escribir sobre la Shoá y relatar la experiencia vivida en primera persona o mediante la transmisión generacional implica abandonar el silencio en el que, durante años, se buscó refugio. Con esta investigación centrada en la producción literaria de Viviane Forrester, nos adentramos en las distintas manifestaciones del silencio que caracterizan su escritura. El silencio es el grito que subyace en lo más profundo del ser que regresa de los campos, cual Lázaro de entre los muertos. Es un silencio que se convierte en grito porque la escritura de Forrester, casi en paralelo a la escritura fragmentaria de Blanchot, anuncia el *livre à venir*, aquel que logrará expresar el grito en el silencio sin fin de la palabra.

**Palabras clave:** Silencio. Memoria. Shoá. Grito. Forrester.

### Abstract

The Holocaust Literature is tied to Silence from its beginning as the writing to silence. Write about the Holocaust and relate the experiences lived in first person or transmit them to the coming generations means leaving the silence which, for years, was the ideal refuge. This research focuses on the literary production of Viviane Forrester. The different expressions of silence that characterize her writings are analyzed. Silence is the cry that underlies in the most profound of the human being that return from the concentration camps, as Lazarus from the dead. It is a silence that grows to a cry because Forrester's writing, almost in parallel to the fragmentary writing of Blanchot, announces *livre à venir*, expressing the cry in silence without the ending of the word.

**Key words:** Silence. Memory. Holocaust. Cry. Forrester.

### 0. Introduction

« Les cris et le silence, je faisais serment d'en avoir la maîtrise• » (Forrester, 1997: 183), cette phrase prononcée par Viviane Forrester dans son récit autobiogra-

phique, *Ce soir, après la guerre*, publié en 1992, résume parfaitement ce que la vie, le monde, l'exil pendant la guerre et l'écriture représentent dans l'univers de cette auteure. Silence et cri, cette dualité, antithèse d'un vouloir dire-écrire qui est la vie même d'une femme, d'une adolescente en exil, d'une fillette née au sein d'une famille bourgeoise aisée d'origine juive, nous mène sur les traces de celle qui se savait déjà écrivain avant de l'être. D'ailleurs, ne l'avait-elle pas toujours été ? « À trois ans je me savais un écrivain, je l'étais avant de naître. Je l'aurais été même sans jamais publier –et même sans écrire ! » (Forrester, 2011a: 136). Dans son besoin d'écrire, Viviane Forrester nous a légué une riche production littéraire qui englobe divers genres (romans, nouvelles, essais, récit autobiographique), à la fois qu'elle nous a laissé un témoignage à la première personne de la persécution des juifs pendant la Seconde Guerre Mondiale. Pour échapper aux arrestations, sa famille s'est vue contrainte à quitter la France. Viviane a quinze ans lorsque les nazis occupent la France. Avec ses parents et sa sœur, Ninette, Viviane Dreyfus, nom de jeune fille de l'auteure, arrive en Espagne, pays qui sera pendant un certain temps un pays d'accueil, un pays sauveur, malgré la honte qui envahit l'adolescente dès son arrivée, lui affichant de nouveau que la vie des uns est parfois aux dépens de celle des autres. La voix d'un père criant à la vie : « j'entendais, horrifiée, la voix de mon père crier à voix basse, ardente et délivrée : « Viva España ! Viva Franco ! » (Forrester, 1997: 180), est confrontée à la honte ressentie par la fille qui se savait en terre amie bien que hostile pour ceux qui s'opposaient à cette dictature.

L'écriture de Viviane Forrester est une écriture marquée par un silence qui se veut cri, un cri étouffé à l'intérieur de l'être. C'est le cri de liberté du père à son arrivée en Espagne. C'est le cri de honte, retenu, muet, sourd de l'adolescente qu'elle fut. C'est le cri de peur face à la déportation dont toute la famille se savait marquée. C'est un cri que son écriture a dévoilé en essayant de voiler. C'est un signe identitaire de son appartenance au peuple juif et c'est, sans aucun doute, un signe de vie, d'un besoin de sentir et de transmettre en mots par des silences pausés, médités, calculés ce qui, pendant des années après Auschwitz, avait été tu. Toute l'œuvre romanesque et autobiographique de Forrester répond à la conception sur l'écriture que Maurice Blanchot définit dans cette phrase : « le silence est déjà une parole » (Blanchot, 1980: 25) car « le silence passe par le cri » (Blanchot, 1980: 86). Cependant, et à nouveau, une nouvelle contradiction se produit dans la façon de concevoir l'écriture chez Viviane Forrester. C'est dans son journal qu'elle écrira le 24 octobre 1971: « Étrange, un certain dégoût à relire Blanchot [...] Et puis, chez Blanchot, tant de volumes pour prêcher le silence » (Forrester, 2011a: 217). L'écriture de Viviane Forrester voyage constamment du silence au cri comme si le silence pouvait englober le cri que la mort des milliers de Juifs, pendant la Shoah, avait fait sombrer dans l'oubli. Silence, cri, oubli, absence, présence, mémoire, tant de mots qui s'opposent et pourtant se rejoignent chez cette auteure dans les œuvres analysées dans notre étude : *Ainsi des*

*exilés* (1970), *L'œil de la nuit* (1987), *Ce soir, après la guerre* (1992), *Dans la fureur glaciale* (2011). Comme contrepoint à ces deux œuvres romanesques (*Ainsi des exilés* et *L'œil de la nuit*), il est important de prendre comme référence son journal *Rue de Rivoli* (1966-1972), publié en 2011, deux ans avant le décès de Viviane Forrester. Ce journal devient une sorte de métatexte du récit s'écrivant (*Ainsi des exilés*) publié en 1970, ainsi que le lieu où sa vie d'écrivain se construit pendant que sa vie privée<sup>1</sup> commence à naufrager. De même, son roman autobiographique *Ce soir, après la guerre* où l'auteure narre son adolescence vécue pendant la guerre et l'errance jusqu'à l'exil en Espagne, sert aussi de contrepoint à l'analyse fictionnelle des œuvres citées. Ces années de silence, depuis la fin de la guerre jusqu'à la publication en 1970 de son premier roman, ont permis à l'écriture de Viviane Forrester de renouer avec un passé douloureux pour re-construire un espace temporel autobiographique et romanesque que la mémoire n'a pas oublié.

### 1. Silence et mémoire dans la littérature de la Shoah

Le silence semble contradictoire à l'écriture en général, pourtant il est indissociable de celle-ci, et c'est l'une des caractéristiques principales de la littérature de la Shoah<sup>2</sup>. La Shoah est invoquée par les témoins directs ou indirects comme appartenant à l'indicible car l'extermination massive du peuple Juif est sans précédent. Le caractère industriel de l'extermination systématique<sup>3</sup> des Juifs par les nazis appliqué dans la « solution finale »<sup>4</sup> marque l'unicité de la Shoah et son rapport au silence. A partir de la célèbre phrase du philosophe Adorno : « Écrire après Auschwitz est un acte de barbarie ? » ou encore, en reprenant celle de Lyotard : « Comment phraser après Auschwitz ? » (Lyotard, 1981: 283), combien de fois n'a-t-on pas essayé

<sup>1</sup> Viviane Forrester nous raconte sa vie en couple. Son mariage avec le peintre John Forrester qui l'a toujours encouragé à écrire. Mais, c'est aussi la période de déclin du couple que nous retrouvons dans ce journal.

<sup>2</sup> Il est vrai que, depuis une dizaine d'années en France, la littérature de la Shoah est devenue une littérature spécifique, l'un des thèmes d'études dans la littérature française qui avait déjà accordé une place à la littérature des camps –c'est le cas notamment de *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* (2005) de Dominique Viart et Bruno Vercier qui y consacre le chapitre 3 de la seconde partie. Pourtant, nombreux débats ont été consacrés au phénomène de la littérature de la Shoah afin de démontrer son existence. A ce sujet, nous partageons pleinement la thèse défendue par Rachel Ertel : « La question de savoir si elle appartient à la littérature générale me semble sans objet. Appartenir à la littérature n'est en rien contradictoire avec son appartenance à la littérature dite générale. La littérature de la Shoah soulève dans une esthétique qui a ses caractéristiques propres, comme tous les genres littéraires, les questions de l'humain et du déshumain qui sont celles de la fiction, de la poésie et des essais en général » (Ertel, 2012: 214).

<sup>3</sup> C'est à partir des années 1941-1942 que la mort des juifs est devenue systématique.

<sup>4</sup> Les nazis employaient l'expression « Solution finale de la question juive » en faisant référence à l'extermination totale de la race juive car, pour Hitler, être juif, c'était appartenir à une « race » (Wieviorka, 1999: 18).



d'élucider le pouvoir des mots que les silences enfouissaient dans l'imprononçable, dans l'innommable ? Évoquer ces milliers de morts, c'était parler de Ça. Et, c'était à l'intérieur de « ça » que tout était dit et que rien ne l'était. Ça porte la marque de ceux qui, témoins à la première personne, donc survivants, rescapés, exilés, ou témoins indirects, héritiers d'un témoignage, souvent tu, de génération en génération, ne pouvaient pas s'exprimer, le temps venu car les mots n'étaient pas suffisants. Pendant très longtemps, après la fin de la guerre, ce fut le silence qui accompagna les survivants. Comme affirme l'historienne Annette Wieviorka, c'est à partir du procès Eichmann, en 1961, que la parole des survivants commence à être entendue. « Les ouvrages peinaient à trouver des éditeurs et quand ils étaient publiés, ne trouvaient guère de public » (Wieviorka, 2007: 8). C'est donc avec le procès Eichmann que la société entre dans l'ère du témoin<sup>5</sup>. Auparavant, la société française ne se trouvait pas prête à écouter des témoignages aussi poignants, à remémorer un passé qu'il fallait absolument oublier. La psychanalyste et thérapeute Régine Waintrater distingue trois temps dans la formation et l'évolution du témoignage de la Shoah :

Le premier temps est celui des témoignages immédiats de l'après-guerre.

Le deuxième temps, plus littéraire, est celui des récits parus environ dix ans après le retour.

Le troisième temps correspond à la dernière décennie et se caractérise par une floraison de formes diverses, recueils ou films, avec une nette prépondérance d'essais et de témoignages centrés sur la personne, qui reflète le besoin éprouvé par toute une société de s'informer et de réfléchir sur la nature des événements qui restent difficiles à comprendre (Waintrater, 2003: 38-39).

À partir de l'évolution chronologique proposée par Waintrater, nous pouvons mettre en relief certains romans de témoignage<sup>6</sup>. Dans un premier temps, les récits des survivants, témoins directs de la Shoah appartenant à la première génération ne sont pas nombreux à être publiés dont *L'espèce humaine* (1947) de Robert Antelme, *Vingt mois à Auschwitz* (1945) de Pelagia Lewinska, et comme référence, dans la littérature italienne, *Il fumo di Birkenau* (1947) de Liana Millu qu'elle avait commencé à rédiger en 1945.

Correspondant au deuxième temps, nous citons la trilogie de Anna Langfus *Le sel et le soufre* (1960), *Les bagages de sable* (1962) et *Saute Barbara* (1965), *L'oiseau*

<sup>5</sup> A ce sujet, l'historienne publie, en 1998, une étude fondamentale sur cette question, *L'ère du témoin*.

<sup>6</sup> Nous n'allons donner qu'un bref aperçu sur les récits concernant l'écriture de la Shoah de 1945 jusqu'à l'actualité. Nous citons aussi des récits qui ont premièrement été publiés en d'autres langues.

*bariolé* (1966) de Jerzy Kosinski, *Si c'est un homme* (1957) de Primo Levi<sup>7</sup>, *Le convoi du 24 Janvier* (1965) de Charlotte Delbo ainsi que les trois tomes *Auschwitz et après* : tome I *Aucun de nous de reviendra* (1970), tome II *Une connaissance inutile* (1970) et tome III *Mesure de nos jours* (1971), *La nuit* (1959) de Elie Wiesel ainsi que la plupart de ses récits, *Le sang du ciel* (1961) de Piotr Rawicz, *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky, et les premiers romans de Viviane Forrester *Ainsi des exilés* (1970), *L'œil de la nuit* (1987) auxquels nous avons déjà fait référence.

Pour le troisième temps qui débute à partir des années 1990, nous pouvons faire allusion aux récits suivants : *La mémoire et les jours* (1995) de Charlotte Delbo, *L'écriture ou la vie* (1994) de Jorge Semprun, *Ce soir, après la guerre* (1992) de Viviane Forrester, *Rue Ordener, Rue Labat* (1994) de Sarah Kofman, la trilogie autobiographique de Esther Orner, *Autobiographie de personne* (1999), *Fin & Suite* (2001) et *Petite biographie pour un rêve* (2003), l'écriture autofictionnelle de Catherine Cusset dans *La haine de la famille* (2001), *Un secret* (2004) de Philippe Grimbert, *Un paysage de cendres* (2006) de Elisabeth Gille, *Le livre brisé* (2012) de Serge Doubrovsky.

Si Régine Waintrater, en 2003, nous proposait trois temps dans l'évolution du témoignage de la Shoah, en 2007, Nicole Lapierre décrit une mémoire de la Shoah à quatre temps qui diffère de celle proposée par Waintrater dans la périodisation qui les réfère. Pour Lapierre, la première période où période du silence débute aussi à la fin de la guerre et finit au cours des vingt-cinq ou trente années après la guerre. La deuxième période est celle de la parole et de l'écoute qui recouvre les années soixante-dix et quatre-vingt. C'est à partir des années quatre-vingt-dix que s'initie la troisième période, le temps de la reconnaissance. Et finalement, le quatrième temps débute avec le millénaire, et c'est le temps de la mondialisation avec l'éducation des jeunes générations et de la proclamation par l'ONU en 2005 du 27 janvier, Journée internationale de commémoration en mémoire des victimes de l'Holocauste (Lapierre, 2007: 475-477).

Une dernière périodisation sur l'évolution de la littérature de la Shoah est celle proposée par Alexandre Prstojevic qui rejoint celle de Régine Waintrater car il y distingue trois étapes qui ne se recoupent pas pleinement. La première étape est celle qui va de la fin de la guerre jusqu'aux années 60. La deuxième étape s'initie avec le procès Eichmann et finit à la fin des années 70. Et, la troisième étape est dominée par les écrivains des générations de l'après-guerre (Prstojevic, 2012: 20-28).

Ces trois essais de périodisations mettent en valeur une période fondamentale celle du silence car sans témoignages, cette littérature qui commence à se créer après la guerre n'aurait jamais pu exister. Cependant, pour aller au-delà du silence, tous les éléments nécessaires à la communication, aussi bien orale qu'écrite, devront s'approprier à écouter et à assimiler des récits qui révèlent le côté inhumain des êtres et de

<sup>7</sup> Livre rédigé après son retour, entre 1945 et 1947, écrit en italien. Il appartient à cette catégorie d'écrivain qui a dû attendre pour se faire éditer.

l'Histoire. Le témoignage des survivants de la première génération est devenu progressivement un devoir de mémoire : témoigner pour ceux qui ne sont plus là, pour ceux qui ne sont jamais revenus des camps. Les témoins de cette première génération qui commencent à sortir du silence deviennent des lazaréens<sup>8</sup>. Abandonner le silence n'est pas une tâche simple et certains survivants ont attendu des années pour en sortir. C'est le cas notamment de Victor Pérahia<sup>9</sup> dont nous avons écouté et lu le témoignage et qui a d'abord écrit son expérience avant de pouvoir en parler cinquante ans après. Chez Victor Pérahia, le témoignage passe premièrement par l'écriture et devient témoignage oral par la suite. Comme conclusion à son récit, il met l'accent sur la difficulté à en parler :

Ce récit authentique de « mon enfance volée » me permet, malgré les difficultés que j'ai eues à l'écrire, puisqu'il me remémorait les moments les plus pénibles de mon existence que j'avais résolument décidés d'oublier, ce récit, donc, me permet d'évoquer quelles furent pour moi les conséquences de cette maudite période (Pérahia, 2006: 74).

Le célèbre neuropsychiatre, Boris Cyrulnik, avoue dans son récit autobiographique *Sauve-toi, la vie t'appelle* (2012) avoir mis quarante ans à raconter son histoire, à la partager, à en parler ouvertement. Pour lui, narrer, se raconter une histoire imaginaire, était une façon d'échapper à la mémoire traumatique, et un moyen de communiquer avec les autres même si l'histoire racontée n'était pas son histoire mais une re-construction rendant l'expérience vécue supportable. « Qui aurait pu penser que je parlais pour me taire ? » (Cyrulnik, 2012: 53). En effet, se taire c'est déjà communiquer comme nous allons voir progressivement.

Chez certains survivants, le processus de résilience<sup>10</sup> qui a aboutit au témoignage a été lent, douloureux, traumatique. Dans les années 70 et 80, diverses études psychanalytiques ont été entreprises mettant l'accent sur la mémoire intergénérationnelle ou transgénérationnelle, c'est-à-dire sur la transmission du trauma d'une génération à l'autre. Le résultat de ces études souligne l'importance jouée par le silence dans la transmission de la mémoire. « Le silence formait comme une chape de plomb qui pesait sur tous à la fois. Les parents n'expliquaient rien, les enfants ne demandaient rien » (Fresco, 1981: 207), la deuxième génération atteinte aussi de la maladie du

---

<sup>8</sup> Terme forgé par Jean Cayrol dans son essai *Lazare parmi nous* (1950). Dans *Les Alphabets de la Shoah*, Anny Dayan Rosenman récupère cette figure en y retraçant un autoportrait de Lazare : « C'est l'autoportrait d'un être de frontière, qui le plus souvent, est conscient de ce qu'il perturbe, trouble, déconcerte. Car il est celui qui revient de sa propre mort » (Dayan, 2007: 47).

<sup>9</sup> Arrêté et déporté avec ses parents en juillet 1942, il a connu les camps de transit de Drancy, Tours, Angers. Déporté, par la suite, avec sa mère à Bergen-Belsen, il revient à Paris en 1945. *Mon enfance volée*, publiée en 2006, est son témoignage à la première personne.

<sup>10</sup> Concept développé par le neuropsychiatre, Boris Cyrulnik dans la plupart de ses essais.

silence dont leurs familles avaient souffert, se posent des questions qui restent parfois sans réponse. L'ère du témoin dans laquelle le dépassement de la période du silence avait guidé les survivants n'avait pas complètement surmonté le silence. De nos jours, l'ère du témoin s'achève. Les témoins de l'expérience vécue pendant la Shoah, ces témoignages à la première personne, disparaissent. Que restera-t-il alors aux générations avenir ? Après les *Abus de la mémoire* de Todorov et *La mémoire saturée* de Régine Rogin, quel héritage auront nous reçu dans le rôle de la mémoire ? Le silence et la mémoire, la mémoire dans son silence nous a légué grâce à la troisième et quatrième génération une littérature riche en silences fragmentaires, en jeux autobiographiques qui se déploient à travers l'autofiction. D'ailleurs, n'est-ce pas Serge Doubrovsky qui nous a donné le mode d'emploi et une définition de l'autofiction ? Et qui avouait que : « Écrire ne m'a jamais délivré. Je n'ai jamais été libéré. Les mots ne sont pas des actes. Même imprimés, ce sont des paroles en l'air » (Doubrovsky, 1989: 27). Nous voilà donc à nouveau confrontés au paradoxe du silence et de l'écriture qui, dans la littérature de la Shoah, porte la trace du dé-voilement.

## 2. Les silences de Viviane Forrester

La production littéraire de Viviane Forrester s'insère dans les deuxième, troisième et quatrième temps de l'évolution et construction de la mémoire de la Shoah. C'est en 1970 qu'elle publie son premier roman *Ainsi des exilés* dont l'écriture est semblable à celle de Marguerite Duras caractérisée par le silence. Le silence se trouve présent dans la plus grande partie de ses écrits. Il ne s'agit pas d'un silence raconté dans lequel l'auteure pourrait y consacrer une profonde réflexion mais d'un silence narratif qui évolue parmi diverses stratégies textuelles (les blancs, les répétitions, l'ambiguïté...) et les lieux où se déroulent ce silence (personnages, intrigues...). Ces silences créent le récit qui se construit sur les fluctuations de la mémoire des personnages que l'auteure dessine au milieu d'espaces clos comme le manoir (lieu où se déroule l'action romanesque dans *L'œil de la nuit*), ou d'espaces ouverts comme la plage de Scheveningen dans *Ainsi des exilés* qui, cependant, est beaucoup plus proche de l'enclos que de ce lieu idyllique représenté par la mer.

Sur cette toile de fond romanesque que l'auteure peint à travers les jeux du silence, plane le grand indicible de l'Histoire. La déportation, l'exil, les persécutions, les camps, la judéité, surgissent à travers des phrases entrecoupées, des souvenirs presque oubliés, des espaces qui empêchent une nouvelle vie et où le crime d'être juif se perpétue et se referme constamment sur la vie ou l'absence de vie des personnages. Les personnages de ces romans se trouvent confrontés à l'impossibilité de surmonter le trauma. D'emblée, le cri face à la douleur meurt dans la gorge. Les mots qui marqueraient une délivrance s'ils réussissaient à être prononcés sont incohérents ou presque inaudibles. À l'intérieur, le silence psychique des personnages devient oppressant comme l'espace, le temps, le vide existentiel que rien ne peut briser. Les survivants

des silences de Viviane Forrester ne peuvent dépasser cet univers clos, presque concentrationnaire, que loin des êtres aimés.

Cependant, les silences dans l'écriture de Viviane Forrester possèdent aussi une autre fonction. Ils confèrent aux personnages le pouvoir absolu du passé, du présent et de l'avenir. Le silence n'est pas uniquement une sorte de personnage aliéné que le temps emmure dans ces espaces réels, il porte en lui la puissance absolue de la vérité cachée, un signe de résistance face à l'ennemi.

El silencio no es tanto una negación de la comunicación, o una negación del lenguaje como, justamente, todo lo contrario, un estar plenamente comunicado con el mundo, un estar plenamente abierto, receptivo al mundo, a las cosas, a la vida, sin mediaciones; desde el propio corazón del mundo. *Es tutear al mundo sin palabras* (Bárcena, 2001: 183).

Et, c'est à l'intérieur de ce silence qui ne nie pas la communication, que nous pouvons voir tout le pouvoir de l'écriture de Viviane Forrester. Nous retrouvons dès lors un silence tellurique<sup>11</sup> tentant de reproduire les mots que la nature ne pourra jamais prononcer. Dans la ligne de Raczymow qui, à la fin des années 70, entreprend un voyage imaginaire en Pologne où il n'y est jamais allé puisque ce voyage se réalisera par le biais de l'écriture, Viviane Forrester nous présente une narratrice, dans la nouvelle, *Le silence en Pologne*, sur le point d'entreprendre un voyage en Pologne avec l'être aimé. Elle imagine sa déportation et celle de sa famille, à Auschwitz, comme si elle avait eu lieu et l'exil ne les avait pas sauvés. C'est à travers ce voyage entre la fiction (ce qui aurait pu avoir lieu) et la réalité (le voyage entrepris des années plus tard) que le silence accompagne les deux voyageurs car en Pologne : « Le silence, là-bas. Cette absence » (Forrester, 2011b: 13), ou encore : « Le silence en Pologne. Ces voix tuées et tuées plus mortes que la mort. Ignorées » (Forrester, 2011b: 16). Mais, pour celle qui sait écouter les voix de la nature sur les lieux du crime où ils ne restent plus rien, elle aurait : « pu voir des pierres, de l'herbe à Sobibór, Chelmno ou Treblinka [...] L'odeur de l'herbe chaude ? » (Forrester, 2011b: 16). Comment en aurait-elle parlé si elle avait connu ces camps ? Et le silence envahit à nouveau l'espace de l'écriture dans le récit.

Un deuxième silence parcourt l'écriture de Viviane Forrester. C'est le silence des sentiments, un silence émotionnel, présent dans *Ainsi des exilés*, *L'œil de la nuit*, et dans ces deux récits, *Le silence en Pologne* et *Les sentiments*. C'est ce genre de silence qui rapproche l'écriture de Forrester de cette période du style de Marguerite Duras. Les phrases entrecoupées, les blancs, les répétitions, l'absence d'un dialogue continu et, parfois, d'une intrigue claire comme dans *Ainsi des exilés*, tout comme le silence

<sup>11</sup> Jean-François Nivet met l'accent de façon paradoxale sur « l'assourdissant silence tellurique » (Nivet, 2011: VI) présent aussi bien dans le journal de Viviane Forrester, *Rue de Rivoli*, que dans le recueil de nouvelles *Dans la fureur glaciale*.

des personnages, nous rapprochent d'une écriture fragmentaire qui se caractérise par ce besoin de silence pour marquer l'intervalle nécessaire au discours. Les personnages féminins de l'univers romanesque forrestien, notamment Sarah Marielle dans *Ainsi des exilés*, ou Cerise, protagoniste du roman *L'œil de la nuit*, qui revient des camps de la mort et s'enferme dans un profond silence, nous rappellent le personnage décrit par Marguerite Duras dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. Ce silence qui s'épanouit dans l'acceptation muette du destin (De la Motte, 2004: 12) démontre que le processus de résilience n'a pas eu lieu. Les personnages n'arrivent pas à dépasser le seuil de la douleur. Et finalement, le cri qui semble les sortir de cette espèce d'autisme émotionnel n'est qu'un mirage dans un processus marqué par un traumatisme sans fin.

Le troisième silence qui caractérise l'écriture de Viviane Forrester est issu du silence émotionnel. C'est le silence-cri. C'est le paradoxe, l'antithèse et le silence absolu puisqu'il est circulaire. Tout revient à dire ce qui ne sera jamais exprimé. Crier pour revenir au silence qui est la source matricielle dans le silence tellurique. Le silence-cri caractérise certains des personnages des récits de Forrester, comparable à l'écriture-cri, c'est-à-dire au silence premier, avant le mot, la phrase, le souffle. Il permet l'ouverture et la réalisation du mot, de la phrase, du souffle de l'écriture. Ce jet d'encre sera texte naissant. De ce fait, le silence et le cri ne s'opposent pas comme on pourrait le croire. Ils se rejoignent comme le silence et l'écriture : « ils sont dépendants l'un de l'autre et collaborent dans le processus de la production du sens. L'écriture est double, elle a deux faces » (De la Motte, 2004: 29). Formée de silences et de cris, elle constitue ce que Rachel Ertel (1993) dénomme, en faisant référence à la poésie yiddish, une poétique du cri.

L'écriture de Viviane Forrester se manifeste à travers des silences qui ont le pouvoir de taire et de transmettre à la fois, car le silence est : « l'origine et la fin, la source et l'aboutissement, de l'homme et du monde [...] il est terre du vide, terre de l'absence, lieu de plénitude et de l'infini » (De la Motte, 2004: 11). Le silence est comme la mémoire. Il est fluctuant. Il évolue. Il est changeant. Inaccessible parfois, il se caractérise par sa multiplicité.

### 3. Le silence tellurique : De Scheveningen à Chèdres

Dans l'écriture de Viviane Forrester, le silence tellurique provient de certains éléments de la nature qui, d'emblée, sont associés à la vie, au bonheur, à la paix de l'être au sein de la nature. C'est le cas notamment de la mer, la plage, le jardin, les fleurs, l'étang que nous retrouvons dans *Ainsi des exilés*, *L'œil de la nuit*, et dans certains récits recueillis dans *Dans la fureur glaciale*. Cependant, lorsqu'il s'agit d'analyser ces éléments dans *Ainsi des exilés* et *L'œil de la nuit*, ils sont reliés à l'absence de vie, à la mort de l'être dans le mutisme qui entoure son existence après la guerre. Ce silence

parcourt d'un bout à l'autre la plage de Scheveningen<sup>12</sup> dans *Ainsi des exilés*. Sarah Marielle, célèbre actrice avant la guerre, protagoniste du film *Marie Grubbe* qui eut un énorme succès à l'époque, perd la plupart de ses amis pendant la guerre parmi lesquels Alex, photographe d'origine juive, déporté et disparu dans les camps de la mort. Elle revient à Scheveningen pour essayer d'oublier. Malheureusement, elle renoue avec ce passé qu'elle veut oublier. Certains de ses amis et anciens amants s'y trouvent aussi pour tourner une nouvelle version de *Marie Grubbe*. Dès lors, passé et présent sont indissociables. À la question qui ouvre le récit : « Savait-il où nous étions ? » (Forrester, 1970: 9) et qui, quelques lignes plus loin, est posé à nouveau, marquée par l'interruption, par le silence, « savait-il... ? » (Forrester, 1970: 9), nous serions tentés d'y répondre. Mais oui, il le savait. Qui est celui qui devrait savoir mais ne sait pas ? Qui est celui qui devient effacement lorsque la question se pose pour la deuxième fois ? C'est le mari, Guy, qui découvre que Sarah Marielle se perd dans la mémoire du passé et qui ne pourra plus la soustraire de la ville qui l'envahit. Dans le silence marqué d'un point de vue stylistique par les points de suspension, c'est tout le discours qui est éliminé. C'est le lieu : la ville et la plage de Scheveningen. C'est le couple que le « nous » représentait et qui ne sera plus. Et c'est l'existence même qui s'arrête là-bas. Là-bas, à Scheveningen où les signes de l'absence de communication deviennent évidents :

Scheveningen est une forêt de signes auxquels on ne peut que se soumettre, tout problème, tout obstacle renoncés. Scheveningen, c'est une histoire qui s'empare de la vôtre. Il ne s'y passe rien. Il y a du vide, plein de vide et des choses hérissées. Du fer, du néon, de la rouille (Forrester, 1970: 10).

Scheveningen, c'est une ville plate dans un pays plat (Forrester, 1970: 10) où tout est plat (Forrester, 1970: 121) avoue Sarah Marielle, la protagoniste de ce roman. Scheveningen se trouve dans un affreux pays (Forrester, 1970: 37), répète la protagoniste. Cependant, et à nouveau, les personnages se trouvent confrontés à l'antithèse : « l'exquise grisaille » (Forrester, 1970: 37) qui les entourent dans cette ville « flasque » (Forrester, 1970:45), dans « ce pays sans légende » (Forrester, 1970: 51), où Sarah Marielle décide d'y demeurer car là-bas, c'est le vide. Mais le vide, ce n'est pas l'oubli. C'est ce que Blanchot a essayé de dé-voiler dans ses essais. Le vide n'est pas l'oubli, c'est une nouvelle manière de voir et d'écouter le silence environnant. Blanchot (1969:40) affirme que « Voir, c'est peut-être oublier de parler, et parler, c'est puiser au fond de la parole l'oubli qui est inépuisable ». C'est dans cette ville

---

<sup>12</sup> En 1952, Paul Gadenne publie un récit qui a pour titre *La plage de Scheveningen* qui retrace l'exil et le besoin de retourner à Scheveningen comme lieu de refuge pour le héros, Guillaume Arnoult et Irène, la femme qu'il aime. En ce sens, le couple décrit par Gadenne est semblable aux deux personnages créés par Viviane Forrester, dans *Ainsi des exilés*. Sarah Marielle et Guy retournent à Scheveningen des années après la guerre. Mais, comme chez Gadenne, Scheveningen n'est plus le paradis rêvé.

plate, flasque, entourée de grisaille que Sarah Marielle se réfugie pour voir et dépasser le vide existentiel qui l'emprisonne depuis la guerre. Rien ne sera plus jamais comme avant.

La protagoniste arrive enfin à la plage de Scheveningen. Mais, la plage de Scheveningen est comme la ville. Elle est distante. Elle se caractérise par sa dure tristesse (Forrester, 1970: 9).

La plage est grise, la plage de Scheveningen. La mer grise, livide, incolore et le froid, le froid des vagues se communique à la peau pour se perdre aussitôt vers l'étendue, les dunes (Forrester, 1970: 121).

Scheveningen et sa plage, comme avant, avant la guerre, « la mer, la mer, la mer. Inamovible » (Forrester, 1970: 121), semblent perdues dans le temps. L'espace et le temps se diluent, s'enveloppent, s'imbriquent. Le silence devient personnage incarné à travers la mer, à la plage de Scheveningen. Ne serions-nous pas tentés d'y voir les tableaux qui portent le même titre de Jacob Van Ruysdaël<sup>13</sup> et de Van Gogh<sup>14</sup> auquel Viviane Forrester a consacré une étude<sup>15</sup> ? Dans *Ainsi des exilés*, ce n'est pas le tableau de Van Gogh qui hante les protagonistes comme dans le roman de Paul Gadenne dont la peinture de Ruysdaël sert de toile de fond à l'histoire en essayant de récupérer ce que le peintre avait peint à l'époque. Dans le roman de Forrester, son écriture fragmentaire et dénudée où l'image de la plage se dessine dans ce contexte gris d'une mer inamovible et où Sarah Marielle évolue ancrée dans les souvenirs qu'elle prétend oublier, ressemble au tableau de Van Gogh. Au loin, la mer grise se confond avec le ciel gris. Le vent berce un voilier. Sur le sable, l'image floue de quelques promeneurs. Van Gogh reflète le décor d'une plage dans son silence<sup>16</sup>. Et c'est précisément sur ce point qu'ils se rejoignent lorsque ce silence dé-voile le silence tellurique dans sa multiplicité. Pour Blanchot :

L'image est la duplicité de la révélation. Ce qui voile en révélant, le voile qui relève en revoilant dans l'indécision ambiguë du mot révéler, c'est l'image. L'image est image en cette duplicité, non pas le double de l'objet, mais le dédoublement initial qui permet à la chose d'être figurée ; plus haut encore que le doublement, c'est le ploiement [...] La parole dont nous essayons de parler est retour à cette tournure [...] le mouvement

<sup>13</sup> Dans *La plage de Scheveningen* de Paul Gadenne, les deux protagonistes croient se retrouver sur la plage que le peintre hollandais du XVIIe siècle avait peinte.

<sup>14</sup> Tableau peint par Van Gogh en 1882.

<sup>15</sup> Il s'agit notamment de l'essai *Van Gogh ou l'enterrement dans les blés* (1983), prix Fémina.

<sup>16</sup> C'est dans le journal de Viviane Forrester que nous pouvons retrouver sa passion pour Van Gogh: "Mais surtout Van Gogh, Cézanne, autre langage, autre discours, souterrain, sauvage, cruel [...] Et les découvertes constantes de Van Gogh, la soudaine unité, le cri sourd, savant » (Forrester, 2011a: 243).



de tourner, vertige où se reposent le tourbillon et le saut et la chute (Blanchot, 1969: 42).

Le silence que dé-voile la plage de Scheveningen est le reflet du dédoublement qui s'empare des personnages dans *Ainsi des exilés* lorsqu'ils se promènent sur cette plage. Comment dire ce qui ne doit pas être dit ? Comment fuir d'un passé qui revient ? Dans sa tentative d'oubli, Sarah Marielle ne peut éviter de se soustraire aux éléments qui composent ce paysage de sable où quelques années auparavant elle jouait le rôle de Marie Grubbe avec toute l'équipe de tournage. Antonin Ruffe (Toni) lui donnait la réplique. Entre les deux protagonistes, la relation amoureuse était inévitable. Robert Cruzon, le cinéaste, et Alex, le photographe, ne sont jamais revenus des camps de la mort. À Scheveningen, le ciel gris et la plage grise (Forrester, 1970: 145) se confondent avec le ciel gris des camps où Alex a trouvé la mort : « Alex. Le ciel gris, les pierres à Scheveningen. Le ciel à Birkenau, le ciel à Mauthausen. Alex, pense-t-elle, s'il revenait ? » (Forrester, 1970: 173). Et à nouveau, la répétition de phrases entrecoupées qui caractérise l'écriture de Viviane Forrester dé-voile la douleur face à la mort. « -S'il revenait, Alex ? S'il revenait ? Mais, Cruzon, tu plaisantes. Alex [...] Alex. Oui. Je me souviens... » (Forrester, 1970: 173).

Sarah Marielle est Marie Grubbe. Elle se dédouble à Scheveningen, sur cette plage qui, elle non plus, n'a pas oublié. Dans son besoin de dire ce qu'elle ne dira pas, ce qu'elle ne peut pas révéler, elle écoute le bruit des vagues, du vent. Elle écoute la pluie et elle perce les sons de la nuit :

Sarah revient à Scheveningen. Tout est en ordre, c'est la nuit.  
L'heure de dormir. L'heure de se taire enfin. Qu'ont-ils tous à  
guetter, à lutter, à croire à tant de choses ? Ne voient-ils pas  
qu'ils meurent ? (Forrester, 1970: 172).

Et pendant ce temps, Sarah Marielle ou Marie Grubbe écoute le bruit des vagues. Elle écoute le bruit de l'eau, l'eau qui « mène les étrangers loin de leurs propres villes. Ainsi des exilés<sup>17</sup> » (Forrester, 1970: 133). Elle essaie d'atteindre cet état auquel Blanchot faisait référence, l'instant de ploiement qui la mènera à l'essence même du mouvement, qui la sortirait du silence mais qui, chez elle, est toujours ancré dans le vide de son existence. De ce fait, l'impossibilité de vivre et d'exister, l'impossibilité de communiquer et le silence dans le silence de l'eau la poussent vers l'exil. Sauvetage amer. Sarah Marielle se confond avec la mer. Elle devient eau, synonyme de vie et de mort.

---

<sup>17</sup> C'est en lisant le journal de Viviane Forrester que nous découvrons l'origine du titre de ce roman. Lorsqu'elle envoie le manuscrit à Nadeau, le titre qu'elle propose est le suivant : « *Les habitants*. Mais j'en ai trouvé un autre, définitif (une phrase piquée dans le texte): *Ainsi des exilés* » (Forrester, 2011a: 88).

L'eau la ramène sans cesse à Chèdres<sup>18</sup> au château du Roc à Chabris, à Courtandre où elle a vécu une relation amoureuse avec Antonin Ruffe alors qu'il était marié. C'est là-bas où s'est déroulé le drame, avant la guerre, avant une guerre qui a tout changé, à Chèdres dans cet espace clos, dans ces jardins où ils ont vécu, en silence, leur amour. Et c'est dans l'étang de Chèdres que Laure, la femme d'Antonin apprend leur relation et se suicide. Mais comment se souvenir de tout ce qui s'est passé ? Comment en parler ? Sarah Marielle ou Marie Grubbe sombre dans le silence : « Que dire ? « Marie Grubbe ? » Courtandre ? Courtandre... Le dimanche, à Courtandre –c'est à Courtandre que nous tournions– [...] un jour je te raconterai » (Forrester, 1970: 57-58). Comment ne pas avoir oublié « ce regard de Laure, désespéré [...] ses yeux impuissants, perdus dans ces profondeurs » (Forrester, 1970: 69) ? Comment ne pas faire un rapprochement entre la mort d'Alex et celle de Laure ? Entre l'étang de Chèdres et l'étang de cendres d'Auschwitz ?

Alex était mort. Laure s'était tuée. De l'étang de Chèdres au camp de Birkenau, quelle eau sourde, souterraine, avait coulé ? Je regardais les fenêtres par la fenêtre. Qu'avait-elle su, Laure, déjà ? Il ne restait rien de sa peine, là-bas, en cet étang. L'eau s'était refermée. Les mêmes herbes gluantes. Elle y avait disparu sans agitation. Il y a des paysages, disait Alex. Des paysages. Des sentiments (Forrester, 1970: 70-71).

L'eau, personnage presque muet dans ce décor de mort, contient toute la puissance d'un silence tellurique envahissant. L'eau reflète aussi le retour à la source, à l'origine, au contact avec la terre nourricière. L'eau a marqué la vie de Viviane Forrester, pendant l'exil, la prise de conscience du sujet face à son identité juive. Et le sujet qui se dévoile dans sa judéité, c'est la fille et la mère, unies, l'espace d'un instant alors que la pluie tombe, que nous découvrons dans le récit autobiographique de l'auteure, *Ce soir, après la guerre* :

Je me souviens d'un jour où les palmiers dégoulaient de pluie. On ne distinguait plus le ciel de la mer [...] Je découvrais ma mère, assise sur une chaise, seule au milieu du salon. Elle regardait ses pieds [...] « Maman, qu'est-ce que tu as ? » Et sa voix très basse, l'ombre de sa voix : « Rien. Il pleut. Je suis juive » (Forrester, 1997: 75).

La mer, la pluie, l'eau transforment les mots en non-dits, en mots presque naissants car : « Voir, c'est peut-être oublier de parler » (Blanchot, 1969: 40) comme affirme Blanchot. Les personnages forrestiens ont appris à se taire après avoir vu le silence de la terre.

---

<sup>18</sup> Chèdres, nom fictionnel créé par l'auteure, fait référence à Grèges, près de Dieppe, où elle a passé une partie de son enfance. C'est le manoir de son oncle Jacques qui lui sert de décors dans ce roman. Son oncle, Jacques Lovembach, mort à Auschwitz.

#### 4. Le silence émotionnel : Cerise, lazaréenne des camps

Cette deuxième manifestation du silence dans les récits de Viviane Forrester est étroitement liée au silence tellurique, et déclenchera le silence-cri, aboutissement temporel dans le vide existentiel des personnages des romans forrestiens. C'est ce genre de silence qui parsème *L'œil de la nuit*.

Pour échapper à la déportation, une mère et ses deux filles, Norma et Cerise, se réfugient dans un manoir. Cet espace idyllique, au premier abord, va devenir une prison qui les encerclera et les détruira. Plus de trente ans se sont écoulés depuis leur arrivée au manoir près de Pau, en 1940, depuis que la guerre les a obligées à l'exil, depuis que le silence s'est emparé de leur corps de femme, de leur désir, de leur voix :

C'était la guerre [...] cherchant à fuir le cri sans fin [...] exposées à cet appel interminable et vain que nous n'avions jamais vécu, jamais imaginé et qui nous poursuivrait désormais, même fui, même tu, même lointain, avec d'autres plaintes et des soupirs, des silences, un défilé de sons, ceux de la guerre à ses débuts alors ; plus tard, ceux de la paix. Tant de bruit. Qu'ai-je entendu tout au long, qui voulait se taire –qui se taira bientôt ? (Forrester, 1987: 9)

Cloîtrées dans cette « cloaque du gynécée. Recluses sans hommes » (Forrester, 1987: 12), elles ignorent tout ce que la guerre cache. Elles méconnaissent l'existence des camps. Enfermées dans cet espace clos, sous l'œil vigilant d'une mère possessive, la tragédie se déclenche. Cerise est follement amoureuse d'Albert Hans, résistant pendant l'occupation. Pour lui, elle s'engage dans la résistance. Un jour, elle est arrêtée. Le temps passe. Cerise ne revient pas. Norma épouse Albert. Ils ont deux enfants. Des années plus tard, Cerise revient. Lazaréenne de la mort, une ombre dans l'ombre de l'Histoire, Cerise rentre des camps. Mais, pour elle, plus de mots, c'est le silence qui l'accompagne. C'est la vie dans la mort. « « J'ai tant de mal à te croire vivante » lui avait répété sa mère au retour des camps et Cerise l'avait écoutée, assise devant elle, muette, sans réaction » (Forrester, 1987: 96). Le manoir et le parc qui l'entoure continuent à survivre dans le silence environnant : « Le parc était si calme, silencieux... mais ce qu'il suggérait ! »

Comment dévoiler tous les secrets à cette revenante des camps de la mort ? Il y a d'abord dans ces secrets, le silence des autres, celui de Norma et de ses enfants. Mais, il y a surtout le silence de Cerise, un silence ancré dans le passé, avant son départ, au temps de sa relation avec Albert :

Quand elle est revenue dans ses chiffons rayés, avec au bras un chiffre indélébile, elle nous a regardés comme si nous n'étions pas. Elle a ouvert la bouche, énorme, sans presque rien autour, ses yeux voyaient ailleurs, triangulaires, étirés vers le bas, sa voix ne sortait pas, seul un son rauque, brisé. Je l'ai entourée de mes bras [...] jusqu'à ce que j'entende dans son souffle harassé :

– Norma, est-ce qu’il m’aimait ? (Forrester, 1987: 74)

La phrase imprononçable venait d’être prononcée. Le passé et le présent, dorénavant, indissociables portent tout le poids du drame que Norma n’ose pas révéler. C’est à partir de cette phrase *leitmotive* que toute la tragédie de l’après-guerre et de l’avenir des deux sœurs se joue à travers un silence aussi énorme et infranchissable que la bouche de la revenante. Dans le silence de Norma réside la culpabilité : « J’avais épousé Albert Hans. Moi ! Il fallait le lui dire (Forrester, 1987: 74). À nouveau, l’effet de répétition marquée par la tache à accomplir parcourt ce récit. Norma ne veut pas lui révéler que pendant son absence ils s’étaient mariés mais ce qu’elle n’ose pas lui avouer, c’est sa mort quelques années auparavant bien avant son retour des camps. Face à cette figure sans forme, aux pieds gigantesques et aux jambes squelettiques, Norma lutte contre un retour désiré mais inattendu : « Nous ne pensions pas que Cerise reviendrait [...] On allait oublier. J’allais pouvoir encore et toujours aimer, enfanter, mentir, être joyeuse » (Forrester, 1987: 77). Pour Norma qui a survécu, cachée dans ce manoir, le retour de Cerise devient une expérience traumatisante car elle se voit confronter à une réalité qui est celle aussi de beaucoup de survivants : revivre la période de deuil après la guerre. Il s’agit d’une période de long silence pour essayer de récupérer une vie quotidienne qui diffère de celle de l’avant guerre, car celle-ci ne peut plus exister. Voilà donc le drame et la tragédie de ces deux silences, celui de Norma, couvert de culpabilité et celui de Cerise, qui vit encore au temps jadis, au temps d’Albert Hans, alors qu’elle l’aimait. Mais, Albert l’aimait-il ?

Le personnage de Cerise possède des caractéristiques semblables à certains personnages des romans de Marguerite Duras<sup>19</sup> (c’est le cas notamment de Lol V. Stein). Dans l’œuvre durassienne, l’indescriptible, l’expérience indicible qui se produit dans la relation amoureuse : « rend accessible la grande catastrophe en la présentant à une toute petite échelle, celle de la rencontre de deux amants tenant la place de l’humanité entière » (De la Motte, 2004: 146). Chez Forrester, l’amour ne peut plus exister car l’horreur a tout anéanti. Dans *Ainsi des exilés*, Sarah Marielle n’arrivera jamais à trouver la paix intérieure car après la mort de Laure et la disparition d’Alex, il ne reste plus rien que le souvenir d’une image, d’une photo :

- Sa caméra, il l’aurait plantée n’importe où. Prêt à attendre... rien. Qu’il ne se passe rien. Mais dans l’espoir qu’elle capte ce qui ne se voit pas. Autre chose. Qui sait ? [...] Alex est mort. Je vis. Mon œuvre, on peut en compter les titres [...] Je laisse une forme derrière moi.
- Je laisse une forme derrière moi, répète-t-il. Alex, lui...
- De la fumée. (Forrester, 1970: 174)

<sup>19</sup> Viviane Forrester a souvent interviewé et écrit sur Marguerite Duras. C’est le cas notamment de « Territoires du cri. Marguerite Duras », publié en 1975, où l’auteure met l’accent sur les silences et les cris dans l’œuvre de Marguerite Duras.

Le corps d'Alex, disparu en fumée, et les souvenirs qui reviennent constamment comme des phrases *leitmotives* dont la fonction est de reproduire l'angoissante obsession accompagnent les personnages forrestiens. Sarah Marielle, dans son désir constant d'arriver à Scheveningen (Forrester, 1970: 125) alors qu'elle s'y trouve, se perd à Scheveningen. Norma, dans son besoin de partager avec sa sœur le secret qui la tenaille, n'arrive pas à prononcer les mots de la délivrance. Et, Cerise à son retour : « plus morte que je ne l'avais imaginée quand je la croyais morte [...] le regard de Cerise, dessillé, incurable » (Forrester, 1987: 167), perdue au temps d'avant son arrestation, enfermée dans ce silence assourdissant qu'elle abandonne seulement pour savoir s'il l'aimait : « Norma, est-ce qu'il m'aimait ? [...] Est-ce qu'il m'aimait ? » (Forrester, 1987: 191), répète la phrase sans réponse.

Viviane Forrester reflète dans son écriture le silence émotionnel qui empêche les revenants, ces lazaréens des camps incarnés à travers le personnage de Cerise dans *L'œil de la nuit*, de sortir de ce mutisme aliénant. Incapable de communiquer avec le monde extérieur, cette lazaréenne prouve que le processus de résilience a échoué. Dans cette attente, face à une réponse qu'elle est incapable d'entendre même si, à la fin le silence devient cri, c'est dans l'attente même, comme écrit Blanchot, que le silence devient dire : « Parole d'attente, silencieuse peut-être, mais qui ne laisse pas à part silence et dire et qui fait du silence déjà un dire, qui dit dans le silence déjà le dire qu'est le silence. Car le silence mortel ne se tait pas » (Blanchot, 1980: 98).

### 5. Le silence-cri : crier dans le désert de l'indicible

Le silence-cri dont le pouvoir permettrait d'atteindre la délivrance émotionnelle se construit dans l'écriture de Viviane Forrester de façon paradoxale. Le cri préféré par le père lors de leur arrivée en Espagne, dans le récit autobiographique, *Ce soir, après la guerre*, est le cri d'espoir paternel mais il devient cri de honte pour l'adolescente qu'elle fût. Ce cri de joie, de liberté dans la bouche de celui qui avait réussi à sauver sa famille, se transforme, après la guerre, en silence. Ne pas en parler, c'est fuir sa judéité. Alors, il ne faut pas... en parler, devinons-nous, après le silence qui accompagne la phrase paternelle inachevée :

– Mon prochain livre, dit-elle, ce sera toi, ta vie.

– Penses-tu ! [...] Quel intérêt ?

[...] Tu es juif, dit-elle. C'est une histoire déjà.

– Si peu.

[...] Il ne faut pas... Tu sais bien que... (Forrester, 2011b : 47).

Pourtant, s'il ne fallait pas en parler, Viviane Forrester en a longuement écrit. Dans ce dialogue entrecoupé de silences, entre père et fille, c'est l'histoire de leur exil qu'il faut lire entre les lignes, une histoire d'appartenance à l'histoire sur les juifs, même si affirme le père : « Juif, dit-il, pourtant cela ne veut rien dire » (Forrester, 2011b: 47). Mais, pour l'auteure, le moment était venu après le temps de l'ignorance

de dépasser l'absence et d'abandonner le silence : « Nous étions là pour oublier. Inaugurer l'oubli. La vie m'a submergée, sa volupté, son miraculeux désastre, la vigueur de ses crimes (Forrester, 2004: 213). Et, elle n'a pas oublié car nous retrouvons aussi des traces autobiographiques de l'auteure dans ces récits publiés avant la parution de *Ce soir, après la guerre*.

Une autre manifestation de ce silence-cri est incarnée à travers le personnage de Sarah Marielle dans le silence tellurique qui l'accompagne. Ce n'est que dans ses souvenirs, à l'intérieur de l'être en douleur que le cri trouve sa place. C'est là précisément que le cri devient mot. C'est là que surgit la phrase, les souvenirs. Est-ce bien Sarah Marielle qui avait crié ? : « Était-ce bien moi qui criais plus fort que les mouettes au soir de notre arrivée, qui mendiais autrefois les caresses de Ruffe, moi qui pleurais un enfant mort, moi qui traversais les rues de Bruxelles et les rues de Paris ? » (Forrester, 1970: 169). Il est difficile de reconnaître cette femme pleine de vie du temps jadis. A Scheveningen, tout est silence, tout est vide, tout est gris. Récupérer à travers ce personnage, l'auteure, c'est-à-dire la femme qu'elle avait été : « Scheveningen issu du souvenir de John et moi les tout premiers temps, nous poursuivant sur la plage, ardents, vulnérables et nous battant, nous débattant comme menacés l'un par l'autre » (Forrester, 2011a: 13).

Un autre personnage joue un rôle fondamental dans ce processus de silence-cri. Rochting, ancien collaborateur du parti nazi pendant la guerre, que Viviane Forrester décrit ainsi dans son journal : « ventripotent, damné, qui avait peur du froid, criminel, frissonnant sur une plage [...] un gros déchet » (Forrester, 2011b: 12-13), veut écrire une histoire sur cette guerre. Pour arriver à son propos, il exploite un jeune écrivain, Edmund, qui ignore tout de son passé et qui deviendra sa nouvelle victime. Edmund écrit pour Rochting un livre sur les camps dont il n'avait pas entendu parler. Rochting entreprend donc d'écrire une autre histoire sur les camps pour essayer d'effacer la vérité sur ces atrocités. Cependant, le cri qui marque la délivrance d'Edmund surgit lorsqu'il découvre le vrai propos de son bourreau :

J'écris un livre pour Rochting, un livre sur les camps. Sur les atrocités...

Il se dresse, rejette sa tête en arrière et crie, la voix blessée :

– Les atrocités...

Il rit :

– ... commises entre eux par les déportés. (Forrester, 1970: 102)

Le silence-cri d'Edmund se matérialise lorsqu'il brûle tous les papiers. L'histoire que Rochting voulait raconter ne sera jamais écrite. Elle se taira dans l'imprononçable.

Une autre manifestation de ce silence se déroule grâce au personnage de Norma, dans *L'œil de la nuit*. Reprenons la phrase angoissante que sa sœur, Cerise ne

cesse de répéter depuis son retour des camps, la seule phrase qu'elle prononce : Est-ce qu'il m'aimait ? Dans cette langue qui sommeille, Norma essaie d'y retrouver sa sœur : « Sa voix n'a pas changé, ce souffle haletant, chaque mot issu de l'histoire de son corps, de désirs en suspens, chaque phrase venue d'une langue criée, qui ne peut se dire, qu'elle tait » (Forrester, 1987: 55). À la question qui attend une réponse depuis des années, Norma ne veut pas y répondre. La réponse jaillit lorsque la violence d'un événement est si intense qu'elle ne peut plus y échapper. C'est alors qu'aura lieu la scène du cri : « Là-bas [...] démasquée. L'horreur au ralenti, humaine, exactement humaine [...] Cerise, seule là-bas, dans des chiffons rayés » (Forrester, 1987: 158). Cerise est nommée chevalier de la Légion d'Honneur. Absente à tout ce qui l'entoure, elle surgit presque irréelle face au monde : « Elle a l'air de crier, mais elle n'a pas de voix » (Forrester, 1987: 159). Alors, la scène du cri se déclenche :

- Norma, est-ce qu'il...
- Imbécile !
- J'ai crié.
- Est-ce qu'il...
- Tais-toi, Cerise, tais-toi. (Forrester, 1987, 161-162)

Ce sera la première et dernière fois que Norma poussera ce cri, la seule scène qui réussira à projeter Norma du silence au cri. A nouveau, le silence-cri cèdera la place au silence tellurique :

Au lieu de leurs voix, j'allais entendre jusqu'au jour de ma mort –ou sa nuit– les cris des freux, l'aboiement d'un chien. Ils retentiraient, occupant tout l'espace, absorbant les échos, lorsque nous serions seules, Cerise et moi, blotties en silence dans le silence, jusqu'à la fin (Forrester, 1987: 183).

Le silence-cri qui se dévoile dans l'écriture de Viviane est circulaire. Les personnages sont condamnés depuis le début à ne pas trouver un apaisement à leur angoisse. Dans une sorte de : « "Flux schizophrénétique" comme dirait Deleuze » (Forrester, 2011a, 243), et que reprend l'auteure dans son journal du 5 août 1972, le cri est un cri dénudé qui n'attend aucun soulagement et qui se sait condamnés à l'avance. Il est fragmentaire, comme signale Maurice Blanchot (1980: 51), car le silence ne se garde pas. Dans l'écriture de Forrester, le silence-cri est voué au désastre. C'est un cri de détresse dans le désert de ceux qui ont vu, entendu, écouté la déshumanisation de l'être dans sa complète nudité de l'âme.

## 6. Conclusions

L'écriture de Viviane Forrester déploie dans ce besoin de tout faire parler : « même les virgules » (Forrester, 2011a: 93), toute une série de stratégies propres des écritures du silence. Depuis son premier roman, *Ainsi des exilés*, elle assurait dans son journal, de façon précise et concrète, le propos de son livre en construction : « Faire

entendre du livre ce qu'il ne contient pas » (Forrester, 2011a: 12). En effet, c'est ce qui ne se dit pas dans son écriture qui devient la matière de son livre, l'objet et le sujet du même. Il s'agit donc pour l'auteure de susciter une image avant toute parole, en laissant le texte dévoiler ce qu'il tait.

Ne pas relater ni décrire, mais susciter, surprendre, intercepter tel quel. Si l'on nomme, l'immédiat doit surgir, le décor, l'eau de la pluie, le son des gouttes, les feuilles humectées, la mémoire entière et celle de l'oubli, les attentes, les caresses, l'Histoire pulvérisée et tout ce qui n'est pas (Forrester, 2011a: 105).

Les diverses stratégies narratives qui peuplent son écriture mettent en scène le pouvoir du silence. Les espaces clos reflètent l'univers concentrationnaire que l'auteure n'a pas connu mais qu'elle imagine. Dans ces silences littéraires, elle ne vise pas à atteindre toute une collectivité mais à interpréter le silence dans son individualité. Pour Forrester : « On arrive au monde comme dans un camp de concentration » (Forrester, 2011a: 48). C'est dans l'innocence que l'être se voit confronter au monde, alors la langue ne suffit pas pour raconter l'Histoire : « avec une langue si fonctionnelle, adaptée à nos limites et qui nous conditionne » (Forrester, 2011a: 48) dit-elle. Viviane Forrester réussit à combler cette absence grâce à une écriture qui résonne dans son silence. Face au silence kaléidoscopique qui se détache de la phénoménologie de Merleau-Ponty, elle nous présente un silence tellurique qui conduit les êtres à la résignation où l'issue n'est qu'un retour à une nouvelle réclusion, à un silence circulaire comme origine et aboutissement de tous les silences forrestiens. Blanchot a écrit des pages et des pages sur le silence, se plaignait Viviane Forrester dans son journal après l'avoir lu. Elle a écrit des pages et des pages où le silence devient cri. C'est dans ces silences que se révèle « l'obscénité du cri qui, déchirant le voile du silence, semble mettre à nu toute l'horreur » (Leiris, 1988: 103).

L'écriture de Viviane Forrester est un cri dans le silence infini pour tous ceux qui n'ont pas pu parler et qui ne parleront plus car l'ère du témoin touche à sa fin. Viviane Forrester a su transmettre le vide et l'absence des revenants, des exilés, des rescapés, des hommes à travers ces silences narratifs. Et, pour celle qui savait écouter les feuilles de papier parler, les mots avaient enfin germé et le livre était à venir (Blanchot, 1959) dans le silence du cri dans le cri muet enfouit la vie.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANTELME, Robert (1957 [1947]): *L'espèce humaine*. Paris, Gallimard-
- BÁRCENA, Fernando (2001): *La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz*. Barcelona, Anthropos.



- BLANCHOT, Maurice (1959): *Le livre à venir*. Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1969): *L'entretien infini*. Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1980): *L'écriture du désastre*. Paris, Gallimard.
- CAYROL, Jean (1950): *Lazare parmi nous*. Paris, Seuil.
- CUSSET, Catherine (2001): *La haine de la famille*. Paris, Gallimard.
- CYRULNIK, Boris (2012): *Sauve-toi, la vie t'appelle*. Paris, Odile Jacob.
- DAYAN ROSENMAN, Anny (2007): *Les alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire*. Paris, CNRS.
- DELBO, Charlotte (1965): *Le convoi du 24 Janvier*. Paris, Éditions de Minuit.
- DELBO, Charlotte (1970): *Auschwitz et après : Aucun de nous ne reviendra*. Paris, Éditions de Minuit, t. I.
- DELBO, Charlotte (1970): *Auschwitz et après : Une connaissance inutile*. Paris, Éditions de Minuit, t. II.
- DELBO, Charlotte (1971): *Auschwitz et après : Mesure de nos jours*. Paris, Éditions de Minuit, t. III.
- DELBO, Charlotte (1995): *La mémoire et les jours*. Paris, Berg international.
- DE LA MOTTE, Annette (2004): *Au-delà du mot. Une écriture du silence dans la littérature française au vingtième siècle*. Münster, Lit Verlag.
- DOUBROVSKY, Serge (1977): *Fils*. Paris, Gallimard.
- DOUBROVSKY, Serge (2012): *Le livre brisé*. Paris, Grasset [1<sup>e</sup> éd.: 1989].
- ERTEL, Rachel (1993): *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*. Paris, Seuil.
- ERTEL, Rachel (2012): «La littérature e(s)t le lien», in L. Jurgenson et A. Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*. Paris, Pétra.
- GADENNE, Paul (1952): *La plage de Scheveningen*. Paris, Gallimard.
- FORRESTER, Viviane (1970): *Ainsi des exilés*. Paris, Folio.
- FORRESTER, Viviane (1983): *Van Gogh ou l'enterrement dans les blés*. Paris, Seuil.
- FORRESTER, Viviane (1987): *L'œil de la nuit*. Paris, Grasset.
- FORRESTER, Viviane (1997 [1992]): *Ce soir, après la guerre*. Paris, Fayard.
- FORRESTER, Viviane (2006): «Territoires du cri. Maguerite Duras», in *Mes passions de tous-jours*. Paris, Librairie Arthème Fayard [1<sup>e</sup> éd.: 1975].
- FORRESTER, Viviane (2011a): *Rue de Rivoli (Journal 1966-1972)*. Paris, Gallimard.
- FORRESTER, Viviane (2011b): *Dans la fureur glaciale*. Paris, Gallimard.
- FRESCO, Nadine (1981): «La diaspora des cendres». *Nouvelle revue de psychanalyse*, 24, 206-220.
- GILLE, Elisabeth (2006): *Un paysage de cendres*. Paris, Seuil.
- GRIMBERT, Philippe (2004): *Un secret*. Paris, Grasset.
- KOFMAN, Sarah (1994): *Rue Ordener, Rue Labat*. Paris, Galilée.

- KOSINSKI, Jerzy (1966): *L'oiseau bariolé*. Paris, Flammarion.
- LANGFUS, Anna (1960): *Le sel et le gouffre*. Paris, Gallimard.
- LANGFUS, Anna (1962): *Les bagages de sable*. Paris, Gallimard.
- LANGFUS, Anna (1965): *Saute Barbara*. Paris, Gallimard.
- LAPIERRE, Nicole (2007): «Le cadre référentielle de la Shoah». *Ethnologie française* XXXVII/3, 475-482.
- LEIRIS, Michel (1988): *À cor et à cri*. Paris, Gallimard.
- LEVI, Primo (1987): *Si c'est un homme*. Paris, Julliard.
- LEWINSKA, Pelagia (1945): *Vingt mois à Auschwitz*. Paris, Nagel.
- LYOTARD, Jean-François (1981): «Discussions ou phraser après *Auschwitz*», in P. Lacoue-Labarthe et J.L. Nancy (ed.), *Les fins de l'homme. À partir du travail de Jacques Derrida*. Paris, Galilée.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1970): *Elogio de la filosofía. El lenguaje indirecto y las voces del silencio*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- MILLU, Liana (1947): *Il fumo di Birkenau*. Milan, La Prora.
- NIVET, Jean-François (2011): «La poussière de notre vie». *Les Lettres Françaises*, supplément à *l'Humanité* du 5 mai, VI.
- ORNER, Esther (1999): *Autobiographie de personne*. Genève, Métropolis.
- ORNER, Esther (2001): *Fin & Suite*. Genève, Métropolis.
- ORNER, Esther (2003): *Petite biographie pour un rêve*. Genève, Métropolis.
- PERAHIA, Victor (2006): *Mon enfance volée*. Angers, Fondation de la Mémoire de la Shoah.
- PRSTOJEVIC, Alexandre (2012): «La question de la périodisation», in L. Jurgenson et A. Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*. Paris, Pétra, 17-31.
- RAWICZ, Piotr (1961): *Le sang du ciel*. Paris, Gallimard.
- ROBIN, Régine (2003): *La mémoire saturée*. Paris, Stock.
- SEMPRUN, Jorge (1994): *L'écriture ou la vie*. Paris, Gallimard.
- TODOROV, Tzvetan (2004): *Les abus de la mémoire*. Paris, Arléa.
- VIART, Dominique et Bruno VERCIER (2005): *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris, Bordas.
- WAINTRATER, Régine (2003): *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*. Paris, Payot.
- WIESEL, Élie (1959): *La nuit*. Paris, Editions de Minuit.
- WIEVIORKA, Annette (1998): *L'ère du témoin*. Paris, Plon.
- WIEVIORKA, Annette (1999): *Auschwitz expliqué à ma fille*. Paris, Seuil.
- WIEVIORKA, Annette (2007): «Préface», in A. Dayan Rosenman, *Les alphabets de la Shoah*. Paris, CNRS.

## Les voix du silence des rescapés de la Shoah : un retour à la vie ?

Fernande Ruiz Quemoun

*Universidad de Alicante*

Fernande.ruiz@ua.es

### Resumen

Este artículo propone el análisis de tres cómics de autoficción centrados en los distintos silencios de los deportados durante y después de la Shoah cuyos protagonistas, niños judíos, sobrevivieron escondidos en silencio gracias a la solidaridad de *Justos de las Naciones*. Mediante el análisis de estas tres obras, *L'enfant cachée* de Lizano, Dauvillier y Salsedo, *Deuxième génération* de Kichka y *L'agneau qui ne voulait pas être un mouton* de Jean y Zad, la voz de tres supervivientes conseguirá romper un silencio de más de sesenta años. Nos centraremos en el silencio de Dios, en el silencio del rescatado que prefiere callar, del que le niegan el derecho de decir, del que ha desaparecido en cenizas... Haremos hincapié en la literatura memorial de autores de ensayos tales como Wieviorka, Levinas o Friedemann, entre otros.

**Palabras clave:** Shoah. Silencios. Cómics. Rescatados. Solidaridad.

### Abstract

This paper shows the analysis of three autofiction comic books focussed on different silences of deported during and after the Shoah. The heroes are Jewish children who survived hiding in silence thanks to the solidarity of the Righteous among the Nations. The analysis of these three comics, *L'enfant cachée* (Lizano, Dauvillier & Salsedo), *Deuxième génération* (Kichka) and *L'agneau qui ne voulait pas être un mouton* (Jean & Zad), shows the voice of three survivors who managed to break their silence of more than sixty years. We will focus on the God silence, the silence of the rescued who prefers to say nothing, which right to say was denied, who has disappeared in ashes... We will emphasize the memorial literature of trials authors Wieviorka, Levinas and Friedemann, among others.

**Key words:** Shoah. Silences. Comics. Survivors. Solidarity.

« Alors, que vaut-il mieux, le silence ou la parole ?  
Franchement, je suis incapable de le dire ».

Michel Kichka, *Deuxième génération* (2012)

## 0. Introduction

Aujourd'hui la Shoah est un sujet très investi par la recherche historique, littéraire, psychologique et sociologique. Fort de ce constat, nous nous intéressons aux bandes dessinées qui relatent les expériences de leurs protagonistes et nourrissent l'autofiction des albums. L'autofiction, ce néologisme revient à Serge Doubrovsky qui, sur la quatrième de couverture de son *Fils*<sup>1</sup> (1977), sa première œuvre d'autofiction dans laquelle il est à la fois narrateur et personnage principal, formule un résumé dans une sorte d'analyse :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau (Doubrovsky, 1982: sp).

Selon Colonna (1989: 17), « À la différence de l'autobiographie, l'autofiction est une forme littéraire spécifique qui serait le refuge des vies ordinaires ».

Comment expliquer que le terme qui avait un contenu déterminé chez Doubrovsky ait pu voir son sens glisser ? :

Le terme autofiction présentait l'avantage d'être parlant, de bien signifier la démarche consistant à faire de soi une fiction ou d'écrire sa propre fiction, la fiction de soi. A quoi se conjugue le fait que le terme autofiction n'a de sens précis que dans les autocommentaires de Doubrovsky qui ont été ignorés la plupart du temps (Colonna, 1989: 23).

Pour que l'on puisse parler d'autofiction, il faut que l'auteur mette en jeu son identité avec l'un de ses personnages. Par nécessité intérieure, l'écrivain se dissimule derrière son personnage et pour que cette attitude narrative soit conduite jusqu'à son terme et il est nécessaire que l'écrivain laisse entendre que son texte est une confession. Pour Serge Doubrovsky (1982: 96) :

---

<sup>1</sup> En 2014, le manuscrit est réédité dans sa version initiale, chez Grasset, sous le titre *Le Monstre*.

L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidée, en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même ; en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.

Cet article s'interrogera sur la fonction du silence, récurrent chez les rescapés de la Shoah. Sur ce, notre recherche relève du domaine du silence des enfants rescapés de la Shoah qui, devenus adultes, s'adonnent au témoignage. Cette littérature mémorielle bien que subjective se fonde sur une transmission de témoignage et devient un combat contre l'oubli dans l'espace public en tant que littérature de témoignage. Annette Wieviorka (2013: 42) affirme que :

Le témoignage se mue parfois en littérature [...]. Un vrai livre est supposé mieux assurer la transmission. Mais surtout dans un paysage où la mort est omniprésente, chemine l'idée que l'œuvre, elle, est immortelle, qu'elle seule peut assurer le souvenir, c'est-à-dire l'éternité. C'est dire la confiance mise dans l'écrit [...].

Au XX<sup>e</sup> siècle apparaît un nouveau genre littéraire : la littérature de témoignage pour évoquer une violence de masse, des faits indiscutables qui laisseront dans l'Histoire une tache indélébile du système concentrationnaire et des génocides. Le survivant, conscient de ses limites de chroniqueur, se doit d'accomplir une mission au nom des morts et auprès des vivants, et relate son vécu, son expérience. Mais ce témoignage est-il vraiment un genre littéraire ? Tout se joue autour de la fictionnalisation et l'essentiel est d'inciter l'auditeur, le lecteur à découvrir, à repenser des atrocités vécues par des êtres humains. La réalité de ces dépositaires est relatée sobrement, avec précision, sans interdit, sans indulgence. Ils ne cherchent pas à émouvoir le récepteur. Il s'agit de rendre hommage à la véracité de la narration mais la souffrance s'installe dans le récit et le témoignage prestant, douloureux suscite l'indignation et soulève un problème crucial : comment expliquer l'inexplicable ? Par conséquent, la fictionnalisation mêle l'imaginaire au réel et le lecteur ne peut plus séparer la fiction de la réalité. Autrement dit, au fil du temps, le narrateur contraint au silence pourrait éventuellement greffer des éléments fictifs à des éléments réels.

À quoi vient s'ajouter le monde de la bande dessinée qui découvre des personnages, dans certains cas réels au sein d'un monde de fiction laissant jaillir la parole des silencieux.

La Seconde Guerre mondiale favorisa l'anéantissement d'une civilisation violentée dans un silence qui hurlait une indescriptible et inexplicable cruauté. Malheureusement, seul le silence et la passivité répondaient aux cris de détresse des victimes, furent-ils enfants ou adultes. Le silence de ceux qui igno-

raient le mal en détournant leur regard aux indicibles atrocités, demeurant sourds à la souffrance.

Dans cet article, nous nous proposons d'aborder après plus de soixante ans les voix du silence des enfants juifs rescapés de la Shoah dans le domaine de la bande dessinée. Selon Joë Friedemann (2007: 106), « examiner le motif du silence chez des auteurs qui se sont donnés pour tâche de rapporter une tragédie ne pouvant normalement être décrite qu'à l'aide de mots ou d'images, tient évidemment du paradoxe ». Hantés, privés de la parole, ces enfants-victimes de la Shoah à qui leur a été volé le droit de témoigner du vide de leur existence, surmonteront bien plus tard leur désarroi vécu dans le silence et, faisant acte de parole, raconteront l'indicible. Deux notions se rapprochent dans le mutisme : le silence et l'indicible, mais s'éloignent par rapport à leur signifié :

L'indicible correspond à ce qu'il est difficile d'exprimer, il implique une impossibilité, un empêchement dans le dire alors que le silence, de caractère plus dynamique, peut constituer un choix du locuteur potentiel, une volonté se traduisant par le refus de parler, de communiquer, de transmettre verbalement une émotion, une idée; ou encore par la difficulté de décrire une réalité dont on désire refouler jusqu'au souvenir (Friedemann, 2007: 109).

Bien qu'inimaginables, ces souffrances individuelles ont pu voir le jour, être publiées dans le monde grâce à la littérature du témoignage<sup>2</sup>. Cette cruauté voit le jour dans l'œuvre d'Élie Wiesel<sup>3</sup> et Primo Levi<sup>4</sup>, qui témoignent sur la plus grande expérience criminelle de l'Histoire en relatant leur expérience concentrationnaire dans les camps nazis. Une nécessité de se libérer et de raconter « aux autres » les événements tragiques d'une époque troublée par le destin

<sup>2</sup> Cf. l'œuvre de Patrick Modiano, Prix Nobel de littérature 2014 « pour l'art de la mémoire », avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et dévoilé le monde de l'Occupation.

<sup>3</sup> Élie Wiesel, écrivain, philosophe américain, rescapé de la Shoah, issu d'une famille juive hongroise, est déporté avec sa famille à Auschwitz-Birkenau. Il y perdra sa mère, une de ses trois sœurs et son père. Outre une quinzaine de romans, le récit de sa captivité se retrouve dans *La Nuit* (*Night* est resté sur la liste des meilleures ventes du *New York Times*). Il reçoit le Prix Nobel de la paix en 1986.

<sup>4</sup> Primo Levi, né et mort à Turin, est l'un des plus célèbres survivants de la Shoah. Chimiste de formation, devint écrivain afin de montrer, transmettre et expliciter son expérience concentrationnaire à Auschwitz. Sa déportation est l'événement déterminant de sa vie, devenant principal thème de son œuvre, mais aussi l'aune à laquelle il mesure les événements ultérieurs de son existence. Il écrira son premier livre entre décembre 1946 et janvier 1947, *Si c'est un homme* (*Se questo à un uomo*) qui est un témoignage. En 1963 il publiera *La Trêve* et de nombreux articles.

d'êtres humains ordinaires donne naissance à la poésie de Paul Celan<sup>5</sup>, à des documentaires tel *Shoah* de Claude Lanzmann (1985), au feuilleton *Holocaust* réalisé par Marvin Chomsky (1979)<sup>6</sup> et à une interminable liste de films tels *Train de vie* de Radu Mihaileanu (1998)<sup>7</sup> ou *La rafle* de Roselyne Bosch (2010). Au-delà de ces productions qui garantissent la mémoire sociétale, le développement de la bande dessinée contribue à la reconnaissance de la mémoire de la Shoah. Retenons la sortie en 1986 du premier tome de *Maus*, d'Art Spiegelman<sup>8</sup>, qui met en lumière la Shoah et lui a valu le Prix Pulitzer en 1992.

Au fil des années le mur du silence s'effondre et la parole prend place chez les survivants de l'Holocauste. Ce n'est qu'à partir de 1962 que la vision des survivants a été considérée comme une source valide, il a fallu attendre presque 30 ans pour que la société civile ait la force de les écouter, de les entendre, de les croire. Dans ces conditions, les rescapés décident de témoigner, de raconter aux plus jeunes leur vie, leurs persécutions à visée génocidaire subies durant de longues années. Est-ce la volonté de partager leur point de vue qui les encourage à parler ? Est-ce la fragilité d'un fantôme éphémère appelé temps qui s'enfuit inexorablement ? Est-ce l'amertume d'un devoir de transmission pour échapper à l'oubli ? La perspective du danger perpétuel a favorisé cette occultation en privant certains survivants à parler d'un malaise d'une vie qui s'achevait dans le silence. S'ils avaient osé en parler, ils auraient, possiblement, réduit leurs angoisses et leur tourment à la seule signification des mots. Toutefois, comment mettre des mots à cette cruelle réalité, à cette colère mêlée à la honte ? Chacun réagit en fonction de l'écoute de l'autre, persuadé qu'on ne le croirait pas (Haudot, 2012) et qu'il y mettrait trop de sa propre émotion.

<sup>5</sup> Paul Celan est reconnu comme le plus grand poète juif. Sa poésie est une des plus difficiles qui soit, avec en arrière plan la présence de la Shoah. Son poème de 1947 «Fugue à la mort» fera vite le tour de l'Europe. Il publia sept recueils en allemand et en français, dont *La rose de personne* en 1968.

<sup>6</sup> Feuilleton très critiqué par Wiesel (1996: 161) qui le qualifia de «faux, offensant, bon marché [...] ce film est une insulte à ceux qui ont péri et à ceux qui ont survécu», in ... *Et la mer n'est pas remplie*.

<sup>7</sup> Dans le film, les habitants d'un *shtetl* (village juif d'Europe de l'Est) décident d'échapper à la Shoah en se déportant eux-mêmes en train. L'organisation de cette folle entreprise est l'occasion d'une satire festive qui se joue de l'angoisse.

<sup>8</sup> Art Spiegelman est un auteur de BD et illustrateur américain, né à Stockholm. Surtout connu à partir des années 1980 pour sa BD en deux tomes *Maus*. Il traite les persécutions des Juifs, notamment durant la Shoah, en transposant le récit autobiographique de son père, rescapé juif des camps nazis, dans un univers animalier, où les nazis sont représentés par des chats et les Juifs des souris (*maus* en allemand). *Maus* raconte la vie de Viadek Spiegelman et de son fils Arthur qui cherche un terrain de réconciliation avec son père, sa terrifiante histoire et l'Histoire. Des portes d'Auschwitz aux trottoirs de New York, se déroule le récit d'une double survie : celle de son père, mais aussi celle du fils qui se débat pour survivre au survivant.

Alors, face à cette entrave le rescapé choisit de se taire car la force du non-dit est d'une telle intensité qu'au fil du temps, l'enfant devenu adulte perpétue son silence. Néanmoins, pour certains survivants le réveil du mutisme, du non-dit, de l'amnésie aura lieu cinquante, voire soixante ans plus tard.

Selon Vogel, entre oubli et remémoration, analyser le non-dit dans un texte littéraire semble une entreprise difficile :

Le non-dit du texte littéraire sur les crimes nazis semble refléter cette double impasse, entre parole et silence.

En dehors de la difficulté de dire les crimes nazis, le non-dit est lié aussi à la crainte d'une « contamination », comme si l'horreur racontée devait déteindre sur les autres, et notamment sur les générations suivantes (Vogel, 2003: 219).

### 1. Corpus et méthodologie

Les albums de jeunesse engagés, moyen de transmission et outil de mémorisation, deviennent un vecteur de recherche et de nécessaire sensibilisation. Il faut raviver la mémoire collective, les secrets du silence se dévoilent soixante ans plus tard aux héritiers de cette barbarie. La société, responsable de cette monstruosité a le devoir de mémoire, d'une prise de conscience et le droit de parler de la haine de l'autre qui a fait tant de victimes et de rappeler ce qui s'est passé. Il est nécessaire de faire parvenir au monde ce témoignage pour que plus jamais telle atrocité ne se reproduise. En 1979, Serge Klarsfeld fonde l'association des *Fils et des filles de déportés juifs de France*. Durant les années 1980, la parole du témoin prend place face à celle de l'historien, c'est ce qu'Annette Wieviorka appelle *l'ère du témoin*, la France et l'Europe s'engagent dans une opération de témoignage et les recherches sur la Shoah se poursuivent. Le projet littéraire de la Shoah rentre dans les programmes scolaires en 1981 et sensibilise les jeunes à travers des activités pédagogiques. La BD, se rapportant à la Shoah, atteint une dimension testimoniale qui touche le grand public. De plus, ce moyen de transmission de l'indicible se transforme en passeur de mémoire et achemine le rescapé vers la *guérison*, il faudra cependant attendre les années 1990 pour que la mémoire du génocide soit graduellement transférée aux institutions publiques et ne reste donc plus le seul fait des groupes qui en étaient porteurs. Ce processus va de pair avec la mise en place d'une véritable « politique de la mémoire » qui aboutit dans sa dimension « universelle » par la voix du Président de la République Jacques Chirac en 1995.

Nous souscrivons à la thèse d'Annette Wieviorka ce processus d'intégration de la mémoire constituée dans la réalité d'une mémoire qui reconstruit le passé :

Le témoignage quand il se trouve à un mouvement de



masse, exprime autant que l'expérience individuelle, le ou les discours que la société tient sur les événements vécus par le témoin. [...] Mais il le dit avec les mots qui sont ceux de l'époque où il témoigne, à partir d'un questionnement et d'une attente implicites qui sont aussi contemporain de son témoignage, lui assignant des finalités dépendant d'enjeux politiques ou idéologiques, contribuant ainsi à créer une ou plusieurs mémoires collectives, erratiques dans leur contenu, dans leur forme, dans leur fonction et dans leur finalité, explicite ou non, qu'elles s'assignent (Wieviorka, 2002: 13).

Ce témoignage tenterait-il de responsabiliser le lecteur ? Pour répondre à cette question nous avons cherché parmi nombre d'albums publiés concernant ce thème. Si la bande dessinée n'a pas toujours eu une bonne réputation et a même été considérée un sous-genre ludique adressé qu'à la jeunesse, son succès indéniable, dû à sa structure de récit visuel, occupe une place d'honneur en littérature. Trois albums dont le *silence* a été exploré dans différentes situations aussi bien réelles que fictives ont retenu notre attention. Trois bandes dessinées : *L'enfant cachée*, de Marc Lizano, Loïc Dauvillier et Greg Salsedo (2012) ; *Deuxième Génération. Ce que je n'ai pas dit à mon père*, de Michel Kichka (2012) et *L'agneau qui ne voulait pas être un mouton*, de Didier Jean et Zad (2010). Toutes trois ont été analysées depuis la perspective du silence du rescapé, du silence de Dieu, du silence qui ignore le mal, du silence de celui qui empêche de dire, du silence du regard et du langage.

Le premier ouvrage, réalisé en collaboration avec l'APJN<sup>9</sup> et qui commémore les 70 ans de la rafle du Vel d'Hiv, est le premier album pour enfants à évoquer le silence des rescapés, une période pendant laquelle ils se sont tus. Et cette BD restera une référence pour la transmission de la mémoire de la Shoah, un récit de vie. Cette autofiction se rapporte au témoignage d'une enfant cachée qui raconte timidement à sa petite fille son histoire avec des mots simples et minutieusement choisis. Depuis longue date, Dounia, ravagée de frustrations, toujours plongée dans ses ténèbres, évoque comme tous les soirs son enfance, elle regarde avec tristesse son album de photos pour garder intacts les souvenirs de cette période où eu lieu l'inimaginable. Aujourd'hui, Elsa, sa petite fille n'arrive pas à s'endormir et se réfugie dans la chambre de sa grand-mère en requête d'affection et de câlins. Or, apercevant sa grand-maman accablée et blottie dans son fauteuil dans le silence de la nuit, la fillette s'attribue le rôle de maman et tente de rassurer Dounia en lui demandant de raconter son cauchemar. Pour ce, le moi invente et prête au je son *aventure*, un épisode de sa vie

<sup>9</sup> APJN : *Anonymes, justes et persécutés durant la période nazie dans les communes de France*.

qui ne s'est pas précisément déroulée de la sorte. *L'enfant cachée* va devoir tout raconter à sa petite fille. Ses amis, l'école, ses voisins, son papa, sa maman... Le port de l'étoile jaune, la rafle, les délations... et sa vie d'enfant cachée grâce au courage de Justes.

Désormais, Dounia brisera son silence, cette rupture assurera la transmission de ses souvenirs. Elle se doit d'être claire et de dire la vérité bien qu'avec des limites car elle ne peut pas tout raconter à sa petite fille. Alors Dounia, apparemment insouciant comme l'enfant qu'elle ne fut jamais, fait de sa vie une fiction afin d'épargner Elsa. Elle recrée sur un ton chaleureux, triste mais mesuré son drame pour être entendue et comprise par sa petite fille.

Par rapport au format de l'album, sur la couverture, une fillette visiblement insouciant dont la tête est surdimensionnée court dans la rue, cartable à la main. Un détail déchirant accroche le lecteur, elle porte la petite étoile jaune sur sa jolie petite robe noire. Pour faciliter les rafles et les déportations de Juifs, les nazis récupèrent le port humiliant de la rouelle imposé par le Concile de Latran en l'an 1215.

Au Moyen Âge, le jaune était la couleur de la folie, de la trahison, du mal :

Le port de l'étoile attestait publiquement une différence. Ce n'est pas sans raison que certains enfants juifs ont été confrontés à un discours dévalorisant, antisémite qui renforça leur silence d'après-guerre. « Les Juifs représentent tout ce qui est faux et mauvais dans un monde où une guerre sans fin oppose le Bien et le Mal » (Dresden, 1991: 84).

Le corpus suivant, une BD pour adulte, bien que catalogué pour plus de 10 ans, est le récit autofictionnel du fils de l'unique survivant de toute une famille qui revit son passage à Auschwitz à la suite du suicide de son benjamin. *Deuxième génération* n'est pas un règlement de compte avec l'Histoire. Cette BD s'inscrit dans la continuité des témoignages sur la Shoah pour raviver les cendres de l'oubli. Son auteur se résout d'analyser le lourd héritage familial des enfants de rescapés. L'un des fils ne trouvera pas d'autre moyen d'expression de son malaise que de se suicider. Pour le père, vient le temps de témoigner, de ne penser qu'à ce devoir, désormais sa seule façon de survivre. L'autofiction permet à Michel Kichka de raconter sa vie, de retracer les instantanés décisifs d'une enfance, d'une jeunesse et d'une vie passée dans l'ombre de la Shoah. Reprenant Colonna (1989: 48), « [...] l'intérêt de l'autofiction étant la fictionalisation de soi, la possibilité de changer de personnalité ou d'existence, toutes les métamorphoses sont envisageables ». Désormais, ce survivant qui s'est toujours montré taciturne et fuyant, prend la parole sur un ton d'autorité et ra-

conte une histoire d'adversités qui se déroule du Plat Pays à la Terre promise, entre cauchemars, souvenirs blessants, moments joyeux et actes de délivrance.

En ce qui concerne l'illustration du livre, support de la parole, le choix des couleurs employées dans l'album, noir et blanc reflètent la mémoire personnelle de l'auteur comme effet psychologique chez le lecteur. Sur la couverture de la BD, en premier plan un petit personnage aux lunettes de vue rondes, un carton à dessins sous le bras, se tient debout sur un immense bonnet à rayures, marqué d'un numéro d'immatriculation. Au fond Auschwitz.

Le dernier corpus, un album sélectionné par le ministère de l'Éducation nationale est adressé à des enfants de troisième cycle. *L'agneau qui ne voulait pas être un mouton* expose avec discernement la solidarité qu'ont pu déployer les victimes pour survivre à leur tortionnaire au sein du système concentrationnaire. Depuis toujours, dans le silence de l'indifférence les moutons se font dévorer par le loup. Tout le monde est d'accord là-dessus. Alors, quand le loup a emporté le mouton malade, on n'a rien dit parce qu'on n'était pas malade. Quand le loup s'est attaqué au mouton noir, on n'a rien dit parce qu'on n'était pas noir. Mais quand le loup a englouti le bélier, on s'est dit que notre tour allait bientôt arriver... La fonction de cette fable met en évidence la solidarité, la résistance de la vie communautaire et le courage de certains *agneaux* qui décident de se révolter.

Sur la couverture de l'album, dans la gueule du loup grande ouverte, le dessinateur crayonne un petit mouton entre les crocs terrifiants de la bête. Ces trois récits poignants, retracent la vie de survivants après l'atrocité vécue tout au long de la Shoah due à leur condition de Juif.

## 2. Comment oser témoigner d'un vécu à jamais situé ni dans le réel ni dans l'imaginaire ?

Un des problèmes de la Shoah est l'isolement. Par pudeur, les rescapés presque toujours orphelins, parlent très peu de leur réalité vécue à leurs enfants mais les enfants d'hier parlent plus facilement aux enfants d'aujourd'hui : leurs petits enfants. L'éloignement du souvenir facilite la réflexion, la transmission. Une grand-mère, jadis enfant cachée<sup>10</sup> plutôt que dernier maillon, décide enfin

---

<sup>10</sup> Le terme « enfants cachés » est devenu un repère identitaire très récemment, permettant à des centaines de milliers de personnes de se reconnaître dans une expérience singulière. L'association des « Enfants cachés », se crée après la première rencontre internationale des enfants cachés à New York en 1991. En France, l'association se crée fin 1991.

Nous reprenons de Kangisser-Cohen (2005: 172) la définition de l'enfant juif caché : « Tout enfant juif qui a survécu à l'occupation nazie en Europe, que ce soit en se cachant, comme partisan ou dans les camps, et n'ayant pas plus de seize ans à la fin de la guerre » (apud Fohn, 2011) et qui peut être donc considéré comme « survivant de la Shoah ». Tous les enfants juifs cachés en Europe durant la Seconde Guerre Mondiale sont donc des survivants du géno-

d'être le « transmetteur » de mémoire et raconte son histoire à sa petite fille. Tout au long de sa vie, elle demeure discrète envers son fils, elle ne fait ni part de ses souffrances ni exprime sa détresse, elle a refoulé les souvenirs de sa mémoire. Le déclencheur de cette prise de parole n'est autre qu'un moment de solitude émergeant de sa vie d'enfant cachée, étouffée depuis des lustres. Sur l'enfant repose le poids des souvenirs qui se veulent un outil de la mémorisation d'une atrocité qui n'aurait jamais dû exister. Tous les faits du récit relatés par le je progressent dans la narration en tant que devoir de transmission de mémoire sur le sort des Juifs engagés dans une histoire d'extermination. L'indicible de la descente aux enfers d'une petite fille est contée par la grand-mère qui s'entretient avec sa petite fille pour résoudre des difficultés propres à l'écriture de soi et se libérer d'un silence de soixante ans ; la société a le devoir et le droit de savoir ce qui s'est passé. Effectivement, elle fait partie des enfants obligés à vivre clandestinement, ces derniers survivants de la Shoah capables de témoigner sur leur propre vécu pendant la guerre.

Son récit de survie commence : il y a bien longtemps, en rentrant de l'école, son père annonce une *bonne nouvelle*, il a accepté que sa famille devienne une famille de *shérifs* :

Ce matin, j'ai assisté à une grande réunion. Des personnes ont proposé que nous devenions une famille de shérifs. Bon ! J'aurais aimé vous en parler avant de prendre une décision mais... je devais donner la réponse tout de suite. Alors, j'ai dit oui !

Papa était heureux. Maman était toute triste (EC, 10)<sup>11</sup>.

Le lecteur se saisit d'une vie et se sent comme faisant partie d'une génération à laquelle il est possible de parler d'un passé issu du silence de toute une vie. Le lecteur perçoit ce témoignage comme une expérience déchirante, à l'opposé de la trahison du film ahurissant sans préoccupation mémorielle : *La vie est belle* de Roberto Benigni. Un récit fictionnel tourné en dérision qui menace l'intégrité de la mémoire et réussit à fausser la vérité en essayant de banaliser en 90 mn la cruauté des camps de concentration et à plonger le spectateur dans cette horreur à travers les yeux d'un petit garçon candide.

Dounia est, elle aussi, innocente mais quelque peu sceptique « *En plus, les shérifs ça ne vit pas en France* » (EC, 17). Elle porte l'étoile jaune comme cer-

---

cide juif, bien qu'ils n'aient été reconnus comme tels qu'à la fin des années 80 (Kestenberg, 1988). Parmi les enfants juifs qui vivaient en Europe, seuls 10% d'entre eux ont survécu à la Shoah (Valent, 1998). La plupart des enfants juifs survivants se sont cachés, tandis qu'une minorité a survécu aux camps (Krell, 1993).

<sup>11</sup> Les citations tirées de l'album de Lizano, Dauvillier & Salsedo, *L'enfant cachée*, seront indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles entre parenthèses (EC).

tains petits camarades d'école et subit des mesures discriminatoires sans comprendre pourquoi :

- Dounia ! Tu prends tes affaires et tu vas t'installer dans le fond. Pourquoi je ne peux pas rester à ma place ? Qu'est-ce que j'avais fait de mal pour que la maîtresse soit si en colère contre moi ? [...]
- Une enfant comme toi devrait déjà se réjouir d'être admise à l'école. – Qu'est-ce que j'avais fait ? [...] Je ne comprenais pas pourquoi le fait d'être juive me rendait différente des autres enfants de ma classe (*EC*, 13).

### 3. Comment expliquer et comprendre le silence du drame de la Shoah ?

Il y a tout un travail de transmission pour comprendre la Shoah. Cet engagement, sans conteste, prétend rappeler à l'opinion publique ce qui s'est passé durant cette période afin de devenir passeurs de mémoire. Le premier et troisième récit, adressés à des enfants, et soutenus par le Ministère de l'Éducation, demandent du travail réel d'un accompagnateur de la lecture, bien qu'ils appartiennent à la littérature de jeunesse et donc adaptées à leur entendement et maturité. Pour comprendre une histoire, il faut identifier les personnages et les lieux tels qu'ils sont évoqués dans l'intrigue du récit, se représenter les faits et leur enchaînement dans leur ordre logique et chronologique. Comment se mettre au niveau de l'enfant ? Le récit établit un processus identificatoire, les enfants d'aujourd'hui comprennent l'amitié, les problèmes scolaires, les jeux, les relations avec leurs parents et s'intéressent à la vie de leurs grands-parents. Attentifs au passé de leurs aïeux, ils peuvent imaginer ce qu'ils auraient fait ou ne pas fait à leur place. Toutefois, du point de vue physique, dans les albums de jeunesse tout est rond, le visage est disproportionné, on parle de l'humain: la tête, les yeux parlent des émotions. La maîtrise de l'expressivité gestuelle et physiologique fait surface dans l'espace de la réalité pour certains lecteurs, dans la fiction pour d'autres. Cependant, c'est précisément en associant les illustrations aux témoignages (Bornand, 2004) que le lecteur reçoit l'impact de la réalité par la voie de la BD qui diffuse la voix des survivants et leurs silences tout au long de l'histoire.

La première BD, une histoire très particulière adressée à des enfants de 8, 9 ans et racontée avec simplicité et délicatesse, elle témoigne sans rancœur apparente de la souffrance d'une enfant cachée restée dans le silence pendant plus de soixante ans. Cet ouvrage très travaillé et très juste, encourage l'accompagnateur de l'enfant à la réflexion et à la lecture vers la découverte de la Shoah. Ces souvenirs demandent beaucoup de suivi et de soutien pour confronter les jeunes lecteurs à telle infamie avec réserve pour leur éviter égarements et désarrois. Cependant, est-il possible qu'un enfant de 9 ans puisse rai-

sonner et comprendre tel récit sans être guidé? Il faut essayer de favoriser des échanges entre un *personnage* médiateur ou une personne proche et l'enfant qui découvrira à petits pas, guidé par son interlocuteur, l'histoire de l'héroïne avec des mots d'enfants. Seul l'appauvrissement de la réalité autorise un tel récit de l'horreur. La grand-mère vide la réalité, la refoule pour transmettre à sa petite fille son vécu d'enfant cachée, privée de ses parents. L'histoire est certes vraie néanmoins, pour épargner la fillette, la grand-mère la transforme en vraisemblable qui n'est pas exactement la vérité, de sorte que la première lecture de l'histoire s'éloigne de ce qu'elle le fut jadis. Pour ce faire, le *je* narratif, enfant devenue adulte, parle à l'accompagnateur qui doit guider la lecture, Elsa va à son tour le transmettre à son papa. Le *je* parle à *tous*, le *je* met des mots à son vécu et la libère d'un silence de plus de soixante ans transperçant le cœur du lecteur comme une dague.

Conscient de transmettre un témoignage extrêmement poignant, l'auteur sait qu'il compte sur un intermédiaire coopératif qui va accompagner le récepteur de l'histoire dans son cheminement. Ceci dit, la force illocutoire de l'énoncé qui est le narrateur à travers la grand-mère présuppose la complicité du lecteur, médiateur du récit qui adhère au principe de coopération (*cf.* Grice, 1979) par rapport au récepteur : l'enfant à qui est adressée l'histoire. Ce récit de vie porteur de silences fera désormais partie de la vie d'Elsa et du lecteur.

#### 4. Le silence

Il s'agit tout d'abord de définir ce terme : le silence. Selon le dictionnaire Larousse, le silence désigne de manière générique l'absence de bruit ; le fait de se taire, de ne rien dire. S'agissant du silence des rescapés, ne nous limitons pas à cette définition, nous le précisons au long de cette étude. Cependant, comment parler du silence sans utiliser la parole ? Comment dire le silence, comment l'écrire sans provoquer ce que Levinas (1974: 112) appelle une « indiscretion à l'égard de l'indicible » ! En 2011, l'Association Européenne François Mauriac organisa en Ukraine un colloque : *Le silence et la littérature*. Au programme, Thierry Laurent présente « Le silence dans l'œuvre de Patrick Modiano »<sup>12</sup> et, au cours d'un entretien, un journaliste lui demanda où il en était avec le bruit et le silence, ce dernier lui répondit « c'est toujours le silence qui a le dernier mot » (Laurent, 2013: 57). La vie est pleine de paradoxes, le mutisme se transforme dans le silence, alors comment apprivoiser ce mutisme dans le silence? S'agit-il toujours d'un même et unique silence ? Dans la Bible, Parole de Dieu, Dieu parle pour créer le monde, pour appeler l'homme, pour parler avec lui. Dieu parle aux patriarches Abraham, Moïse et Jacob mais la

<sup>12</sup> La littérature modianienne est construite à partir de la quête de l'identité et de la période de la Shoah.

Bible est aussi le temps donné aux silences de Dieu car après avoir tout créé, Dieu fit le silence. On ressent parole et silence comme une relation avec Dieu, la Bible est donc un espace de dialogue, raison pour laquelle les silences pèsent si fort dans le judaïsme. En effet, le Dieu d'Élie, d'Abraham, de Moïse est un Dieu de dialogue qui ouvre un espace dans lequel nous pouvons donner du sens à la vie.

#### 4.1. Le silence peut-il être virulent ?

Il s'avère que le silence est susceptible de devenir dangereux lorsque les hommes ne dialoguent pas, il peut jusqu'à les pousser au meurtre. Rappelons-nous que le premier meurtre de l'humanité, le premier fratricide, d'après la Bible, eut lieu dans le silence : « L'Éternel dit à Caïn : – Où est Abel ton frère? Et Caïn répondit : – Je ne sais ; suis-je le gardien de mon frère ? – Écoute la voix du sang de ton frère crier vers moi du sol » (*Genèse* IV, 9-10).

Pourtant, le silence peut devenir un signe de respect, de deuil. Afin de dévoiler ce silence, retenons un souvenir d'école de Mitchi lorsque les enfants allaient avec l'école se recueillir devant le monument du soldat inconnu et déposer une gerbe de fleurs le 11 novembre « Rentrez en silence, deux par deux ! » (*DG*, 8)<sup>13</sup>. La maîtresse demande aux enfants de respecter le silence des morts pendant que Mitchi se demande pourquoi un soldat inconnu bénéficiait d'une stèle en pierre tandis que son grand-père n'avait même pas une pierre tombale.

Le silence peut prendre d'autres formes : le silence complice qui permet le mal et le silence de celui qui se refuse de témoigner. Pourrions-nous répondre à la question suivante : le silence serait-il complice de la violence ? Redoutable question qui hante les esprits.

Tout d'abord, nous réfléchissons sur le silence de ceux qui ignorent la souffrance d'autrui en permettant de telles atrocités et sur le silence du rescapé qui a renoncé à parler de lui-même pour ne parler que des autres. Pour ce faire, prenons un exemple, Dounia est ignorée de sa maîtresse, de ses petites camarades sur ce, leur silence complice autorise et justifie le mépris dont tous les Juifs en sont ses victimes. Deux grands dessins de l'album de *L'enfant cachée* occupent deux pages et illustrent ce silence complice. Dounia, assise au dernier rang n'a plus le droit d'intervenir en classe, elle doit se taire. À la page 15, Dounia puérilement calme et tranquille, observe avec de tout petits yeux les autres enfants jouer à la marelle, à tu-l'as..., à côté d'elle, une petite camarade, les yeux baissés, honteuse sans comprendre pourquoi n'ose même pas regarder devant elle. Elles sont là, appuyées contre le mur du fond de la cour de récréation, confrontées à un silence méprisant et humiliant qui les isolent de leur

<sup>13</sup> Les citations tirées de l'album de Kichka, *Deuxième génération*, seront indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles entre parenthèses (*DG*).

monde enfantin, la culture du silence prend place dans leur monde (*EC*, 14). Comme l'affirme Friedemann (2007: 117) « Le silence du langage se mêle au silence du regard ».

Il en est de même pour le père de Mitcha, qui subit autant ce silence complice. Être le premier en classe est pour lui une revanche sur Hitler. Il doit exhiber la réussite de son fils : « Je n'ai pas pu finir l'école à cause des nazis. Alors, sois toujours premier de classe. Promis ? – Promis, Papa » (*DG*, 17).

Lorsque le rescapé est aux prises avec ses propres interdictions, voire son « silence volontaire », comment s'efface-t-il derrière ce mutisme ? Comment esquive-t-il la parole ? Nous avons repéré quelques exemples : « Maman nous a très peu raconté sur la période [...] Elle a choisi d'effacer son histoire derrière celle de Papa » (*DG*, 28).

Par rapport à la BD de *L'enfant cachée*, trois cases (*DG*, 77) illustrent le silence que s'est imposée Dounia tout au long de sa vie. En premier plan on voit l'enfant victime du phénomène de l'usure de la vie plongée dans le silence. Cependant, la veille au soir, elle a rompu la barrière du silence grâce sa petite fille Elsa mais ses mots ouvrent de nouveau les plaies qui l'ont tant fait souffrir. Dounia a dit, a raconté mais là, face à son fils, elle se sent trahi par sa faiblesse, démasquée, elle s'effondre sous le poids de son sentiment de culpabilité et perd de nouveau la parole. Les personnes qui ont vécu cet enfer ont voulu très vite oublier, comment comprendre et assumer leur survivance sans accepter qu'ils auraient dû mourir eux aussi ?

Dans son discours de réception du prix Nobel, Patrick Modiano (2014: 13'32") fait allusion à ce sentiment de contrition :

[...] Un mauvais rêve et aussi un vague remords d'avoir été en quelque sorte des survivants. Et lorsque leurs enfants les interrogeaient plus tard sur cette période et sur ce Paris-là, leurs réponses étaient évasives. Ou bien ils gardaient le silence comme s'ils voulaient rayer de leur mémoire ces années sombres et nous cacher quelque chose. Mais devant les silences de nos parents, nous avons tout deviné, comme si nous l'avions vécu.

Parallèlement à ce silence, il faudrait ajouter la fonction expressive des points de suspension qui interrompent le flux de la parole déterminé par l'émotion. L'intentionnalité des pauses marque dans ce cas la tristesse de Dounia et la supplication silencieuse qu'elle adresse à son fils « Je suis désolée... Je ne voulais pas... je n'ai pas voulu mal faire... tu sais ... je ne... » (*EC*, 75).

Néanmoins, le silence volontaire peut changer de nature et devenir révélateur. Dans *Deuxième génération*, Henri, le père de Mitchi, garda le silence jusqu'à l'âge de 70 ans bien que de temps à autre il laissait glisser inconsciem-



ment ses souvenirs « Depuis tout petit, je suis un témoin privilégié, mais je pense qu'il ne s'en est pas rendu compte. Ni du fait que son silence aura été éloquent » (DG, 90).

Il est indéniable qu'Henri savait, qu'il sait mais ne voulait pas ou ne pouvait pas *dire*, il voyait et voit loin, dans le passé, vers le futur, il voyait haut, vers le Dieu universel. Mais, comment mettre des mots à telle atrocité ? Comment transmettre sa souffrance à ses enfants ? Ceci était au-delà des capacités d'expression. Comment expliquer tant de haine, de fureur ? Comment comprendre un projet de mort industrialisée ? :

- Pourquoi les nazis haïssaient tant les Juifs au point de vouloir les exterminer ? [...] – J'ai pratiquement lu tous les ouvrages qui traitent la question...
- Et... ?
- Je n'ai jamais trouvé de réponse ! (DG, 86).

Le neuropsychiatre Fineltain (2008: 5), dans son article « Les syndromes des survivants de la Shoah », parle de « société du silence » et affirme que le silence constitue un remède contre le déchirement de la peur tout en alimentant les souvenirs.

Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons au silence des survivants de la Shoah qui « ne sont pas écoutés » comme a indiqué Simone Veil (2006: 7) lors de son discours à Amsterdam le 26 janvier 2006 « Ce retour a été, je le répète, terrible : nous étions seuls, enfermés dans notre solitude, d'autant plus que ce que nous avons vécu, personne ne voulait le savoir ». Personne ne voulait entendre parler de détresse, blessures, expériences criminelles qui n'étaient pas perçues comme telles par leurs interlocuteurs. On leur parlait d'un autre monde, ils trouvaient ces propos insensés, il ne s'agissait pas de résistants. Dans cette perspective, nous reprenons les paroles de Simone Veil :

On entend souvent dire que les déportés ont voulu oublier et ont préféré se taire. C'est vrai sans doute pour quelques uns, mais inexact pour la plupart d'entre eux. Si je prends mon cas, j'ai toujours été disposée à en parler, à témoigner. Mais personne n'avait envie de nous entendre (*apud* Wieviorka, 2013: 170).

Confronté à cet impénétrable silence de la Shoah, l'enfant devenu adulte accompli, témoin rescapé de l'abîme des camps d'extermination, s'interroge sur son sort : Pourquoi Dieu est-il resté dans le silence ?

#### 4.2. Le silence de Dieu

Ainsi, le déporté doit se taire mais se heurte au silence divin, à l'anéantissement d'enfants, d'hommes et de femmes pendant une guerre meurtrière sans précédent. Il réfléchit sur son identité religieuse et essaye d'assumer

son histoire. Élie Wiesel (1989: 12), après dix ans de doutes, d'hésitations, de silence s'étonne de ses études religieuses durant cette période : « [...] et la protestation, où est-elle donc passée? et la révolte contre la création et son créateur, qu'était-elle devenue? comment pouvais-je passer sans transition aucune de Buchenwald à la foi et à la prière de mon enfance ? »

Pourquoi et comment croire en un Dieu qui permet la souffrance et admet l'injustice? Comment comprendre l'incompréhensible et l'inexprimable? Son silence est-il la preuve de son inexistence? Ceci laisse penser à un propos attribué à Sartre : « Dieu se tait, donc il n'existe pas ». Les victimes ne peuvent absoudre le silence de Dieu qui demeure un scandale tandis que leurs discours sont influencés par la rancœur : « Dans les camps, les religieux qui imploraient Dieu m'énervaient car, si Dieu avait existé... les camps n'auraient jamais existé !! » (DG, 45).

Dans le récit vécu de Miriam Katin (2006 : 117-118), la BD, force de témoignage, *Seule contre tous* tente de comprendre pourquoi, bien qu'éduquée dans la religion juive, elle n'a jamais cru en rien : « Lorsque Esther dit à son mari Károly : “Dieu merci nous sommes en vie et à nouveau ensemble”, celui-ci répond amèrement : “Si ce dernier existait, il n'aurait jamais laissé les nazis et leurs collaborateurs agir” ».

Puisque Dieu éprouve ceux qui l'aiment, c'est le moment de l'épreuve. Non seulement les corps ont été meurtris, l'âme aussi a été visée, blessée et anéantie. La désintégration de la foi du rescapé met en avant la condition de l'homme face à son Créateur et tout le drame enduré dans un mutisme, qui exprime la rage mieux que les mots.

Le silence divin est particulièrement inexplicable voire très douloureux, cependant ce Dieu caché et muet n'est ni absence, ni abandon. Il tient l'homme comme responsable de ses actes. Le témoin échoué dans les ténèbres de ses souvenirs s'autorisera-t-il le droit de répondre à cette question? Pour Wiesel (2011: 12) : « La tragédie du croyant est incomparablement plus douloureuse, plus profonde que celle de l'incroyant. [...] Le croyant est condamné à ne pas comprendre. [...] Comment justifier Dieu et son silence? “On ne peut concevoir Auschwitz avec Dieu et sans Dieu” ».

Sans doute, du côté de l'identité juive, l'attachement au peuple juif n'implique pas toujours la croyance en Dieu. Nombre de Juifs étaient laïcs, athées sans que leur appartenance à la communauté juive ne leur pose problème :

Henri ne croyait pas en Dieu, il allait très rarement à la Synagogue, Mitchi comprendra le pourquoi cinquante ans plus tard : « Mon père ne s'y sentait pas dans son élément, il ne lisait pas l'hébreu et n'avait jamais appris

les prières. Il ne croyait pas en Dieu ». [...] Alors je lui ai demandé pour quelle raison il n'avait pas fait sa Bar-Mitsvah. Il a hésité puis m'a dit: « mon père était socialiste militant et laïc. Il n'allait jamais à la Synagogue » Il m'aura fallu cinquante ans pour l'apprendre (*DG*, 42-43).

#### 4.3. Le sauvetage silencieux d'enfants, d'hommes, de femmes, de familles

Nous avons eu l'occasion de constater que nombre d'enfants et de familles ont été victimes de la délation de leurs voisins, ... Cependant, on connaît l'engagement, la solidarité de certains hommes et femmes non Juifs qui se sont dévoués, au péril de leur propre vie, pour épargner ces enfants d'un massacre annoncé :

Monsieur Péricard est monté dans notre appartement. Il a été chercher une valise avec mes affaires. [...] On va s'occuper de la petite. [...] On a des nouvelles. La police compte venir. Il faut vite évacuer la petite. [...] Vous pouvez compter sur nous. [...] Police ! Police ! Espèce de sale traître ! (*EC*, 35- 39).

Outre l'exemple ci-dessus, dans notre deuxième BD, l'agneau réunit tout le troupeau pour essayer de se débarrasser du Mal et au péril de sa vie défie le loup en lui faisant des grimaces sans un seul cri, en silence pour l'entraîner vers un piège mortel : « Le risque était grand... mais après tout il fallait bien se débarrasser de ce loup [...] Là, à bout de nerfs, aveugle par la colère, le loup tomba dans le piège que nous lui avons tendu. Il disparut dans la mer et on ne l'a plus jamais revu » (*AM*, 22, 30)<sup>14</sup>.

Cette chaîne de solidarité ne préserva pas uniquement des enfants, Michel Kichka garde d'excellents souvenirs de son professeur de dessin qu'il recontacta 30 ans plus tard. Ce dernier, qui s'adonnait depuis sa retraite à la peinture et aux BD, lui envoie une reproduction d'un de ses tableaux: Auschwitz au fond, au premier plan un petit garçon serrant un train contre sa poitrine, en bas de la vignette, dénote la réalité de l'histoire. L'auteur, déconcerté ne comprend pas le message de l'auteur du dessin mais reçoit quelques jours plus tard :

La photocopie d'une lettre de reconnaissance rédigée par une famille juive de Liège en 1945, certifiant que les parents de Dany Evrard leur avaient fourni, au péril de leur vie, logement, ravitaillement et faux papiers [...].

<sup>14</sup> Les citations tirées de l'album de Jean et Zad, *L'agneau qui ne voulait pas être un mouton*, seront indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles entre parenthèses (*AM*).

Mon prof Dany Évrard, né pendant la guerre, était en fait fils de « parmi les nations »<sup>15</sup>, même si le titre ne leur a pas été octroyé officiellement. Le Talmud dit que « Qui sauve un homme, sauve l'humanité entière »! Ce destin nous a bien liés au-delà du dessin [...] Vous serez en sécurité dans la mansarde. Je passerai après l'usine. Je ne sais comment vous remercier, Monsieur Evrard ! J'ai planqué vos papiers dans l'oreiller (*DG*, 41).

Le silence de ces survivants de la Shoah, qui ont refusé de transmettre les stigmates de leurs blessures endurées pendant la Shoah à leurs enfants par pudeur, amour, honte, devient parole après plus de soixante ans de mutisme, d'isolement dans lequel ces « enfants » rescapés se sont habitués à vivre : « À la maison nous vivions un peu en marge du monde, à l'écart de la réalité, isolés. Pour Papa, la réalité était trop dure à affronter, nous n'avions ni télé, ni journaux, ni magazines. Le monde était grossièrement divisé en deux : les Juifs et les Goys » (*DG*, 46).

Ce n'est plus la nécessité interne seule de se protéger, même si elle existe toujours, qui pousse le survivant à vivre en marge d'un monde qui l'avait trahi, c'est la réalité quotidienne qui l'effraie et le submerge dans un isolement presque maladif. Cette *scène* est une des clefs de voûte de l'histoire de cet album car elle met en évidence l'isolement du rescapé.

#### 4.4. Est-il vraiment possible de souffrir en silence?

Les souffrances pourraient être une épreuve: souffrance d'amour. Le Talmud raconte: tu subis une épreuve, es-tu content de la subir ? Donne-moi ta main. Il se relève. Personne ne peut se relever par soi-même; l'amitié, l'amour, la solidarité y jouent un rôle décisif :

– Si nous ne faisons rien, le loup va nous dévorer les uns après les autres, jusqu'au dernier. Et alors, il sera trop tard pour résister. Aujourd'hui nous sommes assez nombreux pour lui tendre un piège. Au lieu de pleurnicher, battons-nous *pendant qu'il est encore temps!* (*AM*, 20).

*Aussitôt, le troupeau se rassembla. C'était bon d'être ensemble* (*AM*, 22).

Nous avons été dénoncés. Mon mari... il faut l'aider! [...] Il s'est battu avec les policiers et... [...] Bon, rien n'est perdu. [...] Ne vous inquiétez pas, on va s'en oc-

<sup>15</sup> L'appellation « Justes parmi les nations » désigne les personnes non juives –aussi dénommées Gentils ou goyim– ayant secouru de multiples façons, mais toujours de manière désintéressée, des Juifs menacés par la politique d'extermination nazie (*cf.* Gensburger, 2004: 15-37).

cuper. [...] ne t'inquiète pas, on va tout faire pour l'aider (EC, 47-48).

Comme nous l'avons observé *supra*, les coupures dans le discours fictionnel écrit permettent de mettre en valeur l'émotion du locuteur. Ces pauses-silences renforcées par des points de suspension, ces césures essaient de camoufler le désarroi de Mme Pierret qui se replie sur elle-même et se concentre sur la supplication.

#### 4.5. Le silence, une échappatoire à la mort ?

Pour être sauvés, pour échapper à la mort, des enfants juifs ont été entraînés, éduqués dans le silence par leurs parents qui subissaient la même menace ainsi que par leurs protecteurs. Ils ont dû parfois changer d'identité, de religion, quitter leurs parents, leurs maisons, ont subi des privations surtout affectives. Souvent sans un mot de la part de leurs parents, ces enfants transférés, placés chez des inconnus pour survivre vivent dans le chaos émotionnel. Dounia, terrifiée, écoute en silence ses parents, elle sait qu'elle doit obéir malgré sa peur et accepte en silence de se cacher au fond d'une armoire : « Faut te cacher, viens ! [...] Écoute ma grande. Je t'aime très fort. Maman t'aimera toujours. [...] Tu vas t'allonger et je vais remettre le fond. Tu ne dois pas faire de bruit. Aucun bruit. Tu m'entends? Aucun bruit. Compris ? » (EC, 26-28).

La fillette entend des coups, des fracas de meubles, les cris de la police mais attend en silence malgré sa détresse, elle sait qu'elle doit garder le silence. Un silence terrifiant qui la retient dans le fond de l'armoire :

J'entendais les gens de la police crier. Ils demandaient à mes parents où j'étais... Mon père leur répétait calmement que j'étais partie à Marseille pour rejoindre de la famille. [...] J'entendais ma mère pleurer. [...] Pour ne rien entendre, j'ai mis mes mains sur mes oreilles. Ça ne fonctionnait pas. [...] J'ai coupé ma respiration pour être certaine de ne pas faire de bruit. Après je n'ai rien entendu, juste le silence [...] (EC, 30-31).

Madame Pierret, leur voisine, sait ce qu'il s'est passé et monte la chercher. Elle doit récupérer en toute hâte la fillette pour la sauver de ses agresseurs : la Police française ! : « Tu me reconnais ? Je suis la voisine du dessous. Je vais m'occuper de toi. Ne t'en fais pas. Il ne faut pas rester ici » (EC, 33).

Les enfants recevaient des consignes de comportement pour devenir invisibles. Feldman (*apud* Fohn, 2011: 33) souligne des difficultés d'affiliation par rapport au processus de désaffiliation qui a eu lieu pendant la guerre. Cette double affiliation marque fortement les enfants juifs cachés par rapport aux autres survivants de la Shoah : « À partir de ce moment-là, la dame a dit que je m'appelais Simone.... Simone Pierret.... Et j'étais catholique » (EC, 43).

Comme nous l'avons dit, la pause silencieuse est une marque de l'intentionnalité de l'émetteur. Dans l'énoncé ci-dessus, ce fait pausologique apparaît en situation de face à face, comme une sorte d'écho relié au degré de manque de spontanéité de Dounia. Porteuse de signification, cette hésitation confirme non seulement le désarroi de l'enfant à qui l'on vient de changer de nom de famille mais renforce ses doutes sur sa nouvelle filiation.

Comment fuir la mort ? Sa protectrice change son prénom, Dounia, littéralement « monde » en arabe, devient Simone du prénom masculin Simon, d'origine grecque ou hébraïque « qui est exaucé ». Un clin d'œil au lecteur ? Madame Pierret sauvegarde la judéité de la fillette en lui procurant ce nouveau prénom. Dorénavant elle s'appellera Simone, Simone Pierret, et devra faire le silence sur son vrai prénom et son vrai nom de famille. Dounia, déchue de son identité, accepte la nouvelle sans vraiment comprendre pourquoi.

Feldman, Mouchenik et Moro (2008: 485) développent longuement la problématique de ces enfants juifs privés de leur identité pour être sauvés de la barbarie nazie :

Pour être sauvés, pour échapper à la mort, les enfants juifs ont été dépendants des adultes: pas uniquement de leurs parents qui subissaient la même menace et qui ne pouvaient pas les protéger. Ces enfants ont dû parfois changer d'identité, ont connu des ruptures, des privations, ont dû quitter leur environnement familial et leurs parents. Ils ont parfois été cibles d'humiliations, de maltraitements. Ces enfants ont été transplantés brutalement, pour être protégés, mais souvent sans mots ni de la part des parents, ni de la part des adultes en charge de ces enfants. Ils recevaient uniquement des consignes pour se comporter prématurément comme des adultes : ne pas dire son nom, faire face à un danger qu'ils ne pouvaient même pas nommer, devenir des enfants invisibles.

Le silence identitaire a mis à l'abri nombre d'enfants et a sauvé des vies tout en entraînant des traumatismes qui ont pu dégénérer en problèmes de personnalité. Selon Kangisser-Cohen (*apud* Fohn, 2011: 21), le changement identitaire des enfants cachés, leur a certes sauvé la vie mais ce remplacement a également entraîné une confusion identitaire et une dissimulation obligée de leur appartenance juive. De nombreux enfants ont été convertis ou ont suivi les préceptes d'une autre religion pour se fondre dans la masse (Hogman, 1988: 45). Pendant la guerre, les enfants juifs cachés ont dû s'adapter à un environnement social et religieux qui leur était étranger et auquel ils se sont identifiés afin de passer inaperçus. Le catholicisme étouffe, fait taire leur judaïsme refou-

lé : « Pour les fêtes religieuses, si le temps le permettait... nous allions au village, avant ça, je n'avais jamais assisté à une messe. [...] Je trouvais les chants jolis mais je dois avouer que je ne comprenais rien à ce qu'ils racontaient » (*EC*, 57).

Les enfants juifs cachés sont nombreux à s'être construits sur base d'un rejet du judaïsme et d'un « catholicisme salvateur » (Feldman, 2007: 444). Après autant d'épreuves, autant de souffrances certains rescapés rejettent leur judaïsme pour couper les ponts avec leur passé car pour nombre d'entre eux, la Shoah est restée dans leur mémoire comme un traumatisme. D'autres, n'ayant pas conscience de leur judaïsme ou par reconnaissance envers leurs sauveurs adoptent le catholicisme par mimétisme.

### 5. Le passage du temps dans le silence

Sous l'impact de la réalité, la perception du temps est un subterfuge qui se construit dans le Moi inconscient qui veut empêcher le temps de passer. La partie inconsciente du rescapé gère la perception du temps qui se développe et la montre s'arrête, le temps est aboli. Le Moi réduit au silence le temps, le silence étouffe le temps et prend sa place dans le Moi inconscient. Dans l'album *Deuxième génération*<sup>16</sup>, Henri, le papa de Mitchi, refuse les souvenirs et s'accroche en vain à l'année 1942, il retient sa vie à ce moment afin d'éviter de déclencher les souvenirs de son vécu pendant la Shoah :

Il vit dans un autre temps. Sa montre s'est arrêtée le jour de son arrestation. Maintenant qu'il a célébré ses 85 ans, il se projette dans l'éternité. Si seulement il le pouvait, il témoignerait ad vitam aeternam, jusqu'à ce qu'il demeure le dernier témoin vivant. Moi aussi, j'aimerais qu'il ne meure jamais (*DG*, 82).

La vignette fait allusion à la célèbre scène du film muet *Safety last!* (*Monte là-dessus !*) avec Harold Lloyd suspendu aux aiguilles de l'horloge de la façade d'un immeuble dans une rue bondée de passants, de voitures. Pour le père, pas de badauds rassemblés dans la rue, pas de voitures comme dans le film de 1923. Les immeubles vides et à guise d'enseigne lumineuse d'hôtel, une pancarte noire dont l'inscription annonce *blanc sur noir* : Auschwitz. Sur ce, Henri est suspendu aux aiguilles d'une horloge vitale datée : 1942. Harold, assommé par une girouette dans son ascension de l'immeuble, tombe mais réussit à se raccrocher aux aiguilles de l'horloge. Henri, foudroyé le jour de son arrestation, veut arrêter le temps mais son destin l'acheminera au camp

<sup>16</sup> Les enfants, qui ont retrouvé au moins un parent survivant après la guerre font partie de la deuxième génération de la Shoah. Le plus souvent, la souffrance des parents est entrée dans la souffrance des enfants qui essaient de se reconstruire dans le silence.

d'extermination d'Auschwitz. Néanmoins, il reviendra de la marche de la mort dans les forêts, des fours crématoires... et s'adaptera à sa nouvelle vie, fondera *une famille exemplaire* avec des enfants qui seront un triomphe personnel. Pour papa, chacun de nous était «une victoire sur les boches » (DG, 26) et il finira par *dire*. De son côté, Harold s'en sortira et fera honneur à sa fiancée.

Dans *L'enfant cachée*, la disposition des vignettes sont quasiment toutes conventionnelles dans l'album, il y a cinq ou six dessins sur chaque page. Cependant, l'album met en relief les moments essentiels de l'histoire par le biais d'une seule image sur sept planches et une unique image découpée par deux axes qui se croisent. Celle-ci attire l'attention du lecteur en divisant la *photo* de la grange de Germaine où était caché l'enfant avec Mamounette. Un seul dessin découpé en quatre triangles isocèles dont chacun correspond à une saison de l'année passée à la campagne.

La notion du temps en BD peut se faire d'une façon très descriptive, le passage du temps dans le silence, sans coupures pour le cycle des saisons est représenté ici par une succession de quatre vignettes d'un unique dessin renforcé par le biais d'un énoncé linguistique. Dounia s'adapte *rapidement* à sa nouvelle vie, l'adverbe de manière avec une forte nuance de temps met en exergue l'accélération du temps du conteur, le narré et le non narré reviennent à l'adverbe :

Rapidement nous sommes devenus très organisés [...]

Mais malgré tout l'amour qu'elles me donnaient... je pensais souvent à Papa et Maman (EC, 55).

Je ne lui ai pas demandé s'il avait des nouvelles de mes parents. [...] J'avais peur de la réponse (EC, 62).

Dounia reste dans le silence, *elle cogite*, elle n'extériorise ni ses doutes, ni ses attentes. Elle n'en parle à personne. La fillette fait preuve d'une grande maturité, elle sait sans vraiment comprendre pourquoi. Ces vignettes signifient des moments de réflexion et une nouvelle étape dans le déroulement du récit.

L'effroyable réalité à laquelle est confrontée l'enfant lors des retrouvailles avec sa maman est terrifiante. Le silence le plus absolu témoigne de leur rencontre, les yeux écarquillés de la maman sont d'une éloquence foudroyante, ils portent en eux toutes les horreurs vécues. Une petite bouche aux lèvres serrées transmet le silence volontaire. Comment admettre une maman effondrée qu'elle ne reconnaît même pas ? Cependant, il ne lui a fallu qu'un moment pour être certaine qu'il s'agissait bien de sa maman. Au sens psychanalytique, le temps psychique s'articule entre le temps du conscient et le temps vécu. Il nous semble difficile de concevoir la réaction de l'enfant mais la vision pédagogique de la narration implique que la notion de temporalité soit propre aux circonstances particulières du moment et du sujet. Sur ce, le temps est un éternel pré-



sent pour les enfants qui ne vivent qu'au jour le jour. De plus, le temps a la spécificité d'être à mi-chemin entre une mesure objective et une perception subjective :

Je ne savais pas comment faire. J'étais horrifiée. Au début, je ne l'ai pas reconnue. Il m'a fallu un moment avant d'être certaine que c'était bien ma Maman (*EC*, 68).

J'avais peur de ne pas le reconnaître. ... J'avais peur de le reconnaître (*DG*, 7).

Feldman, Mouchenik et Moro (2008: 504) soulignent les difficultés des parents : « Lorsqu'on vient chercher ces enfants qui ont été cachés : ils ne reconnaissent plus leur mère, ils parlent le patois, ils portent un autre prénom, parfois un autre nom, parfois ils adhèrent à une autre religion ».

D'autres enfants furent séparés de leur *famille d'accueil* sans comprendre cette nouvelle séparation qui pouvait leur être déchirante : « Du jour au lendemain, je dus me séparer de celle que j'aimais maintenant plus que ma propre mère » (Kofman: 1994, 68-69). Cette séparation à la fin de la guerre a provoqué un trauma chez l'enfant qui se trouvait de nouveau arraché de l'affection de ses *parents*. Furent-ils des parents d'accueil qui au fil du temps ont transmis des sentiments de sécurité, de soutien et d'affection à ces enfants juifs cachés et rescapés, souvent privés de leur appartenance à leurs géniteurs. Comme le souligne Krell (*apud* Fohn, 2011: 172), « le retrait du milieu d'accueil représente une deuxième perte majeure pour ces enfants. Alors que le sentiment d'appartenance était encore possible dans ce milieu ». Après la libération, certaines familles ont refusé de rendre l'enfant qu'ils avaient sauvé de la mort et auquel ils s'étaient attachés. Des familles d'origine ont refusé que l'enfant maintienne un lien affectif avec la famille d'accueil.

## 6. Comment accepter le silence des disparus et accepter de se séparer des morts ?

Après la guerre, les parents ne revenaient pas tous mais il fallait surmonter ces événements traumatiques vécus durant la Shoah en puisant une force particulière dans ce manque et acceptant non seulement de vivre dans cette singularité mais aussi dans le silence.

Par ailleurs, comment faire le deuil d'un être cher qui a disparu sans laisser de traces ? Comment accepter de façon symbolique cette nouvelle séparation qui serait comme une nouvelle mort silencieuse ? Toutefois, se réapproprier de cette mémoire s'inscrit dans le devoir de ne jamais oublier et de briser le silence de ceux qui sont partis en cendre :

Comme beaucoup de déportés, mon papa n'est jamais revenu des camps de concentration. On a eu beau

m'expliquer que je ne le reverrai jamais... [...] J'attends toujours son retour (EC, 70).

Ma famille était partie en cendres, emportée par le vent mauvais de l'histoire (DG, 9).

Ces enfants juifs rescapés, orphelins de la Shoah devenus adultes, se refusaient souvent d'assumer une telle perte sans raison. Leurs témoignages relevaient d'une poignante douleur : « On a beau nous dire: faites le deuil, moi je ne veux pas faire le deuil, faire le deuil c'est les faire mourir une seconde fois » (Mouchenik: 2006, 121).

### 7. La solitude des survivants, un pénible fardeau

Pour les survivants de la Shoah, la solitude représente désormais une nouvelle déchirure car nombre d'entre eux avaient la sensation de ne rien avoir à transmettre à leur descendance. Or, au fil du temps un travail psychique sur le deuil de leurs disparus déclencha en eux un sentiment incontournable de libération un peu comme un héritage à transmettre et non pas comme un récit de malheurs à dire.

Dans *Deuxième génération*, cet isolement apparaît dans le chapitre « Seul au monde » : Mitchi n'ose pas poser de questions à son père à ce sujet parce qu'il sait combien ce serait douloureux pour lui mais il comprend que cette solitude était sa force, il se battait contre tout et tous. La vignette de la page 70 occupe un tiers de la page, elle évoque le roman de Saint-Exupéry *Le Petit Prince* mais sur cette planète déserte, silencieuse et lugubre se dressent trois cheminées dont une s'élève sur la partie cachée de ce corps céleste. Une fumée noire, épaisse, envahissante tapisse le ciel. Henri est seul face à la cruauté du monde, vêtu de son pyjama à rayures, le regard absent, entouré de quatre têtes de morts, trois tibias jonchent le sol et en plein milieu, deux petites fleurs orphelines, fanées ne trouvent pas vraiment leur place. Le silence de la solitude s'est installé en lui, à qui parler, à qui dire ? :

Seul survivant de sa famille, [...] Je n'osais pas poser de questions, je sentais que c'était un sujet tellement douloureux qu'il valait mieux ne pas l'aborder. [...] « Seul au monde » sonnait comme « seul contre tous » comme ces westerns de série B où le bon finit toujours par gagner (DG, 70).

Un autre exemple, celui de Yaron, le neveu de Mitchi essaye de poursuivre des recherches sur le nom Kichka, sur la famille « pour en savoir plus », « pas facile d'élaborer un arbre généalogique dont presque toutes les branches ont été arrachées et brûlées » (DG, 72-73).

À la même page, une vignette qui prend la moitié de la page devient

une déclaration d'innocence, d'espoir. Mitchi, le Petit Prince, demande à son Papa, l'aviateur, de lui dessiner « une famille » sur une planète fleurie dans un ciel étoilé. Comme réponse, le gros point d'interrogation du Papa. Le silence remplace une réponse trop douloureuse.

Ce poids touche aussi la deuxième génération, ceux qui n'ont pas subi la Shoah mais ont hérité de ses stigmates :

Peu avant mon départ, un ami est passé me voir. En m'embrassant, il m'a dit : « encore une victime de la Shoah ! » [...] J'étais dans un tel choc que je n'ai pas prêté attention à sa réflexion, qui m'est revenue en plein vol. J'avais déjà entendu parler du syndrome de la Deuxième génération. Étais-je à l'abri de ce mal ? (DG, 52).

## 8. Comprendre le silence

Dounia s'est interdite de parler pendant plus de soixante ans, et après une nuit de confidences avec sa petite fille, son fils lui avoue qu'au fil du temps il avait compris son silence et sa détresse : « Il m'a fallu un peu de temps pour le comprendre mais maintenant... je sais... j'ai compris ton silence » (EC, 76).

Les parents de Mitchi parlent Yidish devant leurs enfants mais ne se sont pas souciés de la leur apprendre, cependant elle est « la langue de l'humour juif ! » (DG, 29). Pourquoi taire leur langue maternelle à leurs enfants ? Fallait-il les éloigner de leurs souvenirs ? Était-ce une manière de les protéger de l'angoisse vécue durant la Shoah ? :

Petit à petit, j'ai pris l'habitude de ne pas écouter, même quand ils parlaient en français. Qu'avaient-ils à nous cacher ? Pourquoi étions-nous exclus du débat familial ? C'est dans cette langue qu'ils ont dû se dire les choses qui nous auraient permis de mieux comprendre qui nous étions. La langue ne fait-elle pas partie du patrimoine ? (DG, 29).

Après le suicide de son fils Charly, Henri entreprend de raconter, de parler, parler, parler. Cet acte a une signification : la confession de sa vie. De part son statut de survivant, conscient de sa responsabilité, Henri croit accomplir un devoir envers les vivants, au nom des morts. Il aura mis des années avant de briser son silence :

Des années plus tard, j'ai essayé de comprendre pourquoi il avait choisi ce moment pour parler. La vérité est que c'est lui qui a découvert Charly mort sur son lit. Je pense que ça a fait resurgir d'un seul coup toutes les images des morts qu'il était parvenu à refouler tant bien que mal. Les deux traumatismes ont dû se télescoper.

[...] Je suis sûr que tous ces morts ont hanté ses nuits. Il les a balayés sous un tapis de silence (DG, 56).

Henri en découvrant le corps de son fils se souvient du silence de tous les morts qu'il avait côtoyé dans le camp d'extermination d'Auschwitz : « Il s'était même jeté sur un tas de morts le 11 avril 1945, [...] pour échapper à un nazi qui tirait sur tout ce qui bougeait » (DG, 56).

Secoué par le suicide de son fils Charly, Henri passe du silence à la parole. Ce choc le pousse à remémorer son passé de rescapé, le silence laisse sa place à la prise de parole. Depuis cette horrible découverte, Henri brise son silence et « ses témoignages et son livre ont fait de lui un homme [...] médiatisé, il est passé de victime de la Shoah à héros de la Shoah » (DG, 56).

## 9. Pour conclure

Notre étude, loin d'être achevée, s'est axée sur le silence des rescapés de la Shoah et orientée sur *L'enfant cachée* et *L'agneau qui ne voulait pas être un mouton*, bande dessinée pour enfants de deuxième, troisième cycle, et *Deuxième génération*, pour adultes. Cette littérature engagée, autofictionnelle a mis en évidence un problème sociétal dans la mesure où la séparation familiale, religieuse, environnementale provoqua en ces enfants un déchirement qui aboutit en un silence éprouvant. Par ailleurs, notre recherche a porté sur l'impact du silence de Dieu sur la foi des concentrationnaires durant la Shoah et ses conséquences. Nous avons également vu qu'un trauma, tel un suicide peut *devenir* le déclencheur d'une prise de parole du réel dans la fiction bien que la décision de briser le silence peut voir le jour grâce à l'amour. Notre article tente de montrer que la responsabilité de briser le silence de la Shoah est nôtre, non pas uniquement de ceux qui ont pu ressurgir des enfers. Parmi tous les feux du firmament, nombre d'étoiles jaunes flottent en silence illuminant les rescapés qui, un jour eurent droit au retour à la vie.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BORNAND, Marie (2004): *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française*. Genève, Droz.
- COLONNA, Vincent (1989): *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Thèse de doctorat sous la direction de Gérard Genette en vue de l'obtention du grade de Docteur en Linguistique. Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales. Disponible sur: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609>.
- DOUBROVSKI, Serge (1982): *Un amour de soi*. Paris, Hachette.

- DRESDEN, Samuel (1997): *Extermination et Littérature*. Paris, Nathan [1<sup>e</sup> éd.: Amsterdam, 1991].
- FELDMAN, Marion (2007): *Psychologie et psychopathologie des enfants juifs cachés en France pendant la Seconde Guerre Mondiale et restés en France depuis la Libération*. Thèse de doctorat sous la direction de Marie Rose Moro et Yoram Mouchenik en vue de l'obtention du grade de Docteur en Psychologie. Paris, Université Paris XIII.
- FELDMAN, Marion, Yoram MOUCHENIK & Marie-Rose MORO (2008): «Les enfants juifs cachés en France pendant la Seconde Guerre mondiale : des traces du traumatisme repérables plus de soixante ans après». *La psychiatrie de l'enfant*, 51(2), 481-513.
- FINELTAIN, Ludwig (2008): « Les syndromes des survivants de la Shoah ». *Bulletin de Psychiatrie* 12, sp. Disponible sur: <http://www.bulletindepsychiatrie.com/-shoah.htm>.
- FOHN, Adeline (2011) : *Traumatismes, souvenirs et après-coup: L'expérience des enfants juifs cachés en Belgique*. Thèse de grade de Docteur en Sciences Psychologiques sous la direction de Susann HeenenWolff et Olivier Luminet. Louvain, Université Catholique de Louvain.
- FRIEDEMANN, Joë (2007): *Langages du désastre*. Tours, Librairie A.G. Nizet.
- GENSBURGER, Sarah (2004): «La création du titre de *Juste parmi les Nations*, 1953-1963». *Bulletin du Centre de Recherche française à Jérusalem* 15, 15-37. Disponible sur: <http://bcrfj.revues.org/90>.
- GRICE, Paul (1979): «Logique et conversation». *Communications*, 30, 57-72.
- HAUDOT, Jonathan (2012): *Shoah et bandes dessinées*. Paris, L'Harmattan.
- HOGMAN, Ferdinand (1998): «The experience of Catholicism for Jewish children during World War II». *Psychoanalytic Review*, 75(4), 511-532.
- JEAN, Didier & ZAD (2010): *L'agneau qui ne voulait pas être un mouton*. Luçon, Syros.
- KANGISSER-COHEN, Sharon (2005): *Child Survivors of the Holocaust in Israël: Finding their voice: social dynamics and post-war experiences*. Brighton-Portland, Sussex Academic Press.
- KATIN, Miriam (2007): *Seule contre tous*. Paris, Seuil.
- KESTENBERG, Judith S. (1988): «Child survivors of Holocaust. Introduction». *Psychoanalytic Review*, 75(4), 495-497.
- KICHKA, Michel (2012): *Deuxième génération. Ce que je n'ai pas dit à mon père*. Paris, Dargaud.
- KOFMAN, Sarah (1994): *Rue Ordener, rue Labat*. Paris, Galilée.
- KRELL, Robert (1993): «Child survivors of the Holocaust: Strategies of adaptation». *Canadian Journal of Psychiatry*, 38, 384-389.

- LAURENT, Thierry (2013): «Le silence dans l'œuvre de Patrick Modiano», in Françoise Hanus & Mina Mazarova (éds), *Le silence en littérature*. Paris, L'Harmattan. 92-115.
- LEVINAS, Emmanuel (1974) : *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris, Gallimard (Folio Essais).
- LIZANO, Marc, Loïc DAUVILIER & Greg SALSEDO (2012): *L'enfant cachée*. Bruxelles, Le Lombard.
- MOUCHENIK, Yoram (2006) : *Ce n'est qu'un nom sur une liste, mais c'est mon cimetière*. Paris, La pensée sauvage (Trauma).
- MODIANO, Patrick (2014) : *Discours de Patrick Modiano prononcé le 10 décembre 2014 à Stockholm, lors de la remise du Prix Nobel de littérature*. Disponible sur : <http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Video/Discours-de-Patrick-Modiano-prix-Nobel-de-litterature-2014>.
- VALENT, Paul (1998): «Resilience in child survivors of the Holocaust : Toward the concept of resilience». *Psychoanalytic Review*, 85(4), 517-535.
- VEIL, Simone (2006): *Discours de Simone Veil prononcé le 26 janvier 2006 à Amsterdam, lors de la remise de prix dédié à la mémoire d'Annetje Fels Kupferschmidt*. Disponible sur : <http://www.fondationshoah.org/FMS/DocPdf/Discours/-26012006%20Amsterdam%20VF.pdf>.
- VOGEL, Ruth (2003): «Februarschatten d'Elisabeth Reichart et Damals, dann und danach de Barbara Honigmann : le non-dit sur la Shoah», in Nicole Fernandez-Bravo (éd.), *Lire entre les lignes : l'implicite et le non-dit*. Paris, Publications de l'Institut d'Allemand de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 217-233.
- WIESEL, Élie (1989): *Silence et mémoires d'hommes*. Paris, Seuil.
- WIESEL, Élie (1996): *Et la mer n'est pas remplie*. Paris, Seuil.
- WIESEL, Élie (2011): *Cœur ouvert*. Paris, Flammarion.
- WIEVIORKA, Annette (2002): *L'ère du témoin*. Paris, Hachette littératures (Pluriel histoire).
- WIEVIORKA, Annette (2013): *Déportation et génocide : Entre la mémoire et l'oubli*. Paris, Hachette littératures (Pluriel histoire).

## L'« autre » Shoah : du silence à l'affirmation de l'identité juive pendant l'Occupation en France. Le cas de Léon Werth

María Pilar Saiz-Cerreda

*Universidad de Navarra*

mpsai@unav.es

### Resumen

El estudio del diario de guerra de Léon Werth, implica descubrir la identidad narrativa del autor en las circunstancias extremas de la Ocupación. El diario no solo será un espacio de refugio personal contra una muerte casi segura, sino el espacio en el que lucha contra la disolución de su yo. Gracias a la imbricación de acontecimientos, pensamientos y emociones, el autor descubre su identidad judía; una identidad que se completará al ser consciente de la función y misión que llegará a tener su escritura. En lucha contra el silencio, Werth comprende que es testigo superviviente y que su testimonio es una declaración bajo juramento que apela a la responsabilidad del lector.

**Palabras clave:** Diario de guerra. Identidad narrativa. Identidad judía. Holocausto. Ocupación. Testigo.

### Abstract

Studying Léon Werth's war diary, means uncovering the author's narrative identity in such extreme circumstances as the Occupation. Not only will this diary become a personal refuge in the face of a certain death, but also the space in which he will fight against the dissolution of his own ego. Thanks to the imbrication of events, thoughts and emotions, Werth is able to discover his Jewish identity. Furthermore, because of his commitment to writing, that identity will be fully formed, being aware of both the function and the mission of that same writing. Fighting silence, Werth understands that he is a surviving witness and that his testimony is a declaration under oath that appeals to the reader's sense of responsibility.

**Key words:** War diary. Narrative identity. Jewish identity. Shoah. Occupation. Witness.

Fin juillet 1940, Léon Werth introduit la première annotation dans son journal de guerre :

Un bourg. Zone libre. Confins du Jura et de l'Ain. Trois semaines écoulées depuis que nous connaissons l'armistice.

C'est jour de marché. Peu de bêtes. Mais le souk est comme il est toujours par un beau jour d'été. Le soleil lèche les bâches des baraquements et transforme en « morceaux » somptueux les chemises, les robes de cotonnade et les orthopédiques bretelles. Je cherche le secret des événements. « Enfin... quoi... que s'est-il passé?... » Je m'adresse à un hobereau, propriétaire terrien. Il n'hésite pas : « Nous avons été vendus. » – « Par qui ? » – « Par qui ? Par les gouvernants, par Daladier... »

[...]

Seul, captif dans la maison de vacances.

[...]

Je me réfugie dans ma chambre, comme les bêtes des jardins zoologiques dans leur réduit.

[...]

Je me faisais à moi-même l'effet d'un voyageur qui, revenant de Chine après dix ans d'absence, s'apitoierait sur un mort oublié (Werth, 1992b: 39-41).

Et seulement quelques semaines avant, il laissait les réflexions suivantes lors de son exode en zone libre dans son récit sur cette aventure, *33 Jours* :

Je laisse la guerre derrière moi. Je n'y mets pas d'hypocrisie. Je me donne une permission de détente. Depuis septembre de l'autre année, j'ai tenté de ne pas mentir et de ne pas me mentir. J'ai accepté le rôle de Don Diègue. Et je crois qu'il n'y a plus de civilisation, pour des siècles, si le soldat, comme l'a dit le général Weygand, ne s'accroche pas au sol. Cette semaine même, j'ai tenté de définir cet accrochage, de me mettre dans la peau du soldat qui s'accroche. J'ai souffert de ce consentement à l'héroïsme. Cette souffrance seule m'a consolé et rassuré (Werth, 1992b: 12).

Souffrir, souffrir pendant la guerre et souffrir les conséquences de la guerre; endurer les souffrances provoquées par celle-ci: voici en peu de mots le résumé de ce qui deviendra la vie de Werth pendant quatre longues années. Lui, qui avait dit par la bouche de son alter ego, Clavel, que « la guerre, [...] est plus terrible par ce qui y manque que par ce qu'elle contient. La guerre, c'est la prison » (Werth, 1990: 365) qui vide le moi; lui, qui avait déjà connu les horreurs de la première Guerre Mondiale en tant que soldat, sent revivre en lui toutes ces expériences et tous ces sentiments qu'il croyait définitivement rayés de son existence: l'oubli, la mort, la solitude et l'isolement, la captivité, la prison, la peur, l'absence et un long *et caetera*, ayant comme dénominateur commun le silence, un silence aussi bien intérieur qu'extérieur; un silence physique et moral; un silence au sens concret et au sens abstrait.



Seulement ainsi, à partir de ces conditions spatio-temporelles propres à l'Histoire –la seconde Guerre Mondiale, ou si l'on veut être plus exacts, l'Occupation du territoire français par les nazis– et à la métahistoire personnelle de Werth –sa vie pendant l'Occupation–, il s'adonne à une pratique d'écriture, le journal, un journal qu'il tiendra jusqu'à la Libération de Paris par les Alliés et qui sera publié en 1946 avec le titre *Déposition. Journal de guerre. 1940-1944*.

Peu enclin à l'écriture à la première personne et contrairement à ce qu'il avait fait après avoir fini la Grande Guerre, il va maintenant accorder une grande « attention à mon “moi” » (Werth, 1992b: 35). En effet, en 1919, il ne pourra rapporter son expérience en tant que soldat aux tranchées qu'avec la distance caractéristique de la troisième personne, donnant comme résultat le roman *Clavel soldat*, un récit incontournable, devenu un classique du genre et de l'époque si l'on s'en tient à l'opinion des critiques<sup>1</sup>. Par contre, à partir de 1940, la première personne fait irruption dans l'œuvre littéraire de Werth. Ayant dépassé l'âge pour participer à la lutte active, la guerre viendra à lui et s'imposera à lui avec sa charge de silence destructeur préconisant l'oubli et la mort, de telle manière qu'il devra trouver une voie d'échappement lui assurant la survie : ce sera la voie ouverte par la parole écrite à travers la démarche diaristique à la première personne. Cette voie le conduira à la découverte de sa propre identité, une identité construite sur deux axes essentiels et existentiels sans lesquels sa vie n'aurait plus de sens: le pilier de son appartenance au peuple juif; autrement dit, le pilier de sa judéité; et dérivé du premier, le pilier de sa conscience récemment appréhendée de son être-témoin.

Dans cet article il sera question d'étudier le processus d'émergence de cette identité chez Werth, un processus qui n'aboutirait à rien sans la présence active d'un élément faisant partie des conditions spatio-temporelles dans lesquelles Werth va mener à bout son projet d'écriture du journal : le contexte d'isolement, de solitude, d'enfermement forcé, de persécution contre tous ceux qui étaient considérés suspects, d'incitation à la trahison et aux mouchardages ; bref, d'anéantissement, ce qui peut être envisagé comme un climat pré-camps d'extermination et qu'on a nommé en l'occurrence, « l'autre Shoah » car les Juifs étaient visés et d'une manière spéciale, les Juifs restés en territoire occupé. Ce n'est pas en vain qu'Antoine de Saint-Exupéry (1982: 344), dans son récit publié en 1943<sup>2</sup> *Lettre à un otage*, s'adressait à son ami juif

<sup>1</sup> Jean-Norton Cru (2006: 654), qui a étudié en profondeur les œuvres littéraires autour de la Première Guerre Mondiale, disait à propos de *Clavel Soldat* : « Comme *La percée*, *Clavel Soldat* est un roman dont l'action est rigoureusement conforme aux documents officiels en ce qui concerne les secteurs, les dates, les unités; il ne diffère d'un journal de campagne que par la fiction qui voile la personne de l'auteur. Par là, il s'oppose à la fantaisie qui règne dans les romans comme *Le feu*, *Clarté*, *Les croix de bois*, *L'appel du sol* ».

<sup>2</sup> La première partie de ce texte fut publiée en mars 1943 à Montréal. Le texte complet sera publié à Alger en février 1944. Pour ce travail on a utilisé le texte inclus dans *Écrits de guerre. 1939-1944*.

Léon Werth comme victime des occupants, parce qu'il subissait « l'écrasement dans la nuit » et vivait comme tant de Français, « dans les caves de l'oppression », dans l'antichambre de la mort. L'otage –ou ce qui revient au même, le Juif surtout, mais aussi par extension n'importe quel Français qui s'opposait au régime de Vichy et à l'Occupation– était la victime involontaire d'une idéologie totalitaire qui « considère les êtres humains individuels comme des instruments, des moyens en vue de la réalisation d'un projet politique, voire cosmique » (Todorov, 1994: 190). Tout ce qui empêche la réalisation de ce projet devra donc être transformé en un ingrédient de ce projet, tel que Todorov (1994: 191-192) l'explique. Dans ce sens, alors, continue cet auteur, l'être humain cesse d'être reconnu comme une « véritable personne » et sera soumis à une « série de techniques de dépersonnalisation » qui serviront à faire « oublier l'humanité de l'autre ». Comme Todorov le souligne, même si nous reconnaissons dans cette explication les buts des camps, ces techniques ne demeuraient pas seulement l'apanage des camps et pouvaient être appliquées dans d'autres situations, telles l'état d'occupation. Ainsi donc, ces techniques de « transformation des personnes en non-personnes » cherchaient à priver de parole aux victimes, à les dépouiller physiquement afin de « les rapprocher des bêtes », à les obliger à « vivre dans ses excréments » ; à ne pas les regarder en face ; à les soumettre à un « régime de sous-nutrition » ; à les priver aussi du nom qui sera remplacé par un numéro. On pourrait en dire autant de la publication du « Statut du Juif » et des lois antisémites promulguées en territoire occupé à partir de 1940, qui obligeaient les Juifs à déclarer « qu'ils sont juifs au regard de la loi » ; à mentionner « leur état civil, leur situation de famille, leur profession et l'état de leurs biens » (Werth, 1992b: 216) et à porter l'étoile jaune. Ils pourraient, de ce fait, subir toute sorte de vexations.

Si l'on tient compte que la Shoah est pour George Steiner (1992: 61), « la vengeance ultime contre ceux qui ont créé Dieu. C'est une tentative réussie d'établir l'enfer sur terre et d'abolir les valeurs de la transcendance du bien et du mal, conséquence inéluctable des théories de la mort de Dieu » ; et si l'on réfléchit aussi à la définition sur la Shoah rapportée par Élie Wiesel comme l'événement unique où

tout un peuple a été destiné à la mort et marqué par le bourreau. Pour la première fois, il ne s'agissait plus de punir, de persécuter ou de tuer quelqu'un ou quelques-uns pour avoir dit certaines choses, pour avoir cru en certaines choses, ou en avoir nié d'autres, avoir possédé certains biens, mais tout simplement pour avoir vécu un destin. Là, c'est l'existence qui devient un crime. Pour la première fois de l'histoire, le fait d'exister devenait un délit (Saint-Cheron, 2008: 21).

Alors on peut en conclure qu'il s'agisse des camps ou du territoire français occupé par les nazis, le fait d'être Juif impliquait une destinée à la mort. Toutes les mesures et les techniques contre les Juifs visaient la solution finale et donc, leur extermination. Par

conséquent, on peut parler de cette « autre Shoah » mise en marche pendant l'Occupation contre les Juifs restés en territoire français.

Nombreux sont les critiques et spécialistes à souligner que dans des conditions extrêmes où l'on risque la mort, beaucoup de personnes, et notamment les écrivains en tant que conscience lucide de la société de l'époque, s'engagent dans des projets d'écriture de journaux personnels. Espace de liberté et d'indépendance voire de résistance, refuge personnel contre l'anéantissement, la perte d'identité et la dissolution du moi, le journal s'avère le genre privilégié assurant l'unité dans la discontinuité et la fragmentation et permettant de « se recomposer une âme » (Werth, 1992a: 149). C'est aussi le genre qui affirme le triomphe de la parole écrite contre le silence et l'oubli avilissants; bref, le triomphe de la vie sur la mort.

En effet, pour Hélène Camarade (2007: 21), qui a mené à bout une étude sur l'écriture des journaux sous le Troisième Reich, cette pratique relève de l'impulsion des esprits résistants d'autant plus que

le totalitarisme national-socialiste a cherché à nier les individualités pour les fondre dans une masse uniforme et docile. Or le journal intime, qui est par excellence une forme d'écriture du moi, est réinventé par chaque auteur, offrant chaque fois le miroir d'une individualité. Instrument traditionnel d'une quête de soi, il permet à l'individu d'affirmer ou de construire une identité personnelle indépendamment des contraintes extérieures. Il peut devenir l'espace au sein duquel l'auteur exerce librement ses valeurs et son esprit critique et affirme son autonomie de pensée. [...]

Le journal est un genre ouvert au monde extérieur puisque le diariste, dans sa quête d'identité, cherche souvent à se situer par rapport à son environnement.

Renforçant ces idées, Bruno Curatolo et François Marcot (2011: 9) déterminent que s'il existe une prolifération de journaux pendant un moment historique critique comme celui de l'Occupation, cela est dû au fait que cette pratique d'écriture « permet de préserver son identité, d'affirmer, dans l'entre-soi, sa liberté de penser et de juger ». La démarche diaristique reste au demeurant, grâce à la force de la parole écrite « une forme de libération » (Delorme, 2007: 68) face à l'étouffement provoqué par l'oppression de la tyrannie extérieure en même temps qu'un espace d'affirmation identitaire personnelle à l'encontre d'un projet politique dépersonnalisant.

Bien certainement les raisons qui poussent Werth à tenir un journal de guerre ont trait à toutes celles qui viennent d'être exposées. Or, vu qu'un journal ne ressemble pas à un autre puisqu'il s'agit d'une forme d'écriture que chaque auteur réactualise ou réinvente, revenant aux explications de Camarade, il faudrait examiner plus en détail les conditions de l'acte d'écriture chez Werth, la mise en écriture de son journal ou l'autoreprésentation de l'auteur à travers l'énonciation à la première per-

sonne, aussi bien que son discours diaristique grâce à l'imbrication du fond et de la forme afin de découvrir les enjeux du processus de création de son journal qui conduiront à éclairer le but majeur de l'écriture de *Déposition*.

Déjà Gilles Heuré, dans son essai biographique sur Léon Werth, apporte quelques précisions à propos de ce journal qui sont pertinentes pour cette étude. Malgré la longueur de la citation il paraît opportun de la reproduire presque en entier à cause des éléments rapportés, étroitement liés aux contenus de cet article. D'après Heuré (2006: 287), on peut affirmer que « *Déposition* est plus qu'un journal intime ». Dans ce journal Werth

manifeste [...] une volonté bien arrimée de pas se laisser détruire. Ses carnets ne sont pas des accessoires littéraires; ce sont des papiers d'identité, un passeport pour la survie, une autorisation qu'il se délivre lui-même de continuer à circuler dans la lucidité, dans la liberté de pensée qui lui est interdite dehors.

Ce livre, car c'en est un, est écrit fébrilement au jour le jour sous la requête d'une exigence morale autant que politique. Werth écrit sans distance. Son immobilisation, sa retraite forcée l'obligent paradoxalement à accompagner le mouvement du monde. De tous les mondes. Celui, proche et voisin, de son village et de ses habitants, dont il pressent les souffrances, ou les hésitations; celui aussi de son pays, dominé par une idéologie fétide et les troupes allemandes. Tout, dans *Déposition*, participe des pulsations du dehors. Werth est un témoin à charge qui dépose tous les jours. Il est dans l'histoire, au contact des événements et des gens qui les vivent et les subissent. Il ne renonce pas pour autant à sa complicité naturelle, chaleureuse, spontanée avec ce que le monde continue à offrir de poésie. Les pensées s'y entre-dévorent, et Werth les note spontanément, parfois subrepticement, pour éviter que certaines d'entre elles ne deviennent une obsession (Heuré, 2006: 287-288).

Pour Werth (1992b: 35), en vérité, ces « papiers d'identité », ce « passeport pour la survie » ou ce sauf-conduit qui l'autorise « à circuler dans la lucidité » est fait d'un « Étrange pudding » composé de « notules et ruminations », de « rêves », c'est-à-dire, « du minuscule, de la matière à oubli, de minces sensations » auxquels, dans des conditions de vie normales, il n'aurait jamais fait attention, car « cette attention à mon "moi", elle me semble indécente ». Depuis 1940, par contre, comme les conditions de sa vie ont radicalement changé, il n'existe pour lui que le recours à la première personne.

Certes, quand les nazis envahissent Paris, il est contraint de quitter cette ville pour s'enfuir avec sa femme vers Saint-Amour, dans le Jura, où ils possèdent une maison de campagne. Une fois arrivé et profitant d'un peu de liberté pendant les pre-

miers temps, quand cette zone faisait encore partie de la France non occupée, il peut parfois se rendre à Bourg-en-Bresse ou à Lyon où son fils fait ses études. Cette période de relative liberté disparaît avec l'occupation totale du territoire français et ce qui est plus grave, avec l'application des mesures antijuives, surtout celle qui obligeait les Juifs à porter l'étoile jaune. Désormais, il sera pris par la peur, car étant juif et sentant que le danger le traque de toutes parts, il ne voit d'autre issue pour se tenir en vie que de rester toujours à la maison, immobile, caché, emprisonné chez lui et « réfugié malgré lui » (Azéma, 1992: 10). Il souffre alors de l'angoisse à cause des absences de sa femme, membre actif de la Résistance à Paris ; et il souffre surtout à cause des risques et périls qu'elle encourt sachant qu'elle doit passer la ligne de démarcation à plusieurs reprises pour le rejoindre.

Seul dans un milieu de plus en plus hostile, il commence à en ressentir les conséquences perverses. Dans ces conditions l'écriture se présente comme la possibilité réelle qui s'ouvre à ses yeux d'annuler les premiers effets négatifs produits par la solitude physique et morale qui est capable de réduire toute personne à l'état de bête ou aussi de chose. C'est ce qu'on peut constater quelques semaines après avoir commencé son journal. Le lecteur sent très bien l'affliction de Werth due à la solitude, puis les effets négatifs engendrés par cette dernière :

Je cherche je ne sais plus quoi. Je me vois passant d'une chambre à l'autre. Car je remplis seul l'espace. Rien ne me distrait de moi. La solitude a pour effet qu'on se voit bougeant et même qu'on s'écoute pensant. [...] Ainsi la solitude augmente d'abord le moi (Werth, 1992b: 94).

Et quelques jours plus tard, on ne peut plus parler de préoccupation mais vraiment de détresse : « Je ne veux plus cesser d'être un homme pour devenir un animal historique » (Werth, 1992b: 110), qui serait la manifestation évidente de ce processus de dépersonnalisation contre lequel il s'est mis en garde. De la même manière, il se révolte contre l'idée d'être réduit à l'état d'une chose vide, inerte: «À vivre sans contact avec le monde, à vivre emprisonné, avec soi-même sans diversion, le moi devient semblable à un appartement vide. La poussière s'y met et les bois moisissent» (Werth, 1992b: 641). Les images ne laissent pas de doute. Il lui faut se consacrer sans cesse à la tâche d'écrire, car c'est le seul moyen de pouvoir établir une communication, d'abord avec lui-même, et aussi par la force de l'énonciation à la première personne et du pacte, réaliser une communication différée avec autrui, comme un succédané d'une véritable conversation en tête-à-tête. Werth, sans aucun doute, suivant les explications de Michel Braud à propos des diaristes,

porte un autre appel, au-delà de cette première communication empêchée. Le diariste tient dans le retrait du journal la parole pleine qu'il n'a pu tenir aux proches en leur présence, qu'il ne peut plus tenir [...] il tient le discours de franchise qu'il n'a pas

pu tenir à l'ami, au collègue, au détracteur, il crie ce qu'il ne peut crier à la société. Le discours retenu apparaît [...] *en attente* d'un récepteur [...] (Braud, 2006 : 215).

Uniquement de cette façon il peut porter remède à la perte d'humanité qui semble s'aggraver au fur et à mesure que son isolement et sa solitude deviennent plus intenses. Si l'une des caractéristiques de la personne est sa dimension relationnelle, il faut qu'il se serve de tous les moyens possibles pour la garder, aussi illusoire soient-ils. Justement après une courte échappée qui lui a permis de rendre visite à un ami à Lyon, de retour à son retrait, il ressent d'une manière plus vive cette solitude qui menace sa personne : « Depuis trois mois, je vivais seul face à la guerre, pas même face à moi-même. Je commence à comprendre que la solitude dissout le "moi" » (Werth, 1992b: 138). Il est nécessaire donc de lutter contre cette dissolution et la démarche autobiographique réunit les conditions pour y réussir, car confronté à la perte progressive de son humanité, conséquence de vivre dans des conditions trop exceptionnelles et antinaturelles, il n'y a d'autre chemin s'il veut vraiment s'en sortir que de partir à la découverte de son moi, à la reconstruction de son être ou plutôt, il faudrait dire à la sauvegarde de son moi, à la défense de son être, des aspects ambitionnés par l'écriture propre au journal.

Quand on observe les caractéristiques propres à l'énonciation et au discours d'un journal, un premier aspect qui en ressort est donné par les limitations spatio-temporelles et par la forme de l'énonciation qui font que le type d'écriture du journal soit une écriture de l'instant, fragmentaire, discontinue, par à-coups, démontrant que l'on n'est qu'un

composé de vies et de rencontres multiples, un fourmillement avec ses tensions, ses aspirations contraires, une mémoire mouvante et sélective, un shaker ambulante qui tente d'amalgamer toutes ces influences pour en tirer les saveurs propres à son existence. Chaque être est un mille-feuille, autrement dit un livre composite (Le Bris & Rouaud, 2010: 8).

Ce qui revient à dire que dans chaque note du journal, le diariste montre des «je» différents, le «je» propre à l'instant précis. Pourtant la variété successive des «je» laisse voir une tendance à rejoindre le «moi» durable, « L'unicité du *continuum* » (Ricœur, 1985: 53) ; les « je » se réclament d'une unité, nonobstant sa précarité. C'est ainsi que le diariste pourra « intégrer dans l'unité d'une "ligne de vie" tout le désordre d'une existence originellement confuse et distendue » (Carron, 2002: 137).

Tout cela est rendu possible grâce à un aspect qui structure et conditionne l'écriture du journal, aussi bien que toutes les manifestations autobiographiques: le pacte autobiographique ou « contrat d'identité scellé par le nom propre » (Lejeune, 1996: 33). Il faut insister sur deux aspects qui viennent d'être annoncés, l'aspect de l'unité et l'aspect de l'identité: voici les enjeux de l'écriture du journal qu'il faut déve-

lopper si vraiment on veut arriver à saisir l'importance du journal de Werth et à découvrir les aspects identitaires les plus remarquables chez lui.

D'abord il convient de creuser davantage la notion du pacte pour pouvoir comprendre la question identitaire dominant l'écriture de cet auteur. On vient d'expliquer comment Werth, dans le but de lutter contre la déshumanisation de son contexte spatio-temporel qui entame sa propre dignité de personne, s'adonne à l'écriture comme forme de communication, soit avec lui-même, soit avec un destinataire réel, « privilégié », –en empruntant l'expression à Anne Cauquelin (2003: 52)– ou potentiel, l'allocutaire de l'avenir, le destinataire « ciblé », lui restituant par conséquent sa condition de personne. Ainsi, le 6 novembre 1940, il s'adresse à un de ses plus grands amis, Saint-Exupéry, par son nom familier : « Vous souvenez-vous, Tonio [...] ? » (Werth, 1992b: 82). Au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture du journal, on se rend compte de la quantité et de la fréquence des allusions directes à son ami : « Reverrons-nous ensemble, Tonio, l'auberge de Fleurville ? Y retrouverons-nous notre civilisation ? » (Werth, 1992b: 435). En même temps aussi, le destinataire de son journal adopte la forme d'un lecteur sans visage mais qui est constamment interpellé par Werth. Il suffit d'ouvrir les pages du journal et de se sentir concerné par les nombreuses questions qu'il pose ou qu'il se pose mais qui semblent exiger une réponse de la part du lecteur : « Serais-je devenu un bourgeois sénile, qui cède à toutes les pressions d'époque ? » (Werth, 1992b: 366). Et faisant référence aux détentions de deux lycéens, il demande comme s'il voulait exiger une réponse : « Quels avaient été leurs dénonciateurs ? Faut-il vraiment soupçonner ceux de leurs camarades, qui sont en relation avec le centre de propagande de la Révolution nationale ? » (Werth, 1992b: 208).

Le pacte, sans aucun doute, permet l'illusion d'une conversation puisque, d'après Lejeune (2005: 27), il « suppose une intention de communication ». Or la communication, en l'occurrence, implique communiquer quelque chose, raconter quelque chose. Si Werth a choisi une énonciation à la première personne sous la forme d'un journal, c'est parce qu'il veut raconter ou faire le récit de sa propre vie, car la personne a une structure narrative due au fait qu'elle est insérée dans des coordonnées d'espace et de temps ; et la vie se doit d'être racontée. Dans la terminologie de Lejeune (2005: 38), tous les hommes sont des « hommes-récits » et comme il ajoute après, « c'est pour cela qu'ils tiennent debout ». En se mettant par écrit, en se racontant, dans la discontinuité caractéristique de l'énonciation et du discours du journal, Werth même à son insu, laisse voir un travail de création de son « identité narrative », que Lejeune (2005: 75), suivant les arguments de Paul Ricœur, a défini comme « promesse minimale d'unité » et que le propre Ricœur (1990: 175) explique dans ces termes : « Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée ». Werth, en effet, va construire son identité « à partir de cette situation confuse où se trouve une conscience lors-

qu'elle vient au monde dans le désordre de ses aspirations positives et négatives » (Gusdorf, 1991a: 337) et qui sont évidentes dans son journal.

Par surcroît, la réalité du pacte entraîne une autre caractéristique essentielle: celui-ci est surtout un «pacte de vérité», tel que Lejeune affirme, ou «pacte de sincérité»<sup>3</sup> (Saiz Cerreda, 2007: 141), parce que l'auteur, en s'exposant par écrit, se propose de raconter la vérité, mais sa vérité à lui. Une vérité qui le concerne et qui concerne tout ce qui l'entoure. Une vérité qui doit passer « l'épreuve de sincérité » (Braud, 2006: 241), consistant d'après les théories de Lejeune, de la part de l'auteur, à la déclaration de son engagement à dire la vérité ou, en tout cas, de son engagement à « faire l'effort de la dire »<sup>4</sup> (Saiz Cerreda, 2012: 53); de telle manière qu'il va « se dire, se dépeindre en toute honnêteté » (Carron, 2002: 141). C'est ce qu'il prétend quand il fait sa déclaration de principes : « j'ai tenté de ne pas mentir et ne pas me mentir » (Werth, 1992a: 12).

En fait, il résulte assez significatif que le propre titre choisi pour son journal soit *Déposition*, reléguant le nom de journal de guerre à une position secondaire. De toute évidence la dimension de la vérité est mise en valeur. Comme conséquence, tout ce qu'il va dire, exposer, raconter passera au crible de la vérité. Ce qui plus est, non seulement le discours en soi est accentué avec le titre, mais aussi et avec la même importance, le rôle de l'énonciateur du discours car il n'y aurait pas de discours sans quelqu'un qui l'assume. Or, dans le cas présent, il ne s'agit pas de n'importe quel type de discours, mais d'un discours impliquant une « Déclaration que fait sous la foi du serment la personne qui témoigne en justice » (Rey, 2005: 2280). Ainsi donc, Werth, depuis la première page de son journal, ou plutôt depuis la couverture de celui-ci, va adopter le rôle de témoin à charge car pour lui il n'est plus question de rapporter des événements sans autre motivation que celle de vouloir communiquer ou informer, mais de prouver et mettre en relief qu'il a été victime dans ces événements. Il ne rapporte pas simplement ce qu'il a vu, entendu ou vécu. Comme conséquence, il est en mesure de porter plainte afin qu'on puisse mettre en accusation ses bourreaux auprès d'un jury qui serait composé par tous les lecteurs de ce journal. Pourtant, et il faut bien tenir compte de cette remarque, ce rôle de témoin qui apparaît dès le début est par contre, le résultat d'une évolution dans la perception, construction ou quête identitaire de Werth lui-même. Cette évolution tire son origine, on l'a bien vu, de la situation de silence dérivée de la solitude physique et aussi morale, propres à sa condition existentielle du moment. Le silence agit donc, comme moteur de réflexion et comme moteur de sa quête identitaire.

Nonobstant parler du silence n'est pas une tâche aisée. Le silence peut avoir des manifestations très diverses dont l'étude servirait à élaborer des livres entiers. Les

<sup>3</sup> Traduit en français par l'auteur de l'article.

<sup>4</sup> Publié en espagnol. La traduction du français a été réalisée par l'auteur de l'entretien.



exemples suivants en sont la preuve évidente. Dans la deuxième partie de son livre d'entretiens à Wiesel, Saint-Cheron réalise des réflexions sur les grands thèmes parmi lesquels le silence occupe une place de préférence. Suivant ses explications le silence adopte des formes très riches et hétérogènes :

le silence qui advient après l'interprétation d'une musique; le silence de l'indicible; le silence de l'initié; le silence de la prière et celui chant; le silence des témoins qui savent que de toute façon leur témoignage ne peut pas être reçu et qu'il est in fine, inutile; il y a aussi le silence du résistant, de l'agent secret, qui préfère mourir que dévoiler les secrets qu'il détient: ce fut le silence de Jean Moulin et de tous ses frères assassinés dans les caves de Gestapo.

Le silence qui retient la vérité bien mieux que la parole, qui la contient comme dans le personnage du muet, silence de l'homme souffrant qui retient le souffle de la vérité, silence du juste qui ne participe pas au monde.

[...] Silence de l'homme blessé qui assume de ne pouvoir assumer [...]

Désir d'humanité. Silence de l'homme face au silence de Dieu [...] (Saint-Cheron, 2008: 141-142).

Et un auteur comme Saint-Exupéry (1982: 332) avec une large expérience dans ce domaine de la solitude et du silence exposait d'un ton poétique dans sa *Lettre à un otage* la variété et la différence existantes d'un type de silence à un autre insistant surtout dans l'idée qu'« un silence même n'y ressemble pas à l'autre silence » :

Il est un silence de la paix quand les tribus sont conciliées, quand le soir ramène sa fraîcheur et qu'il semble que l'on fasse halte, voiles repliées, dans un port tranquille. Il est un silence de midi quand le soleil suspend les pensées et les mouvements. Il est un faux silence, quand le vent du nord a fléchi et que l'apparition d'insectes, arrachés comme du pollen aux oasis de l'intérieur, annonce la tempête d'est porteuse de sable. Il est un silence de complot, quand on connaît, d'une tribu lointaine, qu'elle fermente. Il est un silence du mystère, quand se nouent entre les Arabes leurs indéchiffrables conciliabules. Il est un silence tendu quand le messager tarde à revenir. Un silence aigu quand, la nuit, on retient son souffle pour entendre. Un silence mélancolique, si l'on se souvient de qui l'on aime.

[...]

Et voici qu'aujourd'hui où la France, à la suite de l'occupation totale, est entrée en bloc dans le silence avec sa cargaison, comme un navire tous feux éteints dont on ignore s'il survit ou non aux périls de mer, le sort de chacun de ceux que j'aime me

tourmente plus gravement qu'une maladie installée en moi. Je me découvre menacé dans mon essence par leur fragilité (Saint-Exupéry, 1982: 332-334).

Malgré l'éventail de possibilités ouvertes par le silence, selon les réflexions de ces auteurs, il en existe des coïncidences importantes: l'un et l'autre font remarquer l'importance du silence de la France à cause de l'occupation, un silence qui est celui du témoin, celui du résistant, celui du français qui souffre et du français blessé, un silence réclamant un « désir d'humanité » qui doit passer par la redécouverte et préservation d'une identité personnelle. Cette identité ne peut pas être séparée de la perception de sa propre dignité personnelle. De toute évidence on constate dans ces références comme une double direction du silence. D'une part, un silence concernant la réception des événements, c'est-à-dire, un silence qui suivrait la direction, si l'on peut parler ainsi, de l'extérieur vers l'intérieur, de l'information apportée au peuple par les médias, surtout la radio et les journaux, aussi bien des collaborateurs ou nazis directement, que de la radio et des journaux des alliés, des résistants ou autres. C'est une information autour de la guerre et des thèmes rapportés à la guerre, dont la question juive est sans pareil à cause des conséquences qui s'en suivent. Et d'autre part, il y aurait un silence qui suivrait la direction opposée et qui partirait des propres Français. La portée de ce silence pourrait être mesurée en fonction du retentissement ou de l'écho que tous ces événements ont produit chez les Français et leurs réactions postérieures.

Arrivés à ce point et pour ce qui est du silence, ce silence à double direction, on ne peut pas omettre l'importante étude menée à bout en 2012 par Jean Azouvi, *Le mythe du grand silence. Auschwitz, les Français, la mémoire*. Contrairement à la thèse soutenue au fil des années, selon laquelle le silence concernant l'extermination des Juifs s'est imposé en France (et ailleurs) au lendemain de la guerre et s'est maintenu pendant des décennies, bien avancé le XX<sup>e</sup> siècle, Azouvi va montrer en toute lucidité et clairvoyance, avec toute la précision exigée par un thème d'une extrême gravité, par la rigueur des documents apportés, que cette théorie du silence n'est plus qu'un mythe. Se centrant sur la connaissance de l'extermination de la part des Français et la conscience du génocide et de la particularité de celui-ci, il prend comme point de départ la théorie existante pour la révoquer après. Selon cette théorie, il faut parler de trois phases quant à la conscience de l'extermination: la première correspondrait à ce qu'on a défini comme la phase du « traumatisme » et se caractériserait par les sentiments de solitude, d'incompréhension, voire de culpabilité chez les victimes des camps. Cette phase aurait duré jusqu'à la fin des années 40 environ. Cette théorie prétend qu'il y aurait eu après la guerre un oubli volontaire de la part des Français car à la narration des atrocités rapportée par les survivants on ne pouvait opposer que le silence afin de protéger la dignité des victimes et d'éviter leur souffrance si l'on continuait à en parler. Azouvi, en revanche, montre que c'est le temps de la publication

des récits de déportés et des témoignages des survivants. En même temps, l'univers concentrationnaire se fait connaître à travers la création artistique et cinématographique (les premiers romans et les premiers films). Pour Azouvi, cette volonté d'oubli n'est donc pas nette, en tout cas, cette volonté d'oubli n'est pas partagée par tous les Français, notamment par les intellectuels surtout chrétiens, qui dénoncent les atrocités commises contre les Juifs. À son avis, on ne peut plus parler d'un pacte de silence généralisé mais d'une grande variété de nuances et positions qui iraient de la dénégation de la solution finale et du projet de la solution finale jusqu'à la reconnaissance explicite, en passant par des positions intermédiaires.

La phase suivante serait celle du « refoulement » ou de l'occultation de la terrible réalité qui aurait duré jusqu'aux années 70. La dernière phase correspondrait à ce qu'on a appelé le « retour du refoulé ». Un retour qui devient obsédant, presque une névrose. Ce sont les années où l'on initie non seulement le processus de reconnaissance du génocide par l'État mais aussi la reconnaissance de l'implication du régime de Vichy lors de l'extermination. Cette implication avait été cachée jusqu'à cet instant. Azouvi, sans jamais nier l'existence de ces moments de traumatisme, de refoulement et de retour du refoulé, préfère présenter un autre schéma : « celui des cercles concentriques qui vont en s'élargissant et qui finissent par occuper tout l'espace. À condition de préciser que ce processus, loin d'être régulier et homogène, connaît des ruptures et des accélérations » (Azouvi, 2012: 15). Toutes les positions, points de vue et nuances seraient donc présents à l'intérieur de chacun de ces cercles.

Pour ce qui est de cette étude, on fera référence tout simplement à la réalité de ce qui se passait pendant l'occupation et l'immédiate après-guerre car *Déposition* est publié en 1946, à l'époque où les déportés et les victimes de l'antisémitisme et des lois anti-juives ont pris la parole et ont parlé de leur expérience. Dans le cas de Werth, on va analyser la prise de conscience de son identité juive dans un crescendo en fonction des nouvelles « extérieures » et des réflexions suscitées par tout ce qu'il voyait et entendait. Il faudra, en l'occurrence, suivre en parallèle les événements extérieurs et l'évolution de ses sentiments et de ses pensées. On mettra l'accent d'une manière spéciale sur tous les aspects concernant la question juive. Werth aura recours à plusieurs sources d'information. Bien évidemment il y aura d'abord les journaux et la radio dits officiels ; ensuite il y aura, la presse clandestine, et surtout Radio-Londres dont il était à l'écoute quand les circonstances le lui permettaient. Une dernière source d'information pour Werth vient des nouvelles, commentaires, opinions, rumeurs, etc., entendus à la buvette de la gare, au bourg, lors des conversations avec les paysans et, de temps à autre, des gens qui s'étaient engagés dans un réseau de résistance, tels sa femme, ou aussi au début, des nouvelles qui arrivaient de la zone non occupée. Avec toutes ces bribes d'informations venues de tous bords, dans la solitude de sa maison, et en voyant un monde qui s'effondre autour de lui, il est « cogné aux plus hauts problèmes » (Werth, 1992b: 35), dont celui de sa propre identité.

Déjà dans les premières pages de son journal, correspondant au début de l'occupation, Werth s'autoreprésente toujours en solitude et nous met sur la trace de ce que deviendra sa démarche autobiographique: la recherche de l'homme intérieur, qui n'est autre chose que la recherche de son «moi», le moi qui donne raison de son identité. Or la tâche identitaire n'est pas évidente et lui produit une inquiétude difficile à identifier car il faut se frayer un chemin dont on ne possède pas les points de repère :

[...] dans cette solitude, j'attends, j'attends je ne sais quoi, je ne sais qui au prochain détour du sentier.

De cette solitude, je passe à la solitude de ma chambre. Elle est d'une sorte plus feutrée, pleine d'embûches que me tend le passé.

Premier effet de la solitude: elle supprime tout besoin de ce que l'homme des villes nomme distraction. On la goûte, on en souffre ou on jette un appel muet à deux ou trois êtres. [...] On est seul avec soi-même, ni plus haut ni plus bas, au niveau de soi-même (Werth, 1992b: 72).

Comme conséquence,

J'ai tout loisir pour m'occuper de mon moi. Jamais je n'ai eu aussi complètement un moi à ma disposition. Je n'en abuse pas. Un moi, ce n'est pas grand-chose à soi tout seul. Et je me demande si mon moi est autre chose que mes pipes, mon briquet et la manie d'assembler des idées sur une guerre (Werth, 1992b: 56).

Ses doutes sont toujours présents, il ne sait pas très bien à quoi s'en tenir, comment faire face à cette situation et comment donner un sens à tout ce qui lui arrive. Mais la solution à ses doutes sur le chemin à suivre s'imposera à lui grâce aux réflexions portées à partir de l'assemblage de ses idées sur la guerre sous la forme d'une question : « Pourquoi ne pas me réfugier dans mon homme intérieur ? » (Werth, 1992b: 75) À son avis, cet homme intérieur est celui qui vit pour le dedans et non pour le dehors ; autrement dit, celui qui manifeste un « souci de mon âme européenne et de mon âme française » (Werth, 1992b: 75).

Dans ces premiers moments de l'occupation, il n'est pas d'indice concernant sa condition juive. Il est vrai qu'il fait des commentaires intéressants à propos du statut des Juifs que le régime de Vichy est en train de préparer. Mais ses commentaires sont réalisés à la troisième personne, comme indiquant que cette réalité ne l'affecte pas personnellement. Comparant la situation des juifs de France et de Pologne il arrive à ses conclusions :

Vichy prépare un statut des Juifs.

Le Juif de Pologne, du moins il se sentait juif. Les gens du quartier Nalewki à Varsovie ne se concevaient pas comme Polonais. Mais le Juif de France ne se sentait plus juif. Le plus juif de cœur ne l'était que par le souvenir de quelques traditions familiales (Werth, 1992b: 51).

Pour lui cette loi est inadmissible et ne s'accorde pas à la réalité française. En France, toujours d'après Werth, la condition juive reste au-dessous, n'a pas d'importance, à tel point qu'on ne peut pas parler de Juifs, mais de Français car « être Français, en effet, n'est pas seulement une question de passeport, de liens du sang, de lieu de naissance, mais aussi d'état d'esprit. En somme, est Français qui parle la langue et partage les valeurs de la culture française » (Steel, 1991: 35-36). Une définition à laquelle Werth s'identifie pleinement.

En fait, cette annulation de la condition juive par opposition à la prééminence de la condition française est une constante de l'époque, et nombreux sont les Juifs qui vont s'identifier avec cette position, si l'on s'en tient aux mots de Georges Wellers, cité par Azouvi. À son avis, il n'y a pas de doute : « Peu nombreux étaient ceux qui avaient la conscience claire d'être juifs. L'immense majorité se sentaient français, russes ou allemands, capitalistes ou prolétaires » (Azouvi, 2012: 39). Et cette attitude est d'autant plus habituelle que l'on est communiste, comme c'est le cas de Werth (1992b: 66): « Quand, pour la première fois, je vis, près de Montargis, un régiment allemand fouler le sol français, ce régiment insultait à la fois à mon sens national et à mon internationalisme ». En effet, comme le souligne Azouvi (2012: 22), rappelant un discours de Maurice Thorez, premier secrétaire du Parti communiste français, le mois d'août 1944, après la Libération de Paris<sup>5</sup>, où il citait les noms de 168 juifs Français morts au camp de Lublin, il existait « une consigne soviétique: il s'agissait de gommer systématiquement l'identité juive des victimes pour n'insister que sur le combat antifasciste ».

Werth, pendant toute l'Occupation, va essayer de rester fidèle « à la terre de France, à sa langue, à son peuple, à ses paysages, c'est-à-dire à une spécificité française » (Steel, 1999: 75) bien que l'évolution des événements et de la situation politique et sociale ne lui donne pas beaucoup de raisons d'espérer en un avenir positif pour la France :

La France est en tronçons : France occupée, France du maréchal, France des paysans, France des ouvriers, France des bourgeois, France de droite et France de gauche [...] France travailleuse, savante et pensante, France des cartes postales du

<sup>5</sup> Voici les phrases les plus significatives de ce discours : « Français, Françaises, vous avez entendu les cent soixante-huit noms. Noms qui sentent le vieux terroir français. Noms de Bretons et d'Alsaciens, noms de Flamands et de Corses, noms de Normands et de Provençaux. Noms de Français » (Azouvi, 2012: 22).

maréchal, tous ces tronçons de France se rassembleront-ils ?  
(Werth, 1992b: 150).

La faille au sein de la société est sans conteste et partout se répand une ambiance de guerre civile : « Nous avons la Terreur et la guerre civile » (Werth, 1992b: 599). C'est la guerre à l'intérieur de la guerre. Werth, pacifiste convaincu, qui s'était engagé comme combattant en 1914 pour faire « la guerre à la guerre » (Werth, 2006: 87) commence à sentir le poids des événements. Il ne peut pas rester indifférent à la réalité qui l'entoure et même si les tentations de rester à l'écart de cette situation, de vivre comme si de rien n'était, sans complications, se rendent présentes à son esprit, il se pose des questions sur le rôle à jouer dans ces circonstances :

J'ai vécu assez pour que mon passé me soit un roman-fleuve. Et mon présent, pourquoi tenter autre chose que le protéger, m'isoler avec ceux que j'ai choisis, me refuser aux grandes conflagrations et ne contempler qu'en curieux ces conflits de forces immenses, que meuvent des pensées puérides? [...] Se refuser, tout est là. Tout est-il là ? (Werth, 1992b: 130).

Évidemment non. Ce qui plus est, avec l'évolution de la guerre et du régime de Vichy, la vie de Werth s'éloigne de toute idée de tranquillité. Les horreurs et atrocités de la guerre, la violence, la mort, les injustices sont désormais à l'ordre du jour et font partie de la vie quotidienne des gens. Et Werth en souffre personnellement chaque jour davantage, d'une manière spéciale, avec les injustices contre les juifs qui semblent devenir la cible du régime de Vichy. Lui aussi, en tant que Juif, il deviendra une victime de plus.

Jusqu'alors pour Werth il n'était question que de son identité française, de sa condition de Français. Son esprit français, l'esprit de la liberté, ne peut pas consentir aux outrages et violations gratuites et systématiques de la dignité de toutes les personnes qui n'appuient pas le régime ou qui appartiennent à la race juive. Dans son journal, on peut constater, comment

Sa judéité n'a jamais semblé devoir peser, d'une façon ou d'une autre, sur sa façon de considérer les hommes, les événements ou la vie en général. Mais depuis les décrets pris par Vichy, Léon Werth prend conscience, sinon de ce qu'il est, du moins de ce qu'on dit qu'il est (Heuré, 2006: 257):

Juif. C'est pourquoi il s'exprime de la façon suivante:

Je vais à Lons pour y déclarer qu'aux termes de la loi du 2 juin 1941, je suis juif. Je me sens humilié, c'est la première fois que la société m'humilie. [...] Ainsi le maréchal et M. Xavier Vallat me contraignent à me réclamer d'une patrie juive, à laquelle je ne me sentais pas lié. [...] Mais si un étranger prétend m'humilier à travers cette patrie, je suis blessé et je ne sais plus

si c'est cette patrie ou moi-même que je dois défendre. Mais la plus simple dignité m'oblige à m'identifier avec elle (Werth, 1992b: 225).

Cette prise de conscience constitue un moment qui fait date dans sa quête identitaire. Comme Michel Lafitte (2011) l'a très bien fait remarquer dans son article « Étude comparative de journaux intimes de Juifs sous l'Occupation », bien des juifs commencent à découvrir leur judéité à partir de la mise en œuvre des mesures anti-juives. Ou comme Gabriel Marcel faisait dire à Pauline Bernauer, Juive assimilée et déjudaïsée, protagoniste de sa pièce de théâtre, *Le Signe de la Croix*, « plus on nous persécutera, plus nous serons tenus de le sentir et de l'affirmer » (Azouvi, 2012: 28). Werth, en effet, commence à se découvrir Juif et à sentir la fierté de ce sentiment nouveau-né. La répétition du mot « juif » et l'intensité qu'il veut imprimer à son expression grâce à l'utilisation du point d'exclamation, en est la preuve évidente dans cette note : « Quelle lâcheté serait de délibérer sur le point de savoir si je me sens ou je ne me sens pas juif ! Si vous insultez en moi le nom de juif, je suis juif, éperdument juif, juif jusqu'à la racine des cheveux, juif jusqu'aux tripes » (Werth, 1992b: 226).

Dans ce crescendo identitaire, Werth découvre en plus, que le fait d'être Juif comprend des conséquences négatives pour sa personne, non seulement parce qu'il existe le risque toujours présent d'être arrêté ou de la mort qui est à l'affût, mais aussi parce que cette identité est inséparablement liée à des sentiments d'humiliation, de crainte, de peur et de terreur ; des sentiments qui laissent voir une âme en détresse suivant le cours des événements. Cela veut dire par conséquent que, dans son journal, « d'une part, il se perçoit comme en sursis d'une mort continuellement possible ; d'autre part, il affirme néanmoins ici et maintenant son existence et son identité, contre cette néantisation » (Braud, 2006: 137) ; et ceci par l'apparition de ces nouveaux sentiments jusqu'alors étrangers chez lui. Ainsi, lorsque l'atmosphère en France occupée s'est dégradée à cause des mouchardages et dénonciations des villageois contre n'importe qui soupçonné de collaboration avec la résistance, d'être juif ou d'avoir des rapports avec les juifs, il se pose cette question inquiétante qui traduit toute son angoisse et sa peur : « Quand serai-je dénoncé ou signalé ? » (Werth, 1992b: 509)<sup>6</sup>. Et il a lieu de penser de la sorte. Sachant qu'il est le point de mire de la police collaborationniste de Vichy, il s'attend au pire et se prépare pour la fatalité. En fait, il arrive à grand-peine à s'enfuir avec des papiers compromettants que sa femme, Suzanne, membre actif d'un réseau de résistance, lui a passés, quand la police arrive à

<sup>6</sup> Sa peur est compréhensible si l'on tient compte de ce qu'Heuré (2006: 258) explique : « En 1940, il ne semble pas être parmi les cibles intellectuelles prioritairement visées. Léon Werth ne figure pas sur les listes Bernhardt et Otto de 1940, recensant les livres "retirés de la vente par les éditeurs ou interdits par les autorités allemandes". La raison en est probablement qu'il n'a pas publié depuis plusieurs années. En revanche, il figure bien sur la liste des "Jüdische Autoren in französischer Sprache" (écrivains juifs de langue française)».

son appartement. Les phrases, courtes et incisives, où l'action et les sentiments vont de pair, mettent en relief la cruelle réalité :

Huit heures du matin. Coup de sonnette. « Qui est là ?... – Renseignements... – Mais qui ?... – Préfecture de police...

Suzanne parle derrière la porte et, il va de soi, n'a pas ouvert. [...] Elle me tend son sac à main, quelques papiers. Je passe sur le balcon. (Nous habitons le premier étage). Je passe sur le toit de zinc d'un petit hangar, je descends par un montant métallique dans la cour du Patronage. Solitude de la cour. Il y a les cabinets. J'hésite, mais cela ne me plaît pas de m'abriter dans les cabinets. Je préfère le hangar. [...]

Seul dans la cour. Depuis des jours, je ne me suis pas senti si léger, si aéré. Je suis délivré de la menace vague du poids devant l'orage qui, depuis des jours, pèse sur moi. D'un mot, je me sens soulagé. Ce qui arrivera arrivera. Je me soumetts à la fatalité. Je ne prépare aucune réponse à l'événement. C'est l'événement qui répondra. La réponse de l'événement sera immédiate, elle viendra toute seule.

Dix minutes environ. Un « hou... hou » de Suzanne. Sa tête apparaît à la fenêtre. Elle me fait un signe. Je grimpe par le montant du hangar, je fais un rétablissement. [...] grimpage, comme à la corde lisse, rétablissement sur le toit de zinc. Je passe du toit de zinc au balcon. Je m'aperçois que j'ai toujours ma pipe à la bouche (Werth, 1992b: 630).

De la même manière, les nouvelles qui lui arrivent sur les mesures adoptées contre ces ennemis du régime consistant en des représailles d'une extrême violence: des tortures, des fusillades et des exécutions de plus en plus fréquentes et nombreuses, le bouleversent et l'abattent. Le 20 décembre 1943 il rapporte dans son journal le récit d'une dame du bourg sur l'acharnement des nazis. Les commentaires sont de trop :

Ils étaient onze jeunes gens, qui se cachaient pour ne pas aller en Allemagne. Ils s'étaient réunis dans une ferme. Les Allemands sont venus. Ils n'ont pas eu de peine à les trouver: ils avaient été dénoncés. Les Allemands étaient cinq, avec des fusils. Ils ont frappé les jeunes gens. L'un d'eux, qui portait des lunettes, des morceaux de verre se sont piqués dans ses yeux. C'était un ami de son fils. Puis les Allemands les ont frappés à coups de crosse, leur ont cassé des bras, des jambes, les ont jeté par terre, leur ont donné des coups de pied et ils les ont tué à bout portant (Werth, 1992b: 550-551).



Qu'il regarde ici (la France) ou ailleurs (le reste de l'Europe en guerre), partout les images de mort se succèdent. Cette fois-ci, la source de l'information vient de l'étranger, de Radio-Londres. Malgré la bonne intention du chroniqueur pour adoucir la terrible réalité de l'exécution des otages, voulant exalter l'héroïsme de deux adolescents, par des images proches de l'idéalisme romantique, Werth fixe son regard sur l'événement nu et terrible. Un chiffre et le verbe être y suffisent :

La Radio anglaise évoquait hier les otages fusillés, il y a un an, à Nantes. Est-il vrai que des jeunes gens de moins de dix-sept ans aient été fusillés? Est-il vrai que l'un des otages ait dit à un adolescent comme lui condamné : « Reste avec moi... Nous mourrons ensemble... on ne souffre pas... C'est facile de mourir ». Est-il vrai qu'il lui ait mis une main sur les yeux pour lui cacher les mitrailleuses ? L'imagination d'un chroniqueur n'a-t-elle pas transposé en sublime historique un silence glacé rempli de bruits de pas, de bruits mécaniques et de commandements militaires ? Je ne sais. Mais je sais que cinquante otages ont été fusillés (Werth, 1992b: 367).

Aussi les nouvelles arrivées de l'Europe ne lui laissent-elles aucun espoir: la mort s'empare de toute la réalité. Le mal a acquis des dimensions si disproportionnées qu'il se donne de la peine pour assimiler que ces actions meurtrières soient l'affaire de personnes, d'êtres humains. Tout ce qu'il entend dépasse les limites de l'humain, en l'occurrence, les représailles des nazis :

La radio me jette au visage la réalité brute du jour. À Belgrado, pour deux officiers allemands tués, quatre cents otages ont été fusillés. À Varsovie, les Juifs, parqués dans le quartier Nalewki sont tués à coups de canons. J'éprouve plus de stupeur que d'indignation. Un acte ne provoque l'indignation que s'il garde quelque proportion humaine. Je raisonne sur la cruauté de l'Allemand, sur son goût de l'atrocité (Werth, 1992b: 476-477).

Précisément, d'après Christophe Kantcheff (1995: 17), « Pour Léon Werth, l'acte le plus inhumain est encore un acte humain. Voilà une des raisons de son extraordinaire lucidité sur les hommes et les événements ». Voilà une des raisons de sa souffrance. Pour Werth le monde est entré dans une « nuit historique » (Werth, 1992b: 228). Et il en souffre à tel point qu'il ne peut que s'exclamer : « Quoi qu'il en soit, meurtres et transferts, on me donne à absorber une somme de souffrance trop forte. [...] La somme de souffrances qu'on me donne à résorber est trop forte. [...] je ne sens plus que mes souffrances propres » (Werth, 1992b: 547-548). C'est la souffrance qui l'emporte sur tous les autres sentiments qu'il puisse éprouver.

« La cruauté, le sadisme allemand, le sadisme organisé. Torture pour faire parler, torture pour faire souffrir. Meurtres en masses » (Werth, 1992b: 551) : elles ne sont que quelques formes adoptées par la réalité de la mort. Une réalité qui s'est encore faite jour seulement quelques années après avoir fini la Grande Guerre. À cette époque-là, conscient de la terrible épreuve et des souffrances endurées par les soldats, Werth (1990: 151-152) faisait exclamer à son *alter ego* dans la fiction :

Il faut te faire toi-même un serment: ne pas oublier. Prends des repères dans l'horreur. Tel cadavre, tel blessé, telle pensée, telle pensée sous l'oubli, telle pensée avant l'attaque. Retiens ces repères. Écris sur un calepin: J'ai vu ce cadavre. Je me fiche des systèmes... Sous tel bombardement, avant telle attaque, sans qu'il y ait en moi lâcheté physique, j'écris ceci pour m'en souvenir quoi qu'il advienne, quoi que je puisse penser ou dire ensuite, par oubli, par mollesse ou lâcheté [...] Oui, on oublie le bombardement de la veille... comme on oublie tout. Nos souvenirs deviennent bien vite de molles notions que modèlent bien vite la convention universelle, les convenances de l'époque et les idées des autres. Prends garde....

Maintenant, s'il veut être fidèle à lui-même, il lui faut tout retenir car « le pire serait d'oublier » (Werth, 1992b: 552). De toute évidence, il ne peut pas oublier ce qu'il voit chaque jour. Il ne lui reste qu'à trouver les moyens pour ne pas consentir à l'oubli. Ses doutes sont grands et il ne cesse de se poser des questions là-dessus : « Comment faire pour qu'on ne l'oublie pas ? » (Werth, 1992b: 722). Alors, il commence à avoir une conscience plus claire de la tâche qui lui reste à faire : écrire. Il est vrai que depuis le début de l'occupation il s'était adonné à cette entreprise. Dorénavant c'est la perspective depuis laquelle il va écrire qui va changer car il va s' « engager dans l'événement » (Werth, 1992b: 384) par l'écriture. L'engagement implique une responsabilité et intentionnalité ou plutôt un but de la part de l'auteur-narrateur-protagoniste (direct ou indirect): écrire pour ne pas oublier. C'est un engagement qui « appartient au destin tragique de la vérité » (Ricœur, 1972: 43). Comme Werth s'est engagé à ne pas oublier et que pour y réussir il se sert de l'écriture à la première personne, il prend sur soi la charge du témoin. Alors l'action résultante de l'écriture du témoin Werth atteindra une nouvelle dimension, la dimension éthique, en ce sens que son discours accède à la catégorie de témoignage. En effet, ce discours n'est nullement semblable à d'autres types de discours car, tel que Chiantaretto (2005 : 110) explique, il est

authentifié par celui qui raconte et qui garantit, par l'acte même le constituant comme témoin, l'existence de l'événement raconté –un acte testimonial ainsi considéré engageant autant la responsabilité du témoin que de ceux auprès desquels il témoigne [...].

Il est témoin d'événements atroces. Ce qui plus est, il est en même temps l'objet direct de la haine de l'occupant, un ennemi qu'il faut pourchasser; bref, une victime pour laquelle il est « impensable [...] de suspendre la motivation éthique [...]: *ne jamais oublier* » (Azouvi, 2012: 359). Cela veut dire qu'on n'est pas en présence d'un témoin quelconque, mais d'un témoin à charge. La démarche diaristique, suivant des arguments de Gusdorf (1991b: 477) à propos de l'écriture autobiographique en général et qui sont susceptibles d'être appliqués avec justesse au cas de Werth, prétend « entretenir le souvenir des disparus » afin de garantir leur « permanence dans l'esprit des survivants » et d'assurer à leur égard une « présence spirituelle qui arrache les défunts à la solitude sans remède de l'oubli ». Seulement ainsi il croit pouvoir éviter ce qui semble inévitable à ses yeux les jours de la Libération : « La guerre va se coller à d'autres guerres dans le passé. La guerre n'est plus rien que deux dates, que les enfants réciteront. Il ne reste plus rien de la guerre que ce qu'il en faut pour le certificat d'études ou le bachot » (Werth, 1992b: 721-722).

Werth se dresse donc, en témoin privilégié de l'époque qui lui a été donnée de vivre. Il se considère de plein droit témoin car un témoin est

celui qui parle en son nom personnel, qui évite de rapporter des histoires dont il n'a pas été acteur ou témoin lui-même. Par conséquent, le témoin sérieux ne peut pas témoigner pour un régiment, et encore moins pour une division [...] ou un corps d'armée. [...] Pour être qualifié de témoin, un homme ne peut, ne doit, témoigner que de sa propre expérience (Rousseau, 2006: 9-10).

C'est ce que Ricœur (1972: 36) définit comme «témoin oculaire (ou auriculaire)» : «celui qui, ayant vu ou entendu, fait rapport sur un événement». L'expérience des événements récents, des événements que Werth est en train de vivre, le pousse à rejeter toute idée d'oubli. Si pendant les premiers temps de l'écriture de son journal, il se tenait fidèle à cette tâche plutôt parce qu'il voyait que le journal lui offrait « une forme plus apte à résister » (Boal, 1993: 203), au fur et à mesure que les événements rentrent dans une spirale de terreur et mort, le rôle de Werth et celui de son journal évoluent aussi et prennent une nouvelle direction, dans la mesure où il se redécouvre une identité: l'identité juive, et dans la mesure où il se saisit comme victime souffrante. L'écriture devient en même temps, dans une telle situation, une délivrance et une contrainte car il est témoin et il se doit d'écrire, d'écrire constamment. Pourtant il ne se perçoit pas simplement comme témoin oculaire qui, en mots de Renaud Dulong, repris par Chiantaretto (2005: 115) « présente l'événement en établissant une continuité physique entre le passé et le présent de la rencontre ». Dans son journal, Werth veut se montrer comme un témoin survivant car il « radicalise la valeur de l'acte de témoignage et la nature personnelle de l'attestation qui le sous-tend » (Chiantaretto, 2005: 116). Il est conscient de la charge de responsabilité qu'il a en-

dossée, une responsabilité à l'égard de lui-même mais une responsabilité à l'égard des autres, victimes comme lui ou destinataires potentiels de son écrit, qu'ils soient ses contemporains ou des lecteurs intemporels. On peut dire

[qu']il est doublement impliqué : par ce qu'il a vécu, par ce qu'il engage de lui-même en témoignant, mais il est aussi doublement responsable, au sens où il a à répondre de la relation à l'autre face à lui: dans la relation à ceux qui sont impliqués par son témoignage, dans la relation à ceux auprès desquels il témoigne. Il raconte donc ce que nul autre ne peut raconter à sa place, et engage sa responsabilité [...] quant à la vérité de ce qu'il raconte (Chiantaretto, 2005: 116-117).

Werth, en effet, comprend très bien la portée de son nouveau rôle. Le 22 mai 1944, suite à la lecture d'un article de Bernanos à la radio, sur les dernières heures d'un jeune homme de seize ans condamné à mort, il s'exprimait ainsi : « Nous sommes les témoins des derniers pas que fait l'enfant entre la prison et le peloton, les témoins responsables. Oui, responsables, dans la mesure où nous cédon au besoin de l'oubli, au besoin d'être délivrés de l'intolérable » (Werth, 1992b: 645). Le « je » cède la place au « nous ». C'est l'autre qui est convoqué et réuni dans son écriture, un « autre » qui va recevoir son message et de cette manière devenir à son tour responsable. Le témoignage de Werth est « un acte de certification » (Chiantaretto, 2005: 120) éloignant le destinataire d'une hypothétique position de spectateur passif et lui exigeant de prendre sur soi sa part de responsabilité. Ce témoignage de Werth ne reste pas tout simplement « dans une position intermédiaire entre une constatation faite par un sujet et une créance assumée par un autre sujet sur la foi du témoignage du premier » (Ricœur, 1972: 36). Il va au-delà, le destinataire du témoignage y est directement concerné. Ce qui plus est, Werth ne saurait dire « nous » qu'avec un horizon de liberté qui approche :

Dans la nuit, quelques coups de feu isolés, assez proches. Radio de minuit et demi: Montgomery déclare que la bataille de Normandie est gagnée, que les Allemands fuient, que les Alliés sont « aux lisières de Paris ». Cependant il semble bien que les Allemands quittent Paris. Cependant il est sûr que les Allemands quittent Paris. [...]

Nous ne savons pas où vont les détachements qui occupaient Paris. Nous ne savons pas si la *Gestapo*, elle aussi quitte Paris. Nous ne savons pas qui, demain, à Paris, tiendra le pouvoir. Nous ne savons rien, mais, comme on sent la mer avant de la voir, nous sentons la liberté (Werth, 1992b: 716).

C'est l'odeur de la liberté préconisant la victoire : « C'est la victoire. [...] Ces tanks passent et m'offrent ma part de victoire, ma part de liberté » (Werth, 1992b: 725)

pour pouvoir ainsi porter témoignage et faire sa déclaration afin de rendre justice à toutes les victimes.

Jusqu'ici on a analysé comment la découverte identitaire de Werth implique la montée de plusieurs échelons. Or il est certain que le premier et le plus important, celui qui est à la base de tous les autres, en est la prise de conscience de sa judéité. Toutes les autres manifestations identitaires, celle du témoin en l'occurrence, avec sa richesse de nuances, n'auraient pas de sens sans avoir trait à cette première découverte. C'est sous ce point de vue qu'il faut aborder brièvement un dernier point en aucune manière moins remarquable que les autres et qui met plus de lumière sur le sens et la portée du journal de Werth. Et pour cela il faut aller à la préface de son journal écrite à peine deux ans plus tard, en 1946. Après avoir fait mention des contenus de son journal, réalisés à partir « du minuscule, de la matière à oublier, de minces sensations » (Werth, 1992b: 35), comme si ce qu'il allait raconter n'était absolument pas important, on peut lire ces mots un tant soi peu surprenants : « Si je confronte aujourd'hui cette attention à mon "moi", elle me semble indécente » (Werth, 1992b: 35). Il existe un décalage entre les deux Werth : celui qui écrivait sous l'occupation, dans le présent des événements et celui qui est libre et qui va publier son texte a posteriori. Le ton dominant le discours de cette préface est celui de la justification. Encore une fois la présence du lecteur est convoquée et Werth prétend le conduire sur la manière de lire son texte. Que s'est-il passé entre temps ? Le propre Werth prétend faire la lumière sur cet aspect. La présence détachée de l'adversatif en tête de phrase va mettre l'accent sur ce qui lui a fait modifier le ton de tout son discours et sur la nouvelle perspective depuis laquelle la lecture doit être faite : « Mais j'ignorais à peu près les bureaux de supplice et les camps d'exterminations » (Werth, 1992b: 35).

En effet, Werth a compris qu'avec la reconnaissance de sa judéité, il a dû faire face à des situations qui l'ont mis en risque de mort. Il a subi des humiliations, il a eu peur, il est resté caché très longtemps. Un horizon noir s'est cerné sur lui en tant que cible des occupants et collaborateurs. En même temps il a été témoin direct et indirect des résultats du climat de violence brutale qui s'est abattu sur la France à tel point qu'il s'exclame : « La France entière devient un camp de concentration » (Werth, 1992b: 431). Et pourtant dans la préface il affirme, en faisant référence à la manière où le contenu de son journal doit être pris : « Cela explique beaucoup d'incertitudes, où d'autres que moi peut-être se reconnaîtront. Cela explique l'importance donnée à des faits insignifiants. Cela explique tel jugement sur l'Allemagne, à une époque où je ne savais rien des atrocités » (Werth, 1992b: 35). Il reconnaît expressément ne rien savoir sur ce qui se passait dans les camps. Par contre Werth se méprend sur cet aspect. Et il faut mettre en question cette affirmation car son propre journal le dément, car le 3 avril 1942, il affirme avec certitude :

Dans les camps de concentration, des internés (Espagnols, Juifs) jeunes et arrêtés en bonne santé sont, après quelques se-

maines, dans un tel état de déchéance physiologique qu'ils n'ont plus la force de se soulever de leurs paillasses et y laissent échapper leurs excréments sur eux (Werth, 1992b: 276).

Un an et demi plus tard, le 4 novembre 1943 il note ceci :

Le camp d'Auschwitz. On voudrait répondre par d'égaux tortures, par une mort qui serait éternellement torture. Et puis on est écrasé, anesthésié par cet atroce à la limite, par ce sadisme à l'infini. Jamais le châtement n'égalera le crime. Les brutes souffrent moins et meurent plus vite. Et rien n'empêchera que cela ait été fait (Werth, 1992b: 536).

La présence d'Auschwitz se laisse aussi sentir dans ces mots : « Par instants, je souhaite, – oh! je sais bien, c'est un faible souhait – d'être déporté au fond de la Pologne, d'être avec ceux qui souffrent, avec ceux qui souffrent le plus » (Werth, 1992b: 593). C'est-à-dire, il connaissait l'existence des camps et ce qui se passait à l'intérieur du pays, d'autant plus qu'il trouvait toujours les moyens de se tenir informé par d'autres sources que les journaux et la radio officiels qui étaient au service de la propagande nazi et qui cachaient ce type d'informations. C'est de cette façon qu'il a appris les massacres contre les Juifs en Pologne, dans les trains de la mort, une mise en œuvre de la solution finale :

Un ami d'Alain Bourdon, prisonnier évadé, a vu en gare de Varsovie des Polonais pendus. Il a vu des Juifs, poussés à coup de crosse dans les wagons. Quand un wagon était plein, bondé, les Allemands mitraillaient les Juifs qui, sur les marchepieds s'accrochaient, qui tentaient en vain d'entrer dans le wagon.

Le train emmenait les Juifs à quelques kilomètres. Les soldats les faisaient descendre et les mitraillaient (Werth, 1992b: 705).

Donc, il avait eu en quelque sorte accès à ces informations sur les camps qui depuis 1942 étaient filtrées par Radio-Londres. Il convient de rappeler que la Déclaration des Alliés a lieu le 17 décembre 1942 où l'on assurait que les Allemands mettaient « maintenant à exécution l'intention maintes fois exprimée par Hitler d'exterminer la population juive en Europe » (Azouvi, 2012: 21). Et aussi il avait pu se procurer l'information à travers la presse chrétienne, très active pendant cette période, par exemple.

Dans la préface Werth fait sentir d'une manière plus profonde tout le poids de l'humiliation, de la honte voire de la culpabilité pour ce qu'il a appris ultérieurement: l'existence des nombreux camps de concentration et d'extermination et les récits qui commencent à circuler tout au long de 1945 concernant la vie des Juifs là-dedans avec toute leur charge d'obscurité et d'inhumanité. Comme Azouvi (2012: 21) explique, l'extermination « n'a pu acquérir sa clarté que rétrospectivement ».

Werth paraît transmettre que son identité juive n'atteint pas sa plénitude sans cette identification totale avec la souffrance de ses frères européens. D'où la nécessité d'insister sur cette justification. S'il va faire sa déposition auprès d'un lecteur, sur sa foi, en toute lucidité, il ne peut pas mettre sous silence cette réalité. Alors, en paraphrasant les mots de Karl Jaspers, « si l'on veut que puisse se produire une conversion capable de nous renouveler à la source même de notre être » (Azouvi, 2012: 109), le journal de Werth n'aurait pu adopter d'autre forme que celle d'une déposition. Ce n'est qu'en déclarant en justice sous la foi du serment, qu'il est passé de l'existence à l'essence, par le pouvoir du discours autobiographique qui lui a permis de retrouver le sens de sa vie, la découverte de son identité. Et en se découvrant cette identité il est en mesure d'interpeller le lecteur qui lui non plus, ne pourra plus jamais rester indifférent.

En définitive, on a pu vérifier comment dans son journal,

Werth est le fruit d'une civilisation, mais il en est aussi le gardien. [...] L'essentiel de Werth c'est la direction de son effort. C'est la qualité de son regard, de sa préoccupation et de sa recherche. C'est la rectitude de sa démarche. Si sa phrase est solide, c'est qu'elle est un outil. Elle sert. Werth est si dense et sa démarche est si féconde que l'on peut, si l'on a lu Werth, faire de lui, en son absence, un véritable compagnon. [...] Werth enseigne à vivre (Heuré, 2006: 269).

Ces mots de Saint-Exupéry, rapportés par Heuré, résument assez bien la démarche d'écriture de *Déposition. Journal de guerre*, car dès le début Léon Werth va suivre une direction, il va se frayer un chemin, il va initier une ascension qui atteindra son point culminant dans la découverte de son identité.

Quand le monde commence à se déchirer pendant la guerre, Werth ne reste pas indifférent à ce que se passe autour de lui. Conscient de l'anéantissement général qui semble devenir la caractéristique dominante de l'époque et bien inséré dans des coordonnées spatio-temporelles précises, la France occupée par les nazis de 1940 à 1944 dans une Europe en guerre, lui, Werth, s'adonne à la tâche d'écrire un journal comme seule possibilité de salut personnel. En se fixant par l'écriture, il conquiert des moments d'éternité échappant ainsi aux griffes de la mort. Si le monde est fragmenté, discontinu et marche vers sa dissolution, Werth choisit la forme d'écriture de la fragmentation et de la discontinuité, une forme relevant du domaine autobiographique. Cela implique que sa démarche d'écriture sera toujours celle de la première personne. En montrant ces « je » successifs, il prétend rejoindre un « moi », atteindre une unité comme remède à la dissolution, une unité qui fasse sens à sa vie et à la vie. Il est vrai que pour y réussir Werth réalisera un pacte autobiographique qui est censé se baser sur les principes d'authenticité et de sincérité: c'est le propre Werth qui écrit et il s'engage à raconter la vérité, à être sincère sur ce qui arrive et sur ce qui lui arrive. Ce

qui revient à dire qu'il est question d'une identité, celle de Werth-auteur du discours et des contenus qui mettront en lumière l'essentiel, la portée et les conséquences de cette identité.

Il ne pourrait pas en être autrement. Quand un silence de mort règne dans le monde, Werth, dans le silence de la solitude, accède aux sommets de la création car, en se révélant par écrit il va se redécouvrir et il va redécouvrir ce qui est essentiel dans sa vie et qui détermine son existence : la recherche de son identité narrative devient donc l'enjeu de son journal, même à son insu.

Lors de cette recherche identitaire les événements jouent un rôle de premier ordre, car ceux-ci se présenteront à lui avec le constat d'une réalité existentielle personnelle jusqu'alors laissée de côté: sa judéité. Ce moment identitaire constituera pour Werth le premier pas de son parcours identitaire. Et pour la première fois il se découvre Juif, jusqu'au point de partager les sentiments des autres juifs: humiliation, crainte, peur, honte, culpabilité, dans un crescendo qui ne trouvera son point final qu'avec la publication du journal.

Dans son contexte vital de présence du mal, le fait d'avoir découvert son identité juive par le biais de l'écriture, lui met devant les yeux l'importance d'un autre aspect qui va enrichir cette identité: il est témoin de ce qui se passe autour, mais un témoin-victime, objet de la haine, de l'obsession et de la cruauté de l'occupant. Le projet de l'extermination totale des Juifs le touche directement. Il vit « l'autre Shoah ». Son journal devient donc l'espace de l'engagement personnel. Plus conscient de la réalité de la mort dans sa vie, Werth accorde à son écriture une nouvelle fonction: celle du témoignage, c'est l'écriture du témoin qui ne peut ni ne veut permettre que ce qui se passe avec les victimes soit oublié ou mis sous silence. Il convoque la présence d'un tiers auprès duquel il pourra porter témoignage. La réalité du pacte s'avère donc indispensable. Ce qui plus est, grâce au pacte, faisant valoir d'une part l'authenticité de son discours parce que c'est lui Werth qui écrit et personne d'autre; et faisant valoir d'autre part la vérité du contenu de ce discours discontinu et fragmenté, malgré la précarité des informations, Werth élève son témoignage au rang d'une déposition. Avec cette dernière démarche du journal, Werth est arrivé à la fin de son parcours identitaire.

Lui, Werth est Juif. Lui, Werth est témoin de la violence du climat d'extermination. Lui, Werth, a survécu aux horreurs. Lui, Werth fait de son journal une déposition auprès d'un lecteur qui plus que jamais ne pourra rester indifférent et qui deviendra à son tour responsable afin que la barbarie ne se reproduise plus.

Par le pouvoir de sa parole engagée, Werth, au demeurant, « nous enseigne à vivre ». En effet, la lecture de *Déposition* « nous rend donc sincères et véritables, ou tout simplement meilleurs » (Compagnon, 2007: 40).



## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AZÉMA, Jean-Pierre (1992): «Présentation», in L. Werth, *Déposition. Journal de guerre. 1940-1944*. Paris, Viviane Hamy, 9-19.
- AZOUVI, François (2012): *Le mythe du grand silence. Auschwitz, les Français, la mémoire*. Paris, Fayard.
- BOAL, David (1993): *Journaux intimes sous l'Occupation*. Paris, Armand Colin.
- BRAUD, Michel (2006): *La forme des tours. Pour une poétique du journal personnel*. Paris, Seuil.
- CAMARADE, Hélène (2007): *Écritures de la Résistance. Le journal intime sous le Troisième Reich*. Toulouse, Presses Universitaires Le Mirail.
- CARRON, Jean-Pierre (2002): *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*. Bruxelles, OUSIA.
- CAUQUELIN, Anne (2003): *L'exposition de soi. Du journal intime aux Webcams*. Paris, Éditions Eshel.
- CHIANTARETTO, Jean-François (2005): *Le témoin interne. Trouver en soi la force de résister*. Paris, Aubier-Flammarion.
- COMPAGNON, Antoine (2007): *La littérature, pour quoi faire?* Paris, Collège de France / Fayard.
- CRU, Jean-Norton (2006): *Témoins*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy.
- CURATOLO, Bruno & François MARCOT [dirs.] (2011): *Écrire sous l'Occupation. Du non-consentement à la Résistance. France-Belgique-Pologne 1940-1945*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- DELORME, Julie (2007): «De la prison à la représentation: transgression et parole littéraire chez Marie Gagnon et Sergio Kokis», in J. Bessière et J. Maár (dirs.), *L'écriture emprisonnée*. Paris, L'Harmattan, 63-74.
- GUSDORF, Georges (1991a): *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*. Paris, Odile Jacob.
- GUSDORF, Georges (1991b): *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*. Paris, Odile Jacob.
- HEURÉ, Gilles (2006): *L'insoumis Léon Werth 1878-1955*. Paris, Viviane Hamy.
- KANTCHEFF, Christophe (1995): «Werth, un fantôme et des revenants», in L. Werth. *Impressions d'audience. Le procès Pétain*. Paris, Viviane Hamy, 7-22.
- LAFFITTE, Michel (2011): «Étude comparative de journaux intimes de Juifs sous l'Occupation», in B. Curatolo et F. Marcot (dirs.), *Écrire sous l'Occupation. Du non-consentement à la Résistance. France-Belgique-Pologne 1940-1945*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 311-321.
- LE BRIS, Michel et Jean ROUAUD [dirs.] (2010): *Je est un autre. Pour une identité-monde*. Paris, Gallimard.
- LEJEUNE, Philippe (1996): *Le pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (2005): *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris, Éditions du Seuil.

- REY, Alain [dir.] (2005): *Dictionnaire culturel en langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert – Sejer.
- RICCEUR, Paul (1972): « L'herméneutique du témoignage », in E. Castelli (dir.), *Le témoignage*. Paris, Aubier, 35-61.
- RICCEUR, Paul (1985): *Temps et récit. III. Le temps raconté*. Paris, Éditions du Seuil.
- RICCEUR, Paul (1990): *Soi-même comme un autre*. Paris, Éditions du Seuil.
- ROUSSEAU, Frédéric (2006): «Pour une lecture critique de *Témoins*», in J.-N. Cru, *Témoins*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 3-52.
- SAINT-CHERON, Michaël de (2008): *Entretiens avec Élie Wiesel 1984-2000*. Paris, Parole et Silence.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (1982): *Écrits de guerre 1939-1944*. Paris, Gallimard.
- SAIZ CERREDA, María Pilar (2007): *Cartas íntimas de Antoine de Saint-Exupéry. Entre la soledad y el amor*. Pamplona, EUNSA.
- SAIZ CERREDA, María Pilar (2012): «Entrevista: tres preguntas a Philippe Lejeune». *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 28/1 (M. P. Saiz Cerreda & R. Baena [éds.], *Identidad y representación en el discurso autobiográfico*), 49-56.
- STEEL, James (1991): *Littératures de l'ombre*. Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- STEINER, George & Ramin JAHANBEGLOO (1992): *Entretiens*. Paris, Éditions du Félin.
- TODOROV, Tzvetan (1990): *Face à l'extrême*. Paris, Éditions du Seuil.
- WERTH, Léon (1990): *Clavel Soldat*. Paris, Viviane Hamy [1<sup>e</sup> éd.: 1919].
- WERTH, Léon (1992a): *33 jours*. Paris, Viviane Hamy.
- WERTH, Léon (1992b): *Déposition. Journal de guerre. 1940-1944*. Paris, Viviane Hamy [1<sup>e</sup> éd.: 1946].
- WERTH, Léon (1995): *Impressions d'audience. Le procès Pétain*. Paris, Viviane Hamy.

## *Heinz d'Henri Raczymow. Une écriture du silence*

**Annelies Schulte Nordholt**

*Université de Leiden*

a.e.schulte@hum.leidenuniv.nl

### **Résumé**

Dans une longue série de récits, Raczymow a exploré le passé de sa famille juive-polonaise, en remontant du Belleville de son enfance vers l'univers disparu de la Pologne d'avant-guerre et vers la Shoah elle-même. Heinz, son dernier récit autobiographique en date, en constitue l'aboutissement et le couronnement. Ce récit est au centre du présent article. La tentative de reconstituer la brève histoire de Heinz, son oncle déporté, dont il porte le prénom, s'y entrelace à une quête d'identité qui remet en question les relations familiales, en particulier le rapport à sa mère. Comment le traumatisme de la disparition de Heinz peut-il trouver ici une expression ? Par quels procédés d'écriture indirecte l'auteur parvient-il à dire cette expérience sans la dire, à l'exprimer sans combler le vide de l'absence de Heinz ?

**Mots-clé :** Raczymow. Mémoire. Autobiographie.

### **Abstract**

In a long series of books, Raczymow explored the past of his Polish Jewish family, from the Belleville quarter of his childhood to the lost world of pre-war Poland and the Shoah itself. Heinz, his most recent autobiographical work, is the acme of the series and the focus of the present article. This text is both an attempt to reconstruct the short history of Heinz, the author's uncle, who was deported and whose first name he received, and a quest after his own identity, where his family relations and especially his maternal bond are at stake. How can the trauma of Heinz's disappearance find an expression here? By what literary means, does the author say this experience without saying it, express it without filling up the void of Heinz's absence?

**Key words:** Raczymow. Memory. Autobiography.

### **0. Introduction**

« La tâche de l'écrivain est de renommer les morts, et aussi les vivants, c'est-à-dire les morts en puissance » (Raczymow, 2001: 50). C'est ainsi que, dans un essai de

2001, Raczymow définit sa conception de la littérature. Renommer les morts –donc littéralement dire, écrire régulièrement leur nom–, sauver les noms, « désanonymiser » (Raczymow, 2001: 50) ceux qui risquent d'être oubliés, ce n'est pas forcément les faire renaître, reconstituer la vie qu'ils ont menée. Car, même s'il les a fréquentés toute sa vie, le narrateur ne sait souvent que peu de chose d'eux. C'est *a fortiori* le cas de ceux qui ont péri dans les camps nazis. De leur vie, de ce qu'ils ont été, le survivant ne sait souvent rien, ou très peu de chose. Renommer les morts, c'est alors la seule chose possible.

Dans l'œuvre de Raczymow, le récit a toujours occupé une place importante. Il y fait revivre le Belleville juif de son enfance, et les deux familles juives-polonaises dont il est issu. Ses livres récents sont plus nettement autobiographiques, et forment une véritable galerie de portraits familiaux s'attachant successivement aux proches qu'il a perdus : sa mère (*Le plus tard possible*, *Le cygne invisible*), son père (*Te parler encore*) et son frère, mort jeune (*Eretz*). Depuis 2011, un récit impressionnant, *Heinz*, vient couronner la série. Heinz, c'est Heinz Dawidowicz, l'oncle de l'auteur, le frère de sa mère. En 1942, les Dawidowicz sont « assignés à résidence » (*Heinz*: 22) dans un village des Charentes, et c'est là que, début 1943, Heinz fut arrêté, pour être déporté un mois plus tard, à dix-neuf ans. Cinq ans après seulement, l'auteur naît à Paris. On lui donne le prénom de son oncle disparu, en espérant trouver en lui une réparation de la perte subie.

Cette donnée a profondément modifié la configuration des relations familiales, le rapprochant de sa grand-mère (qui l'accueille comme son propre fils) tout en lui aliénant sa mère. De ce douloureux nœud, la disparition de Heinz est la cause, c'est pourquoi il lui faut éclaircir celle-ci. Cela explique le double caractère du récit. *Heinz*, comme le titre l'indique, est consacré à son oncle déporté, sur lequel il enquête et dont il essaie de reconstituer la brève histoire. Mais le récit raconte également la quête identitaire de l'auteur, qui fait une analyse douloureusement lucide de son rapport à sa mère. Quête de Heinz et quête identitaire s'entrelacent dans ce récit.

Pourtant, l'auteur le souligne inlassablement, il ne sait rien de Heinz, dont sa mère lui a à peine parlé. Et qui plus est, comme il l'admet avec une grande franchise, au fond Heinz l'intéresse bien peu, puisqu'il ne l'a pas connu :

La question [...], ce n'est pas tant son frère, HD [Heinz Dawidowicz, le frère d'Anna, sa mère]. Car que nous chaut une personne qu'on n'a pas connue, avec laquelle on n'a rien partagé, à qui on n'a pas même serré la main, ni jamais dit bonjour ? Comment nourrir du regret ou même du remords à son égard ? Ce qui compte ici, c'est la poche interne qu'Heinz [...] a constituée pour Anna [...] C'est cette poche-là qui m'importe, qui me touche de près, jusqu'à m'entamer [...]. [...] elle est faite d'une douleur inguérissable [...] une grosse boule de nostalgie, d'angoisse, de terreur (*Heinz*: 52).

Afin de résorber cette poche de douleur, il faut tout d'abord s'approcher au plus près de la disparition de Heinz. D'où la tâche paradoxale de ce récit, qu'il énonce dans la dernière phrase de celui-ci : « l'absence de mon jeune oncle Heinz Dawidowicz, jeune à jamais, je devais l'inscrire noir sur blanc ». Cette inscription de l'absence se fait par ce que nous appellerons une écriture du silence.

C'est cette écriture du silence que nous essaierons de cerner dans le présent article. En effet si l'écriture de ce récit semble très naturelle, souvent associative, nous montrerons qu'elle se sert en fait de procédés de mise en forme dont beaucoup ont trait au silence. L'emploi du métadiscours, de l'allusion, de la prétériorité et de la digression contribuent à créer une écriture indirecte, qui dit sans dire. S'y ajoute l'humour –moquerie, autodérision–, qui se mue en féroce ironie pour tout ce qui touche au nazisme et au rôle de la Police et de l'administration française pendant l'Occupation. Manière indirecte, mais sans doute une des rares, de parler de « ce malheur sans nom » (*Heinz*:19). Une autre forme de cette indirection, ce sont les multiples références intertextuelles, de Kafka aux classiques de la littérature française. Après un rappel de l'orientation générale de l'œuvre de Raczymow et du contexte de ce récit, nous suivons successivement les deux fils conducteurs du récit : quête de Heinz et quête identitaire.

### 1. Une « mémoire trouée »

Pour saisir l'enjeu de l'œuvre de Raczymow, il faut remonter à son essai programmatique, « La mémoire trouée » (1986)<sup>1</sup>. Il y constate que la mémoire des Juifs qui, comme lui, sont nés après 1945, est absente ou *trouée* de deux manières. Cette absence ne date pas d'hier ou d'aujourd'hui puisque, depuis les Lumières et la sécularisation qui en résulta, il y a un recul de la judéité traditionnelle (religion, culture, langage). C'est la Shoah qui porte le coup de grâce à cette mémoire, en engloutissant l'univers juif d'avant-guerre, notamment en Europe orientale. Mais pour la *génération d'après*, il n'y a pas seulement cette mémoire défectueuse d'un passé englouti, il y a aussi un « trou dans la mémoire de la Shoah » (*LMT*: 181), qui ne lui a été transmise que par le silence et la « non-transmission » (*LMT*: 180). Or c'est justement ce manque, cette double absence qui a amené Raczymow à écrire. Cette « mémoire absente » est pour lui « le moteur de l'écriture » (*LMT*: 181), elle la fonde et la déclenche, lui donnant son urgence et en même temps sa forme : « Mes livres ne cherchent pas à combler cette mémoire absente –je n'écris pas, banalement, pour lutter contre l'oubli– mais à la présenter, justement, comme absente » (*LMT*: 181).

Écrire, c'est alors mettre ses pas dans ceux d'un ou de plusieurs êtres disparus ou en passe d'être oubliés, dont on ne sait rien, suivre leurs traces... Le récit se fait d'emblée enquête, jeu de piste visant à rassembler des bribes éparses. Ce qui importe

<sup>1</sup> Nous citerons avec les sigles *LMT*.

alors, ce n'est pas le résultat, mais « le trajet, la démarche, la piste. Et l'inscription du parcours et des traces, *qui est la littérature même* » (*Heinz*: 57, je souligne). Aussi est-ce sous le signe de l'enquête qu'on pourrait lire une grande partie de l'œuvre de Raczymow, qui compte aujourd'hui près de trente titres : romans, récits et essais. Longtemps, cette enquête se limitait à deux périodes : l'avant et l'après-guerre, évitant « l'entre-deux », la Shoah elle-même, qui se dressait comme un bastion imprenable, un silence impossible à rompre (*LMT*: 179). Ainsi dans *Contes d'exil et d'oubli* (1979), Mathieu, un alter ego de l'auteur, tente de « se raconter » (*Contes*: 180) la Pologne juive disparue, en écoutant son grand-père –qui ne lui fournit que des bribes de souvenirs–, en imaginant cet univers ou en rêvant sur les noms propres (*cf.* Schulte Nordholt, 2008: 136 ss. et Chatti, 1999: 297-312). Pourtant, dès ce récit entre fiction et autobiographie (le narrateur porte le nom de Mathieu Schriftlich), Heinz est nommé, au détour d'une page, qui raconte brièvement l'histoire des Dawidowicz : « Lorsqu'en 1941, la Sûreté nationale assigna à résidence à Fontafie, Charente, les ressortissants « polonais » Davidowicz, le père Szlama, la mère Matl, le fils Herschl [le nom yiddish de Heinz], la fille Anna, et qu'ils durent quitter précipitamment le 4 rue Dénoyez à Paris [...] » (*Contes*: 115) Le ton est déjà celui de *Heinz*, entre la fureur et la mélancolie, dans cet adjectif entre guillemets, « polonais », et dans les allusions à « l'aryanisation » de leur logis parisien.

Les récits autobiographiques des années 1980 (*Rivières d'exil, On ne part pas*) mettent également au centre un jeune narrateur qui interroge son grand-père afin de connaître la Pologne d'avant-guerre. Heinz y sera régulièrement évoqué (*Rivières*: 70). Mais ce n'est qu'avec son grand roman *Un cri sans voix* (1985) que Raczymow s'approchera de « l'entre-deux », de la Shoah elle-même, période tabou pour un écrivain né après. Ici encore, un narrateur mène une enquête, cette fois sur le passé de sa sœur Esther, morte suicidée au début des années 1980. De multiples manières –en reconstituant le *roman* qu'elle aurait pu écrire, en interrogeant les témoins– Mathieu tourne autour de cette sœur qui, enfant cachée pendant l'Occupation, porte le nom de sa tante déportée et souffre d'un excès d'identification avec elle. D'Esther à Mathieu, le roman met en scène toutes les facettes du difficile rapport à la Shoah qui caractérise les *Juifs de l'après* : de quel droit en parler ? Comment en parler sans usurper la place des morts ? Et comment témoigner d'une horreur qu'on n'a pas vécue ? (*LMT*: 180; Schulte Nordholt, 2008: 141 ss.).

Avec le personnage d'Esther, Raczymow a mis en scène la figure bien connue désormais de la *chandelle mémorielle* : l'enfant qui incarne la mémoire d'un être cher déporté, et qui est censé réparer son absence. Comment cette enfant de survivants (qui dans son cas est également un survivant-enfant, puisque l'auteur la fait naître en 1943), qui porte le nom de sa tante déportée, se trouvera-t-elle déterminée, comment sa vie se trouvera-t-elle surdéterminée par le poids écrasant de son prénom ? Et quelles en seront les conséquences au niveau de ses relations avec sa famille : père,

mère, frère, grands-parents ? Aujourd'hui, près de trente ans après ce roman magistral, on constate une claire symétrie avec *Heinz*. La tante Esther est à Esther ce que l'oncle Heinz est à l'auteur. Certes, Esther et l'auteur se trouvent confrontés aux mêmes interrogations, mais en lui donnant Mathieu pour frère, l'auteur introduit la modération et le sens de la réalité dans son roman.

*Un cri sans voix* explore, par la voie romanesque, tous les tenants et aboutissants de la problématique de l'enfant réparateur, c'est un véritable roman de filiation. Après, Raczymow y reviendra régulièrement mais sous forme de récit, non de roman. Comme les récits des années 1980, *Quartier libre* (1995) est un récit d'enfance. La « maigre histoire » de l'arrestation de Heinz s'y trouve résumée en quelques phrases. Pour l'auteur, elle n'a rien d'héroïque à première vue, puisque sa courte vie n'a pas laissé d'autre trace que son nom dans « le Livre de Klarsfeld »<sup>2</sup>. Ce nom « ne figure pas ailleurs, sauf, parfois, dans mes livres à moi. C'est pour lui, entre autres, que je fais des livres, pour inscrire son nom : Heinz Dawidowicz. » (*Quartier libre*: 13). C'est dire la place cruciale de Heinz dans le projet d'écriture de Raczymow. Pourtant, il s'agit d'un récit d'enfance, et le problème de l'enfant substitut et réparateur y est seulement raconté du point de vue de l'enfant qu'il était :

Moi aussi, en un sens, je suis un bébé tout neuf, né après la catastrophe, un bébé qui remplace un autre enfant, un enfant perdu, qui a vingt ans a perdu d'un coup son avenir et ses parents, qui a d'un coup tout perdu, avant que je naisse, dont sur moi on a transféré le prénom, qui n'a pas tout perdu en somme puisque un peu de son prénom est conservé dans le mien (*Quartier libre*: 21).

Ce n'est qu'avec *Heinz*, vingt ans après, que Raczymow se résoudra à abandonner le détour du récit d'enfance, pour prendre le taureau par les cornes, et approfondir le rapport entre la disparition de Heinz et sa propre identité problématique d'enfant-substitut.

## 2. À la recherche de Heinz

Lorsque l'auteur commence son enquête, tous les témoins directs –ses grands-parents maternels, sa mère, son grand-oncle Noïoch Oksenberg– sont morts, et les témoins indirects –son père, son frère– aussi : « Plus personne n'est là. Je suis le seul survivant et le seul dépositaire de ces bribes éparses qui n'intéressent plus personne [...], qui s'enfoncent désormais peu à peu dans le sable du passé. » (*Heinz*: 30). Il y a donc la douleur devant ce silence généralisé : le silence de la mère sur Heinz, mais aussi l'impossibilité, de la part du fils de l'interroger à son sujet. De cette incapacité à se parler des choses essentielles, l'auteur discerne aujourd'hui la véritable cause : c'est

<sup>2</sup> Raczymow fait allusion au *Mémorial de la déportation des Juifs de France* de Serge Klarsfeld, 1978.

« Cela : ce qui un jour de 1943, quelque part en Charente, lui advint. Et dont elle ne me parla jamais. » (*Heinz*: 41). « Cela », « ce qui lui advint » : ces deux formules déictiques expriment l'impossibilité de dire l'indicible, autrement que par l'allusion, par des « paroles suffoquées »<sup>3</sup>, par un « cri sans voix ». Faute de lui avoir parlé de ses difficiles relations avec elle, Raczymow imagine un dialogue avec elle mais c'est un dialogue de sourds qui ne saurait que la blesser.

Ne pouvant parler à sa mère, l'auteur aurait pu interroger son père : sur sa mère, sur Heinz et l'impact de sa disparition. Mais même cette conversation indirecte – parler à la mère par le biais du père - n'a pas eu lieu. Raczymow l'imagine par une longue série de questions sans réponse :

Oui, je lui aurais certainement demandé  
 qu'il me parle d'elle et de l'amour qu'elle portait à sa  
 mère,  
 qu'il me dise si elle lui avait jamais parlé de son frère  
 Henri, en quels termes et à quelle occasion, un peu ou très peu.  
 Si elle lui avait raconté sa vie d'adolescente en Cha-  
 rente, pendant la guerre, entre son père, sa mère, son frère.  
 Pourquoi ils se trouvaient là, dans ce trou du cul du monde, au  
 milieu de rien [...]  
 Travaillait-elle, elle aussi, comme Simon et Henri, aux  
 Tuileries Perrusson à Fontafie ? [etc.] (*Heinz*: 28).

Ces questions formant épanaphore ne servent pas seulement à illustrer le non-savoir du narrateur, mais aussi à annoncer, à l'orée du récit, quels sont les faits à éclaircir au cours de l'enquête, les « pièces manquantes » du « puzzle » à reconstituer (*Heinz*: 32).

Faute de témoins, Raczymow reconstruira cette histoire par l'enquête dans les archives, et en fin de compte par une visite sur les « lieux du crime ». Parallèlement, il essaiera à plusieurs reprises d'imaginer certaines scènes, surtout celle de l'arrestation de Heinz. Sous sa plume, les gendarmes du village de France profonde qui viennent l'arrêter sont assimilés à ceux du guignol qu'il adorait dans son enfance : « Et les gendarmes qui sont un jour venus l'arrêter, lui, Henri ? Avaient-ils l'air débonnaire ? bonasse ? comminatoire ? scrogneugneu comme chez guignol ? [...] » (*Heinz*: 29). Transfiguration extrêmement efficace puisque de ces gendarmes, elle fait littéralement des guignols, des êtres risibles, mais en même temps souligne le scandale de leur action, légitimée par « le tricolore ». Pour le grand humoriste qu'est Raczymow, ces gendarmes seront désormais Flageolet et Gougnafier, ces deux noms seront répétés à tout bout de champ, renforçant encore le comique mais aussi l'ironie cinglante, car le

<sup>3</sup> Chez certains survivants, comme Robert Antelme, Sarah Kofman (1987) discerne un « étrange *double bind* : [...] un devoir parler à l'infini, s'imposant avec une force irréprouvable –et une impossibilité quasi physique de parler : une suffocation ; une parole nouée, exigée et interdite [...] ».



nom de Flageolet convient particulièrement à ce gendarme qui, dit ironiquement l'auteur, « ce jour-là [...] s'est révélé vaillant. Il a fait dûment et dignement son devoir, sans faillir ni défaillir. Il fut à la hauteur de sa tâche [...] » (*Heinz*: 30-31)

Scène de guignols ? Oui et même de cinéma car souvent, Raczymow tente de voir dans son imagination « le film de l'arrestation de ce jeune homme de dix-neuf ans [...] » (*Heinz*: 47), film qui va aussi lui apparaître sous forme d'une scène du théâtre yiddish traditionnel. Le projecteur est alors braqué non sur les gendarmes mais sur la grand-mère de l'auteur, qui joue ici le rôle poignant de la *yiddishe mame* qui, « épaules rentrées, fichu couvrant ses cheveux, se griffant les joues, se triturant les mains », crie au scandale dans un français mêlé de yiddish, où toutes les phrases commencent par « oï » : « Oï voï monsieur le gendarmé. » (*Heinz*: 48). Croyant son fils pris en faute, elle lui passe un savon à haut effet comique :

T'as volé des tuiles, Heinz ? Il a volé quelqu'un ! Il a volé quelque chose ! T'as volé des tuiles, Hersh, chez Perrusson Shmergusson ? Et tu me l'as pas dit ? A ta mère ? A ta mère que t'en as qu'une ! Ta mère qui dans l'eau, dans le feu, se jetterait tout habillée pour son enfant ! (*Heinz*: 48).

Par le guignol, les deux policiers anonymes prennent un visage et un nom ; même s'il s'agit de types caricaturaux, on peut se les imaginer. Rien de tel pour Heinz. A aucun moment, Raczymow ne vise à faire de lui un portrait, pour lequel il manquerait de données. Par bribes éparses, le lecteur apprend seulement qu'il était « fort comme pas un », bien baraqué, qu'il aimait le sport et, dans son enfance, s'appliquait peu à l'école. A la place d'un tel portrait *positif*, on a un portrait en creux, qui ne fait qu'esquisser sa silhouette. Ce qui compte alors, c'est le nom propre et ce sont les dates et les lieux de sa courte vie : né le 10 juillet 1924 à Düsseldorf, Allemagne ; émigré à Paris en 1926 ; arrêté le 28 janvier 1943 et déporté au KL de Lublin-Majdanek en Pologne le 6 mars suivant.

Son prénom, Heinz, est aussi le titre du récit. Ainsi, la première de couverture devient comme une épitaphe –où son nom est inscrit et *sauvé*– et le récit lui-même, un *tombeau*, c'est-à-dire à la fois une tombe (qu'il n'a pas eue) et un hommage, un mémorial. En fin de compte, il ne restera rien de lui, « sinon son nom dans ce livre, son tombeau » (*Heinz*: 123). En inscrivant ainsi « son nom noir sur blanc » (*Heinz*: 142), Raczymow *sauve les noms*, nous l'avons dit, et réalise la tâche qu'il s'est proposée. D'où l'insistance sur ce nom, tout au long du récit. C'est un prénom, d'abord, qui fluctue, un prénom triple : né Heinz en Allemagne –c'est son nom officiel, dont l'auteur déduit une volonté, de la part de la famille, de s'intégrer (*Heinz*: 59)–, on l'appelle Hersh dans le cercle familial et une fois en France, ce sera Henri. Mais ce triple prénom traduit aussi son identité problématique, du moins aux yeux des autorités : « C'est bien vous, Dawidowicz Heinz, né le ? C'est pas français, comme nom. Vous êtes quoi exactement, allemand, polonais, apatride, indéterminé, vous êtes pas

français en tout cas ? » (*Heinz*: 48), ont pu lui dire les gendarmes qui viennent l'arrêter. Ni Anna, ni Heinz, ni leurs parents ne sont naturalisés français et c'est ce qui les rendra suspects. Heinz sera déporté comme « Juif étranger de nationalité polonaise » (*Heinz*: 66).

Par des associations d'idées et des réminiscences littéraires, l'auteur fait aussi parler indirectement sa date et son lieu de naissance. Son année de naissance est aussi celle de la mort de Kafka, qui entre ainsi subrepticement dans le récit. L'angoisse paralysante que l'auteur ressent à l'idée de descendre à Angoulême consulter les archives est proche de celle de Grégoire Samsa, le héros de *La métamorphose* (*Heinz*: 82) et de manière générale, l'univers bureaucratique des autorités de déportation, qu'elles soient nazies ou françaises, se trouve ainsi implicitement associé à l'univers de Kafka. Né en 1924 à Düsseldorf : ce nom de lieu, faute d'être rempli de données concrètes (car l'auteur ne sait strictement rien de ce très court passage des Dawidowicz en Allemagne), va prendre un sens lorsque l'auteur se souvient que Düsseldorf était également le lieu de naissance de Heinrich Heine. Son histoire est ici associée à celle des Dawidowicz puisque comme eux, il « avait choisi la France comme on choisit la liberté [Heine émigra enthousiasmé par la Révolution de 1830] et prévint en quelque sorte ce qui allait leur arriver, selon son mot célèbre qu'« être juif n'est pas une religion mais un malheur » (*Heinz*: 104). Mais c'est également par l'étymologie et le jeu de mots que Raczymow fait résonner le nom de Düsseldorf : sans tréma, il en vient à signifier étymologiquement le « village des idiots » (*Dussel*) et en jouant avec le mot *tréma*, celui-ci devient un mot-valise résumant toute l'histoire de Heinz : « Tréma. Trauma. Trépas » (*Heinz*: 74).

Ce travail sur les noms de lieux se poursuit avec « Fontafie par Genouillac », le petit village des Charentes où Heinz se réfugie avec sa famille en septembre 1942. Pour se mettre à l'abri des Allemands, les Dawidowicz franchissent la Ligne de Démarcation et sont « assignés à résidence » dans ce village, où Heinz et son père travaillent dans l'usine de tuiles Pérrusson. Et l'auteur ne manquera pas une occasion de reprendre ce « Fontafie par Genouillac » : adresse officielle des Dawidowicz qui se transforme en véritable épithète homérique. L'effet en est hautement comique, et l'expression ironise sur la *France profonde* où ils sont tombés, et la bureaucratie pétainiste qui y règne. Cette France « dite profonde [est] inchangée depuis le séjour qu'y firent jadis les Dawidowicz, la « douce » France chère à Charles Trenet et à Jean Giraudoux, la France sans mélange, fine ardoise de mon gaulois petit Liré » (*Heinz*: 84) : cette allusion au poème bien connu de Joachim du Bellay contient un élément

d'auto-dérision, puisque le « petit Liré » adoré par Du Bellay, l'est également au professeur de lettres chevronné qu'est l'auteur<sup>4</sup>.

Dernier nom de lieu à relever : Chelm. Aux Archives de la police, Raczymow découvre que le convoi de déportation de Heinz avait pour destination la gare de Chelm, en Pologne, proche de Majdanek, où il trouve la mort. Là aussi, l'auteur va faire parler les noms : Chelm, ville de Pologne à importante population juive, avant la guerre, était réputée, dans le folklore juif, « être la ville des idiots », et Raczymow de reprendre une des « histoires de Chelm » que son père racontait volontiers (*Heinz*: 73). Dans le cas présent, on peut se demander qui sont les idiots : les victimes – Juifs innocents, un peu naïfs – ou s'agit-il des coupables, qui ont créé cet univers de folie kafkaïenne ? « Tragique ironie » (*Heinz*: 73) pour Heinz, en tout cas, d'être né dans une ville des idiots (Düsseldorf) pour finir sa vie dans une autre, et plus généralement, d'avoir fui la Pologne pour revenir y trouver la mort.

Ainsi, l'auteur médite, rêve sur les noms de personnes et de lieux, comme il le faisait déjà dans *Contes d'exil et d'oubli*. Parallèlement, il mène plusieurs enquêtes en archives. Ici, le récit de l'enquête, avec son atmosphère, ses obstacles, est tout aussi important que les résultats. Archives nationales ou Archives de la police, le langage bureaucratique des dossiers et du personnel – avec son jargon, ses abréviations – est extrêmement dissimulateur, et par la même tout à fait éloquent sur les faits. Comme au verso de la fiche administrative du passage de Heinz à Drancy, où se trouve le sigle TAA en caractères gras, suivi de la date du 6 mars 1943 : « Transmis aux autorités allemandes, me traduit Caroline. Transmis ? Livré ne convenait-il pas mieux ? » (*Heinz*: 65-66). Ou aux Archives de la police, où se trouvent les archives de Drancy : oui, je vais vous chercher « ça », lui dit le fonctionnaire (*Heinz*: 72) et c'est encore ce terme qu'il utilise pour désigner le registre, dûment rempli, des spoliations de prisonniers, juste avant leur déportation. Heinz s'avère avoir été spolié d'une somme considérable. Le zèle de l'employé archiviste, sa fierté déplacée à propos de la Police française, qui faisait ces spoliations, font l'objet d'une ironie féroce : « C'est sûr, avec la police, les choses se passaient en bon ordre. Pas de prévarication, de malversation. C'était une police honnête, que diable [par comparaison au Commissariat aux Affaires juives]. Autrement dit : on déportait non seulement dans la légalité, mais en outre *honnêtement* » (*Heinz*: 75). Ainsi, dans tout le récit, les archivistes et fonctionnaires d'aujourd'hui sont vus comme de lointains complices des coupables.

Dans sa quête de Heinz, l'auteur procède ainsi par allusions intertextuelles, en imaginant certaines scènes, en rêvant librement sur les dates, les noms propres et les noms de lieux, mais aussi détaillant son enquête dans les archives. Par toutes ces voies

---

<sup>4</sup> Le récit contient d'ailleurs toute une série de telles allusions intertextuelles aux classiques des manuels scolaires : *L'étranger* de Camus (85 et 134), Montesquieu (89), Montaigne (141), Flaubert... Mais aussi à des lectures d'enfance moins canoniques, comme Cronin ou Slaughter (96).

détournées, l'histoire de Heinz et de sa famille émerge peu à peu, dans un récit fragmentaire qui laisse beaucoup dans l'ombre. Une seule voie d'approche est évitée, remise jusqu'au dernier moment, c'est la visite des *lieux du crime*, c'est-à-dire de Fontafie. Pour comprendre ce qui est en jeu dans cette confrontation aux lieux eux-mêmes, il faut d'abord nous tourner vers l'autre versant de ce récit, celui de la quête identitaire de l'auteur, dont Heinz est la clef.

### 3. À la recherche de soi et de ses origines

La quête de Heinz, nous l'avons dit, trouve son origine et sa raison d'être dans une quête identitaire, qui vise à éclaircir le pourquoi et le comment des relations problématiques entre l'auteur et sa mère : pourquoi sa mère et lui n'ont-ils pas réussi à s'aimer comme il se doit ? Pourquoi, après sa mort, a-t-il eu du mal à la pleurer ? La réponse, il la connaît depuis fort longtemps, c'est qu'en recevant le prénom de son oncle disparu, il est devenu *ipso facto* le fils de substitution de sa grand-mère. Enlevé à sa mère, offert à sa grand-mère, il devient un Heinz de rechange, qui n'a pas droit à une identité propre. Dans la série de récits autobiographiques de la dernière décennie, c'est ce « nœud » inextricable entre mère et fils qu'il a essayé de démêler de multiples manières. *Heinz* en constitue l'aboutissement, parce que comme jamais auparavant, l'auteur prend ici conscience du fait que les deux histoires sont inséparables : « Mon histoire résulte directement de la sienne, son histoire à elle m'enfante, je suis le fils de son histoire, mon identité vient au monde de son histoire » (*Heinz*: 22) Or l'histoire d'Anna –et l'auteur s'efforcera de la considérer du point de vue de celle-ci– c'est celle d'une sœur à qui « on prit son grand frère » (*Heinz*: 22). Inlassablement, avec une lucidité implacable, douloureuse par moments parce qu'elle n'épargne personne, l'auteur va examiner de près tous les fils de ce nœud. L'absolue franchise de l'analyse n'empêche pas qu'il y a ici aussi travail d'écriture. Écriture du silence ? Oui mais le non-dit change ici de sens : il ne s'agit plus de l'indicible de la Shoah mais d'un interdit intime, que l'auteur va contourner et exprimer par une grande richesse de métaphores et d'intertextes empruntés aux mathématiques, à la Bible et à la tradition juive.

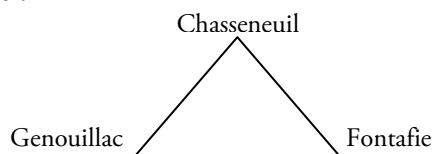
Quelques souvenirs d'enfance mettent d'abord en place la situation, celle d'un enfant dont le désir œdipien se porte non sur sa mère mais sur sa grand-mère. La scène d'ouverture en est une première preuve. En effet le récit s'ouvre sur les tristesses soudaines de l'enfant, tristesses que seule la grand-mère saurait apaiser. Même si les escaliers sales des immeubles du Belleville de l'époque sont en contraste absolu avec le luxe bourgeois de Combray<sup>5</sup>, on ne peut s'empêcher de songer à l'enfant proustien en manque de sa mère. Mais la mère est curieusement absente en cet incipit ; Heinz aus-

<sup>5</sup> « Cette cour [...] combien dissemblable de celle de l'hôtel de Guermantes dans le noble Faubourg » (*Heinz*: 18) Sur l'importance de l'intertexte proustien, chez Raczymow, cf. Schulte Nordholt (2002 et 2008: 190 ss.).

si d'ailleurs, malgré le titre du récit. Le récit s'ouvre-t-il par une digression ? Oui, mais cette digression nous mène au cœur du sujet. L'enfant, sa mère et sa grand-mère, c'est de cela qu'il s'agit ici.

C'est également le cas pour le souvenir d'enfance du tablier maternel, dont l'enfant tente de dénouer la rosette de la ceinture, pour taquiner (*Heinz*: 17-18). Belle image de l'unité mère-enfant, ne fût-ce que le souvenir est ambigu : est-ce la mère ou la grand-mère qu'il entourait ainsi de ses petits bras ? Dans la mémoire, le visage de la grand-mère –aimante, patiente, indulgente– vient supplanter, recouvrir celui de la mère agacée, impatiente. Supplantation qui est à la fois désirée et crainte, appréhendée, comme le montre le cauchemar où il rêve qu'il est enlevé par des inconnus (*Heinz*: 80). L'enfant a donc déjà confusément le sentiment que l'amour exclusif qui le lie à sa grand-mère a quelque chose d'illégitime, de coupable. Pendant quelques années, dans la prime enfance, c'est la grand-mère qui sera l'instance maternelle. En témoigne aussi le souvenir des nuits où il dormait dans la chambre de ses grands-parents : la montagne qu'ils forment sous leur édredon est comparée à la montagne de chiffons dans leur cour, qui pour le narrateur est comme « une mamelle géante et douce et chaude » à laquelle il aime s'abandonner (*Heinz*: 108)<sup>6</sup>. Comme dans le *drame du coucher* au début de la *Recherche*, la Mère et le Fils couchent dans la même chambre et le désir œdipien est donc pleinement réalisé. Au bout de quelques années, la *vraie* mère mettra fin à cette symbiose en récupérant son fils, dans un sens c'est donc elle qui est l'instance paternelle dans l'affaire, celle qui impose la Loi de l'interdiction de l'inceste. Si la grand-mère est infiniment indulgente, la mère est toujours celle qui punit, qui impose des limites au narcissisme de l'enfant (*Heinz*: 19).

Dans d'autres récits, Raczymow a approfondi ce triangle œdipien –mère, grand-mère, fils–. Il en a trouvé une expression dans le tableau de Léonard de Vinci, *La Vierge, l'enfant Jésus et Sainte Anne*, parallèle qu'il a approfondi dans *Le cygne invisible*, et auquel il est fait allusion dans *Heinz* (18 et 132). Dans notre récit, le triangle œdipien investit jusqu'à la configuration des *lieux du crime*, qui est également représentée comme un triangle :



Plus que dans ses récits précédents, l'auteur remonte ici à la racine du mal. La disparition de Heinz est considérée comme constitutive pour sa propre identité (ou plutôt pour le manque de celle-ci) : « la disparition de Heinz Dawidowicz en 1943, cet être

<sup>6</sup> Il y a de nombreuses occurrences, dans l'œuvre, de ce rapport privilégié à la grand-mère, dans la petite enfance : cf. *Le plus tard possible* (19) ; et le long tribut aux deux grands-parents maternels qu'est *Avant le déluge. Belleville années 1950*, où on trouve le même souvenir de l'édredon (45).

que je n'ai pas connu, dont Anna m'a si peu parlé, m'a fabriqué. Génétiquement fabriqué » (*Heinz*: 22). Cela explique que, pour la première fois, Raczymow raconte ici sa propre naissance, pour la situer dans le prolongement de la mort de Heinz. Or il le fait de manière tout à fait elliptique, en quelques phrases pleines de non-dit :

C'est le 15 avril 1948 à 8h30, à la clinique de la rue des Gâtines près de la mairie du XX<sup>e</sup> arrondissement qui marque le moment où ils cessèrent d'attendre [d'attendre le retour de Heinz]. Je porterai *son* prénom. C'est l'oncle Noïokh Oksenberg, le frère de ma grand-mère, retour d'Auschwitz, qui me tiendrait sur ses genoux huit jours plus tard, dans le rôle du *sendak*, assis sur la chaise du prophète Elie. La page était tournée. Une naissance qui valait censément réparation (*Heinz*: 32).

La phrase rituelle « Je suis né le 15 avril 1948... » est remplacée ici par « ils cessèrent d'attendre ». Et nulle part on ne trouve les noms et prénoms du nouveau-né<sup>7</sup>. C'est que ce nouveau-né est tout de suite colonisé, habité par cet oncle dont il porte le prénom, et qu'il est destiné à remplacer. Il semble sans existence, sans identité propre. De manière un peu hermétique pour le lecteur non-juif, le passage fait également allusion à la circoncision. Rituel hautement symbolique puisque c'est alors que le petit garçon reçoit dans sa chair le signe de l'Alliance entre Dieu et son peuple. La circoncision est affaire d'hommes<sup>8</sup>, elle fait que l'enfant prend sa place dans la lignée masculine et devient membre de la communauté. Or ce symbolisme-là est absent ici, le père et la lignée masculine semblent mis hors-jeu. C'est au contraire le grand oncle maternel qui va jouer le rôle de parrain, donc tout se joue d'emblée du côté des femmes, mère et grand-mère. Le fait que Noïokh Oksenberg soit un survivant d'Auschwitz fera que cette naissance sera vue plus que jamais comme une « réparation », terme qui reviendra régulièrement par la suite.

En somme, dans cette naissance, ce n'est pas du nouveau-né qu'il s'agit, mais de quelqu'un d'autre, qui l'a précédé. De sa propre naissance, Henri est d'emblée exclu. Ce n'est pas un nouvel être humain qui vient de naître, mais c'est Heinz qui naît une deuxième fois. Dans l'enfance de l'auteur, il semble omniprésent : à Belleville, après la guerre, le grand-père Simon est appelé Henri –« M. *Honri*, le plus souvent, avec l'intonation yiddish, mettant l'accent sur *Hon* » (*Heinz*: 45), acte de piété envers son fils déporté ? En outre on lui destine une bague aux initiales HD, qu'il

<sup>7</sup> Plus loin, Raczymow mentionnera en passant qu'il porte aussi le prénom René, « pour rappeler vaguement Rywka, la mère d'Etienne » (*Heinz*: 70), la grand-mère paternelle, déportée comme Heinz. Du coup, il est né entre « deux gros trous, un de chaque côté » (*Heinz*: 70), position périlleuse qu'il décrit ici avec humour.

<sup>8</sup> Selon les règles rituelles, c'est au père de circoncire son fils (tâche qu'il délègue en général au *mohel*), et le *sendak* ou parrain est traditionnellement le grand-père paternel.

refuse (*Heinz*: 44). Ce refus, la répulsion que suscite chez lui cette bague, est une affirmation de son identité propre. Malgré cela, il en vient à croire que Heinz est le seul Henri véritable, dont il ne serait que la copie, l'analogon (*Heinz*: 41) et le récit déploie une pléthore d'images, souvent humoristiques, pour désigner leur relation : « cet autre Henri. Le vrai, le premier. Henri I<sup>er</sup> » (*Heinz*: 45), alors que lui ne serait que le énième de la dynastie ; « l'autre Henri, le vrai, le seul, le prototype au brevet déposé » (*Heinz*: 45). Bref, il est un « fils de substitution, *ersatz* approximatif, tardif, posthume » (*Heinz*: 81) Plus loin, il se voit lui-même non comme dérivé, mais comme double, ce qui est un peu différent :

J'ai quatre parents, deux pères, deux mères. J'ai tout en double.  
Je suis le contraire d'un orphelin, j'ai pléthore. Je suis comblé,  
je suis gavé. Moi-même je suis double. Il y a H et H', comme  
on dit, je crois, en mathématique. H' est absent, certes. Mais il  
est là en creux. Je le remplace. Je suis à la fois H et H'. Je vau  
double, comme certaines cartes à la bataille, certaines lettres au  
Scrabble, certaines notes de la portée (*Heinz*: 93).

Le passage est bien évidemment ironique : l'auteur fait semblant d'être richement doté alors qu'il est en manque d'identité, ce qu'il exhibe indirectement en jonglant avec les images (mathématiques, jeux divers). Tout de suite après, il admet sans ambages la difficulté, l'inconfort de cette position. Car –et c'est un thème central chez Raczymow, depuis *Un cri sans voix*– elle implique l'idée d'usurpation : par sa naissance, par son existence même donc, l'enfant « chandelle mémorielle » a le sentiment d'usurper la place du disparu, de vivre à sa place une vie qu'il n'a pas vécue. Et qui plus est, selon la reconstruction qu'en fait l'auteur, on l'accuse, Anna l'accuserait de s'être substitué à son frère Heinz et d'avoir ainsi accaparé tout l'amour maternel, l'amour donc de la grand-mère (cf. *Heinz*: 130-132).

Mais tenons-nous en au narrateur/auteur, car c'est de sa quête identitaire qu'il s'agit en premier lieu dans ce récit. Dans son article « Œdipe à Jéricho », Fransiska Louwagie a montré que, dès *Contes d'exil* et à plus forte raison dans *Un cri sans voix*, le désir de la mère se trouve transféré à la grand-mère –donc « transféré à un niveau transgénérationnel » (Louwagie, 2008: 226)–, parce que l'Œdipe est imbriqué dans la problématique de la mémoire. Par la même, ce désir devient un « complexe d'Œdipe mémoriel » (Louwagie, 2008: 227). En lui, deux désirs se rejoignent et se confondent : d'une part, le désir œdipien de la grand-mère et de l'autre, le désir de s'identifier aux morts que l'on est voué à remplacer (Esther, dans *Un cri sans voix*, en est l'exemple extrême). Double usurpation puisque dans le premier cas, on désire prendre la place du grand-père et dans le deuxième, on s'approprie celle du disparu en parlant à sa place. Ainsi, à propos de *Un cri sans voix*, Louwagie (2008 : 226) montre que « le complexe d'Œdipe de Mathieu s'associe en dernière instance à [sa] quête de mémoire », à son désir d'accéder au passé et de le restituer. Dans les deux

cas, le sujet se trouve confronté à un interdit : le corps de la grand-mère d'une part, le passé d'avant sa naissance –la Shoah– de l'autre.

Comme le montre également Louwagie, ce double interdit s'exprime par une image récurrente, dans l'œuvre de Raczymow : celle de Jéricho c'est-à-dire l'histoire de la conquête de cette forteresse réputée imprenable. Dans *Un cri sans voix*, Jéricho est l'image du ghetto de Varsovie, assailli, mais surtout de la mémoire de la première génération, que Mathieu, l'alter ego de l'auteur, né après, désire conquérir, mais qui constitue pour lui un interdit. C'est une « Jéricho mémorielle » (Louwagie, 2008: 224), ce sont les murs de la mémoire de la Shoah que ce magistral roman s'acharne à faire tomber en en faisant interminablement le tour, comme l'armée de Josué dans la Bible. Or dans *Heinz*, Raczymow reprend précisément cette image, qui lui est chère, pour désigner son entreprise :

Je tourne autour de la chose comme les Hébreux autour de Jéricho, avant que les murailles ne s'écroulent. Sept fois, au son disgracieux du *shofar*, la corne de bélier, instrument et son archaïques et stridents, appropriés à cette histoire dont la plus grande partie, aujourd'hui engloutie aussi sûrement que le *Titanic*, ne m'est après tout antérieure que de cinq ans (*Heinz*: 106-107).

Il faut conclure que l'histoire de Heinz, de sa disparition, constitue pour l'auteur la clef de sa propre histoire, y accéder c'est battre en brèche un double interdit : celui de la mémoire et celui de l'Œdipe. C'est se frayer enfin un accès à sa propre origine, et par là même (ré)affirmer son identité propre. Remarquons qu'il s'agit ici encore d'un passage métadiscursif : l'auteur médite sur son entreprise, et la désigne indirectement comme « la chose », « cette histoire ». Cette histoire, ce sont donc deux histoires de triangle : premièrement, que s'est-il passé dans le triangle mère-grand-mère-fils et donc dans le triangle œdipien ? Deuxièmement, que s'est-il passé autour de l'arrestation de Heinz, dans le triangle que forme Fontafie avec les deux autres villages voisins ? C'est parce que ces deux 'triangles' sont inséparablement liés que l'auteur sera amené, en dernière instance, à faire le voyage de Fontafie. Visiter les *lieux du crime* sera le dernier pas dans sa longue tentative de regarder en face l'interdit, sous peine de rester pétrifié comme la femme de Lot devant Sodome en feu (cf. CV 133).

#### 4. « Fontafie par Genouillac, Charente »

Cette association à Sodome en feu tombe à point ici puisque, nous le verrons, le village de Fontafie sera vécu par le protagoniste comme une ville maudite, en passe d'être détruite. Dans le préambule du chapitre, il s'interroge sur la cause de son angoisse à revenir sur les lieux et dévoile –non sans humour– ce qui sera le résultat central de sa quête identitaire : « le 28 janvier 1943 à Fontafie par Genouillac, Charente [c'est-à-dire la date et le lieu de l'arrestation de Heinz], constituait le lieu et la date de



mon big bang personnel. [...] Je naîtrais de cela » (*Heinz*: 134). Le « lieu du crime » est donc en quelque sorte aussi son « lieu de naissance », son origine. Y a-t-il « nécessairement angoisse à revenir à son origine », comme il le suggère ? Oui, si cette origine, cette naissance coïncide avec la fin violente, la mort d'un proche dont nous portons le nom. Une naissance, une vie donc qui s'origine dans la mort, ce qui lui donne son caractère d'usurpation. Aller à Fontafie revient alors, comme Orphée, à se retourner et à regarder la mort en face, et pas n'importe quelle mort, mais une mort qui est la Shoah elle-même : « C'est pourtant là, au milieu de ce rien charentais, qu'eut lieu ce crime contre l'humanité, en 1943, commis par la gendarmerie du cru, *un parmi six millions* » (*Heinz*: 28, je souligne). On comprend alors que le protagoniste reste immobile au milieu de la chaussée, à regarder en silence, muet, « fasciné, pétrifié » (*Heinz*:137). Incapable de faire un pas de plus. C'est le plus loin qu'il pourra aller dans la confrontation à l'interdit, au sacré, qui persiste par son essence même à le tenir à distance. C'est là le sens de la citation de Kafka qui clôt ce chapitre. Il s'agit de la fin de la célèbre parabole « *Devant la loi* » : après avoir attendu de longues années devant la porte de la loi, le protagoniste découvre que la porte se ferme, qu'il est trop tard pour entrer, alors que « nul autre que [lui] n'avait le droit d'entrer ici, car cette entrée n'était faite que pour [lui] »<sup>9</sup> (*Heinz*: 138).

Confronté à ce double interdit, le protagoniste ne peut répondre que par le silence, la mutité. Mais ce silence sera dit, par une écriture qui « l'inscrira noir sur blanc » (*Heinz*: 142) et par laquelle, comme Orphée, il parviendra à regarder un instant en face l'interdit. Voyons donc comment il s'y prend pour dépeindre cette scène. Le paysage, aux yeux de l'auteur, prend des tonalités nettement apocalyptiques. Mais ce drame est maintenu en équilibre par des pointes d'humour, jamais absentes chez Raczymow. Plusieurs détails imposent une atmosphère de fin des temps : la visite se fait sous une pluie battante, à la lumière blafarde du crépuscule de novembre : « cadre diluvien, crépusculaire » (*Heinz*: 137). Par ces termes mêmes, l'endroit est assimilé au monde biblique qui périt sous le Déluge. Il n'est pas étonnant alors que l'auteur ne voie personne, qu'il y règne un « silence de mort » (*Heinz*: 138). Le seul être vivant qu'il ait rencontré, un homme au bleu de chauffe qui lui indique son chemin, porte un râteau mais « une faux allégorique lui eût mieux convenu » (*Heinz*: 138). C'est l'allégorie de la Mort. Et si habitants il y a, le narrateur s'étonne qu'ils « ai[en]t seulement figure humaine » (*Heinz*: 137) et les imagine comme des « Néandertalien[s] » (*Heinz*: 138). Le village en vient à incarner la fin des temps comme la fin du monde habité (« *finis terrae* », *Heinz*: 139), un lieu destiné à disparaître, à être « effacé des cartes » comme Sodome et Gomorrhe, ou tel « village sinistré du Kirghizstan, abandonné du reste de l'humanité » (*Heinz*: 138). Et le protagoniste de conclure que Fontafie –comme la Loi pour le protagoniste kafkaïen– « n'attendait plus que ma visite,

<sup>9</sup> La parabole a été publiée séparément, comme conte, mais se trouve aussi au chapitre IX du *Procès*.

ce soir de novembre 2010, pour enfin éteindre ses derniers lumignons, *moignons* de lumière, et s'effacer pour de bon » (*Heinz*: 139, je souligne). Lumière crépusculaire, pluie diluvienne, personnage à la faux, moignons... L'imagerie de la mort est obsesive.

Et pourtant, cet abondance d'images n'écrase pas le lecteur car en même temps, Raczymow ironise en faisant un *topos* touristique sur le village : « Fontafie. Sa gare, son école, ses belles maisons couvertes de tuiles rutilantes sous la pluie battante et le soleil couchant » (*Heinz*: 137). C'est ensuite par un jeu de mots qu'il fait indirectement allusion aux événements, une fois de plus tus : « Nous sommes au pays de la tuile. Il en était arrivé une à mon jeune oncle, une de taille. » (*Heinz*: 137.). Il essaie de faire abstraction de son point de vue, et d'imaginer les lieux tels qu'ils étaient lorsque les Dawidowicz y habitaient : les maisons étaient peut-être moins délabrées, le village plus animé (cf. *Heinz*: 139). Et les immanquables gendarmes du guignol refont une dernière apparition. De telle manière, le pathos est équilibré tout en cernant au plus près l'indicible de cette visite.

## 5. Conclusions

*Heinz* est un récit remarquable de puissance et de sincérité. Il constitue l'aboutissement et le couronnement d'un long cheminement dans l'œuvre de Raczymow. Depuis ses débuts, cette œuvre se caractérise par une quête mémorielle doublée par une quête identitaire mais ici, la claire conscience se fait jour que les deux sont intimement liés, par le biais de la disparition de Heinz. Dans une conquête de ses propres origines, l'auteur parvient à dénouer le nœud gordien des relations familiales. Il rend un hommage saisissant à Heinz et à travers lui, à toutes les victimes de la Shoah. Dans ces pages, Raczymow reste fidèle à « la mémoire trouée » et aux implications de celle-ci, au niveau de l'écriture qui, par différents procédés stylistiques que nous avons tenté de dévoiler, tente de dire sans dire, sans combler l'absence du disparu ni rompre le silence. Ce récit est un aboutissement mais aussi un début puisque depuis, l'auteur s'est relancé dans le roman et a publié *Un garçon flou* (2014). Le protagoniste de ce roman, Richard Federman, ressemble à la fois à Frédéric Moreau et à Raczymow lui-même ; au lieu de se pencher sur le passé d'avant sa naissance, il a ici le loisir de faire sa propre éducation sentimentale et de vivre son propre, étonnant Mai 68.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CHATTI, Mounira (1999): « Le palimpseste ou une poétique de l'absence-présence », in Annette Wiewiorka & Claude Mouchard (éds.), *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 297-312.

- KOFMAN, Sarah (1987): *Paroles suffoquées*. Paris, Galilée.
- LOUWAGIE, Fransiska (2008): «CÉdipe à Jéricho. L'œuvre testimoniale d'Henri Raczymow». *Neophilologus* 92, 217-232.
- RACZYMOW, Henri (1979) *Contes d'exil et d'oubli*. Paris, Gallimard (Le Chemin).
- RACZYMOW, Henri (1982): *Rivières d'exil*. Paris, Gallimard Nrf.
- RACZYMOW, Henri (1983): *On ne part pas*. Paris, Gallimard (Le Chemin).
- RACZYMOW, Henri (1985): *Un cri sans voix*. Paris, Gallimard Nrf.
- RACZYMOW, Henri (1986): «La mémoire trouée». *Pardès* 3, 177-183.
- RACZYMOW, Henri (1995): *Quartier libre*. Paris, Gallimard (Haute Enfance).
- RACZYMOW, Henri (2003): *Le plus tard possible*. Paris, Stock.
- RACZYMOW, Henri (2004): *Le cygne invisible*. Paris, Léo Scheer (Melville).
- RACZYMOW, Henri (2005): *Avant le déluge. Belleville années 1950*. Paris, Phileas Fogg.
- RACZYMOW, Henri (2008): *Te parler encore*. Paris, Seuil.
- RACZYMOW, Henri (2010): *Eretz*. Paris, Gallimard Nrf.
- RACZYMOW, Henri (2011): *Heinz*. Paris, Gallimard Nrf.
- RACZYMOW, Henri (2014): *Un garçon flou*. Paris, Gallimard Nrf.
- SCHULTE NORDHOLT, Annelies (2002): «Henri Raczymow entre Flaubert et Proust». *Neophilologus* 86, 363-385.
- SCHULTE NORDHOLT, Annelies (2005): «Henri Raczymow romancier : judéité et modernité», in J. J. Houppermans et al., eds., *Territoires et terres d'histoires*, Amsterdam, Rodopi, 325-350.
- SCHULTE NORDHOLT, Annelies (2008): *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah*. Amsterdam, Rodopi.

## Horreur et silence : le personnage de Pierre Cange dans l'œuvre narrative de Vercors

Elisabetta Sibilio

*Università di Cassino e del Lazio Meridionale*

e.sibilio@unicas.it

### Resumen

Vercors, que se hizo célebre gracias a su primera novela, *Le silence de la mer*, publicada clandestinamente en 1942, convierte el silencio en uno de los temas principales de su obra. El silencio, que es la expresión paradójica de la que Vercors llama « la qualité d'homme », se manifiesta en su obra en dos grandes categorías: por un lado el silencio orgulloso y resiliente de la protagonista del *Silence de la mer* o de Arnaud, protagonista del cuento *Le démenti*, que pierde su vida al mantener un silencio obstinado frente a sus torturadores. Por otro lado también está el silencio avergonzado, culpable y desesperado de quien perdió su propia calidad humana ante el horror de los campos de concentración o pensó en salvarse a sí mismo colaborando con el enemigo. En el presente estudio se examinarán tres textos de Vercors, *Les armes de la nuit* (1946), *La puissance du jour* (1951) e *Le tigre d'Anvers* (1986), cuyo protagonista es Pierre Cange, miembro de la Resistencia y deportado, quien en su experiencia se confronta con el tema fundamental del silencio.

**Palabras clave:** Silencio.Vercors. Novela.

### Abstract

Vercors, who achieved fame thanks to his first novel, *Le silence de la mer*, published undercover in 1942, makes silence one of the main themes in his work. Silence, which is the paradoxical expression of what Vercors calls “la qualité d'homme”, appears in his work according to two major categories: on the one hand the proud and resilient silence of the protagonist of *Silence de la mer* or of Arnaud, the main character of the short story *Le démenti*, who loses his life for having maintained an obstinate silence in the hands of his torturers; on the other hand, the guilty and desperate shameful silence of those who had lost their own humanity when faced with the horror of the camps or had hoped to save their lives by collaborating with the enemy. This paper will examine three of Vercors' texts, *Les armes de la nuit* (1946), *La puissance du jour* (1951) and *Le tigre d'Anvers* (1986), which have Pierre Cange as protagonist, a member of the Resistance, deported, who through his own experience is faced with the fundamental theme of silence.

**Key words:** Silence. Vercors. Novel.

L'œuvre narrative de Jean Bruller, qui choisit, en tant que résistant, le pseudonyme de Vercors, est inaugurée, comme on sait, en 1942 par *Le silence de la mer*, première publication des Éditions de Minuit. À partir de 1946 son œuvre romanesque se situe dans le sillon de la recherche d'une définition de ce qu'il appelle « la qualité d'homme » ; recherche qu'il poursuit jusqu'à son dernier récit, posthume, *Le commandant du Prométhée*. Le symptôme paradoxalement plus éclatant de cette « qualité d'homme » est sans doute, dans l'œuvre narrative de Vercors, le silence. Tant qu'Alain Riffaud (2014) a sous-titré sa toute récente biographie de l'écrivain *L'homme du silence*. Si au vingtième siècle Vercors a été considéré par le public, et par la critique journalistique et universitaire, l'homme d'un seul livre, *Le silence de la mer* (comme le soulignent par exemple Kostantinovic, 1969: 5 et Biondi, 2008: 31), ces dernières années ont vu paraître beaucoup de réimpressions, d'études et de thèses consacrés tant à l'écrivain qu'au dessinateur humoristique et satyrique que Jean Bruller avait été aux années 20 et 30.

Je voudrais montrer par mon analyse que le silence qui parcourt l'œuvre narrative de Vercors est un silence double, dans le sens qu'il représente deux différentes attitudes face à l'horreur de la guerre. Il y a d'un côté un silence obstiné, orgueilleux et résistant (comme dans le *Silence de la mer* ou, par exemple, dans *Le démenti*) et, d'autre côté, le silence honteux et désespéré de qui a perdu sa qualité humaine face à l'horreur des camps où n'a pensé qu'à sauver sa vie en collaborant avec l'ennemi. Il s'agit donc de deux silences de signe opposé : si le premier est l'expression d'un courage qui se nourrit de la confiance dans un avenir meilleur, du refus d'un présent dangereux et obscur, le second exprime une culpabilité, une honte et un désespoir qui poussent leurs racines dans le passé. Et, comme le relève Carminella Biondi (2008: 34) ce dernier silence risque de se transformer en instrument de refoulement d'une réalité qui a été longuement considérée « indicible ». Au contraire, le *Silence (de la mer)* est à interpréter, selon King (1972: 230) comme une indication pour les intellectuels sur l'attitude à adopter face à l'occupant :

It is this cultural flirtation that the Frenchman, more particularly the intellectual and cultivated Frenchman, has to resist. The lesson of *Le Silence de la Mer* becomes both clearer and more original if it is seen in this light. Possibly too restricted in range and depth to carry the burden of a complex historical and political message, Vercors' book is better understood as a manual of intellectual and linguistic resistance. Silence had seemed to be the only possible response to cajolery.

Mais, comme le montre Meizoz (2009: 7), ce silence a pu être aussi interprété d'une façon ambiguë :

Dans ce livre, Vercors apparut ainsi à ses lecteurs tantôt comme un chantre de la résistance pacifique (c'est la lecture gaulliste),

tantôt comme un traître qui, par la passivité qu'il prône face à l'ennemi, fait le jeu des ennemis de la France (c'est la lecture communiste d'Ilya Ehrenbourg, par exemple). Après d'âpres débats par presse interposée, et diverses tentatives pour discréditer la nouvelle, c'est la première image d'auteur qui triompha à la Libération, appuyée par les réseaux gaullistes de Londres qui résolurent même de faire parachuter le texte au-dessus de la France.

En 1944 Vercors écrit un *Plaidoyer pour la France* où il explique aux lecteurs américains de *Life* ce que c'est « le silence de la guerre » : un silence rebelle, courageux et résistant que la France, ou mieux une partie d'elle, s'est imposé, mais aussi un silence, imposé par l'oppresseur, qui naît de la peur face à la barbarie et s'alimente de la honte de ceux qui ont trahi :

A country does not die because it becomes naked and poor. A country is first of all a soul. To kill either a nation or a man, it is necessary first to tear out the soul. In *The Silence of the Sea* I depicted the silence of France. But I showed only the silence she imposed upon herself. I did not describe that which was imposed upon her. A silence which ate into all of us like an ever-present pain. And don't think that is finished. One not recover from such an illness in one day. (Vercors, 1944: 56)

Et dans la même année Jean-Paul Sartre<sup>1</sup> publie sur *Les Lettres Françaises*, sous le titre de *La république du silence*, un article qui, lui aussi, met en relation le silence avec ce qu'il appelle « la condition humaine » :

Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande. Nous avons perdu tous nos droits et d'abord celui de parler ; on nous insultait en face chaque jour et il fallait nous taire ; on nous déportait en masse, comme travailleurs, comme Juifs, comme prisonniers politiques ; [...]. Puisque le venin nazi se glissait jusque dans notre pensée, chaque pensée juste était une conquête ; puisqu'une police toute-puissante cherchait à nous contraindre au silence, chaque parole devenait précieuse comme une déclaration de principe ; [...]. Les circonstances souvent atroces de notre combat nous mettaient enfin à même de vivre, sans fard et sans voile, cette situation déchirée, insoutenable qu'on appelle la condition humaine. L'exil, la captivité, la mort surtout [...], nous apprenions que ce ne sont pas des accidents évitables, ni même des menaces constantes mais extérieures : il fallait y voir notre lot, notre destin, la source profonde de notre réalité d'homme [...] (Sartre, 1949: 11-14).

---

<sup>1</sup> Pour un récit très documenté des rapports entre les deux écrivains pendant et après la guerre il faut faire référence au très beau livre de Gisèle Sapiro (1999).

Dans *Ce que je crois* (1975) Vercors donne une définition de la « qualité d'homme » qui est issue de sa réflexion telle qu'on peut la voir dans toutes ses œuvres dès l'après-guerre, à partir du recueil d'essais *Plus ou moins homme* (Vercors, 1949) :

La qualité d'homme réside spécifiquement dans cette sécession et cette rébellion [contre la nature] lesquelles par conséquent, ataviquement inscrites en nous depuis des millénaires, constituent ce que j'ai déjà appelé (faute de mieux) son essence, et du même coup la référence impérative à laquelle tous nos actes doivent être soumis si l'on veut les juger (Vercors, 1975: 76).

Et quelques lignes plus bas il explique pourquoi cette idée le met en contradiction avec Sartre et avec les existentialistes en général. Il s'agit exactement du concept de liberté énoncé par Sartre dans le fameux incipit de l'article que nous avons cité plus haut : « à ses yeux il n'existe pour l'homme, à sa naissance, aucun *donné*<sup>2</sup> sur lequel bâtir une éthique ».

Ce donné, le fait d'être « dénaturé<sup>3</sup> » de chaque homme, son instinct de rébellion contre la nature, s'exprime dans la narrative vercorienne par le silence. En particulier, face à l'horreur des camps de concentration, dès le début, Vercors fait toujours recours à un élément médiateur, qui permette de surmonter la parole des témoins, incapables de l'articuler.

C'est le cas, par exemple, de sa première nouvelle sur le thème des camps, *Le songe* (1943). Ici la description tragique de milliers d'hommes torturés, détruits, décharnés, des morts vivants, est confié au récit d'un rêve :

[..] ce que j'ai vécu, en certaines circonstances du sommeil, est pour moi la preuve très suffisante de l'existence d'une vaste conscience diffuse, d'une sorte de conscience universelle et flottante, à laquelle il nous arrive de participer dans le sommeil, par certaines nuits favorisées. Ces nuits-là, nous sortons vraiment du wagon plombé, nous pouvons voir enfin par-delà le talus... (Vercors, 1943: 180)

Le narrateur rencontre des dizaines de fantômes, d'hommes à la peau qui colle aux os, tous silencieux dans ce rêve qui se révélera n'être qu'une sorte de visite à un camp, pour voir de ses propres yeux ce que personne ne peut raconter.

Dans un livre de 1967, une sorte de journal des années de guerre très significativement titré *La bataille du silence*, Vercors raconte la genèse de cette nouvelle :

Même en ce début de 1944, je voulais encore si naïvement conserver ma confiance en l'homme, que je me refusais à croire qu'un être civilisé, fût-il nazi, pouvait dépasser en cruauté les

<sup>2</sup> Italique dans le texte.

<sup>3</sup> Ce mot est utilisé par Vercors dans le titre d'un de ses romans les plus connus, *Les animaux dénaturés* (1952), qu'a lui-même adapté pour le théâtre dans la pièce *Zoo ou l'assassin philanthrope* (1963).

plus sauvages des peuplades primitives [...]. Un déporté venait, à peu près seul de son espèce, d'échapper à l'enfer du camp d'Oranienburg. C'était le camp où Ossietzky, prix Nobel, était mort, et dès avant la guerre. Je le croyais par conséquent un des plus durs, alors que c'était l'un des moins inhumains. Aussi ce que j'en appris ne me fit pas deviner ce qui s'opérait dans les autres, et dépassait toute imagination. (Vercors, 1967: 1008-1009).

L'absurdité de cette violence fait donc croire à son existence : il serait impossible de l'imaginer. Le déporté tient l'écrivain pour le seul qui puisse parler de ça et, avec un immense effort, brise son silence pour que Vercors puisse raconter dans des pages romanesques l'atroce vérité. Le devoir de l'écrivain est désormais celui du témoin : « De ces atrocités du moins, je ne pouvais plus douter. Ni maintenant supporter, les sachant vraies, que les Français les ignorassent. Je ne pouvais que les corner aux oreilles des dormeurs » (Vercors, 1965: 1010). Mais, même en le croyant, l'auteur craint que son témoin n'ait exagéré sa terrifiante description : « C'est pourquoi je les décrivis sous la forme d'un songe, et sous ce titre » (Vercors, 1965: 1010). Mais la nouvelle reste encore entourée du silence, dans un tiroir, car Vercors craint de ne pas troubler l'esprit de tant de mères, de fiancées, de femmes qui attendent dans l'espoir le retour de leurs hommes. Il attend la fin de la guerre, le retour des déportés, et la publie en 1945.

Mais, à guerre finie, un débat culturel s'ouvre sur la question de l'art. On se demande s'il est légitime d'utiliser ces pages sombres de l'histoire pour en faire de l'art, de la littérature. Comme on sait, les intellectuels européens discutent autour de la célèbre phrase d'Adorno sur la poésie et Auschwitz. Il me semble qu'en réalité les propos de Vercors ne s'éloignent pas tellement de la vraie position d'Adorno qui exprime de manière bien plus complexe que sa vulgarisation ne donne à voir cette laceration, cette duplicité qui est inscrite dans la problématique de la représentation de l'horreur. En 1949 il écrivait :

Plus la société devient totalitaire, plus l'esprit y est réifié et plus paradoxale sa tentative de s'arracher à la réification de ses propres forces. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. L'esprit critique n'est pas en mesure de tenir tête à la réification absolue, laquelle présupposait, comme l'un de ses éléments, le progrès de l'esprit qu'elle s'apprête aujourd'hui à faire disparaître, tant qu'il s'enferme dans une contemplation qui se suffit à elle-même (Adorno, 1955: 26).

Vercors craint de ne voir son art métamorphosé en bavardage mais il en éprouve au même moment la nécessité, l'urgence. Dans la première page de *La puissance du jour*, qu'on va analyser ensuite plus en détail, Vercors souligne que le devoir



de la littérature n'est même pas tout simplement celui du témoignage. Dans une sorte de prologue à la narration du retour du camp de Pierre Cange, un jeune homme insiste pour être reçu par le narrateur. Il est un lecteur des *Armes de la nuit* qui demande au narrateur :

- Pierre Cange existe-t-il ?
- [...]– Comment l'entendez-vous ? demandai-je.
- Vous n'êtes pas des nôtres, dit-il. C'était du culot que d'écrire cette histoire. En général, nous détestons cela. Surtout si elle est vraie, accentua-t-il sans pouvoir cacher son ressentiment.
- Vraie ou pas... commençai-je.
- [...]
- Ce ne serait pas supportable, dit-il.
- Je levai les sourcils.
- Que vous ayez fait de ce... de cette... (il avala presque le mot) tragédie... un morceau de littérature (Vercors, 1951: 383).

Pour Vercors la littérature est un art dont le rapport avec la réalité est de simple vraisemblance. Si, dans son énorme liberté elle a un devoir, c'est celui de faire ressortir, de nous montrer, notre « qualité d'homme » avec ses revers, ses erreurs et ses déformations.

Sur un plan purement littéraire, narratif, c'est justement par Pierre Cange, qui existe en tant que personnage reparaisant, en moderne Rastignac, dans quelque'un de ses récits, par ses silences et ses aveux, que Vercors va essayer de représenter l'idée de la perte et de la reconquête, par le silence, de l'humanité perdue.

En 2005 William Kidd a consacré un article au problème du rapport entre écriture et « indicible » tel qu'il émerge dans un corpus choisi au tout début de l'activité d'écrivain clandestin de Jean Bruller (de 1942 à 1951) :

I use the term *unspeakable* in my title in two principal related ways (a third will emerge later in the analysis): firstly, as denoting something too awful legitimately or appropriately to be expressed in mere words, and hence as a moral value judgement; and secondly, as referring to experience so traumatic or problematic that it is actually incapable of physical (verbal) utterance. The first suggests an incompatibility between saying or speaking and writing, as Vercors himself, in the authorial third person, explained: "When, in summer 1945, he witnessed the return of the deportees, it was not the desire to write, but the desire to scream, which prompted him to compose *Les Armes de la nuit*" [Vercors, 1951: 7] (Kidd, 2005: 47).

À mon avis c'est justement en « écrivant le silence » dans son œuvre d'exorde,

et ensuite par le personnage de Pierre Cange, que Vercors parvient à résoudre littérairement le problème de l'indicibilité.

Pierre Cange paraît pour la première fois dans la nouvelle *Les Armes de la nuit* (Vercors, 1946). L'intrigue en est très simple : ancien résistant, de retour du camp de Hochswörth, il s'enferme dans une sorte de mutisme, de passivité triste face aux gens qu'il aime et qui l'aiment. Il se soustrait aux regards, cherche à s'isoler, se tait. Ce silence inquiétant remplit une page après l'autre pour du moins deux tiers du récit. Il s'agit d'un silence continuellement interrogé, interrompu par des questions, des regards, des implorations, mais toute tentative de le briser se révèle inutile : Pierre ne prononce que quelques mots de circonstance, on est opprimé par le « poids éprouvant du silence, ce silence qui recouvrait les remous tourmentés d'une pensée inexprimable » (Vercors, 1946: 363). Et puis, après « un moment de profonde immobilité, et un silence...un silence...aussi lourd que le plomb » (Vercors, 1946: 363) Pierre s'enfuit, sans avoir rien dit de ce qui le tourmente.

Quand le narrateur, qui est son vieil ami, le retrouve et le conduit chez soi pour le soigner, Pierre prononce la phrase qui fait déclencher la deuxième partie du récit, l'aveu. Le silence est enfin brisé par la phrase « J'ai perdu ma qualité d'homme » (Vercors, 1946: 368) qui, seule, peut introduire le récit de l'horreur qui a causé cette perte. Pierre Cange, chef de la résistance, déporté au camp de Hochsworth, a sauvé sa vie en acceptant de jeter au four les cadavres de ses copains. Parmi eux, son ami fraternel qui, au moment de descendre en enfer, a ouvert ses yeux, ses lèvres se sont même crispées en un sourire. Après ça, la vie continue de façon irréaliste, plate, anodine :

J'ai continué ce métier pendant sept semaines. J'ai enfourné des corps par centaines, –peut-être par milliers. Ils étaient morts en général, mais probablement pas tous. Je ne vérifiais pas. Cela m'était prodigieusement égal. Parfois, après une série de cadavres raides et glacés, je tenais dans mes bras un corps encore tiède, encore chaud d'un reste de vie. Quelle différence ? Un seul ou dix mille, quelle différence ? C'était trop tard. (Vercors, 1946: 375).

Le silence horrifié de quelqu'un qui a perdu sa qualité d'homme ne peut être brisé que par le récit, dans une atmosphère encore une fois de rêve, d'irréalité, de ce même horreur. Cette horreur, cette cruauté ont obtenu le résultat, comme l'explique Vercors dans *Ce que je crois* (1975), d'interrompre l'évolution humaine dans son chemin envers et contre la nature :

Et ainsi, en voulant interrompre et renverser ce courant qui s'étend sur une histoire (connue) de six mille ans et certainement de beaucoup plus, pour en revenir au système implacable de la sélection naturelle, en voulant instaurer cette contre-révolution et rétablir entre les hommes et les peuples les pratiques bestiales du règne des plus forts sur les plus faibles, le nazisme s'est bien criminellement trompé ; et ce qu'il a trahi et mis en danger de mort, c'est bien l'homme lui-même, l'espèce

humaine, dans ce qui fait sa singularité et qu'il est donc permis d'appeler, faute de mieux, son essence (Vercors, 1975 : 72).

Après sa douloureuse confession Pierre retombe dans le silence et le narrateur s'interroge, dans sa maison redevenue silencieuse, dans « l'enfer muet qu'elle tenait dans ses murs » (Vercors, 1946: 377), sur l'implacable cruauté capable de tuer une âme et il se répond « je ne sais pas ».

*La puissance du jour* (Vercors, 1951) s'ouvre sur cette même interrogation :

Ici, maintenant, à ma table, de nouveau je m'interroge. Cinq ans ! Est-ce peu ou énorme ? Je me rappelle les conseils, les prières, les implications, les reproches, les adjurations, parfois même les insultes, que je reçus pour avoir écrit : « je ne sais pas » [...] Etrange puissance que l'on prête à l'écrivain de régler à sa guise les problèmes intérieurs des personnages ! (Vercors, 1951 :381).

Si le narrateur des *Armes de la nuit* concluait que la seule chose qu'il comprenait c'était qu'on devait aider Pierre, qui n'aurait jamais plus retrouvé sa qualité d'homme s'il devait s'y mettre tout seul, ce sera Nicole, la femme qui l'aime qui, dans *La puissance du jour* (Vercors, 1950), réussira, avec un stratagème, à faire sortir Pierre de son accablement. Elle organise l'enlèvement d'un collaborationniste qui est sorti d'un procès, après la fin de la guerre, avec un non-lieu. Le groupe se réunit de nouveau, en '46, sous le guide de Pierre Cange, pour décider du sort du prisonnier et on comprend qu'il ne s'agit pas que d'une question politique mais que chacun d'eux met en jeu sa propre vie, son propre vécu et ses pensées.

De plus, il faut être d'accord sur ce qu'on nomme « politique » et sur ce qui est « art ». Voilà ce qui ressort d'une confrontation entre Pierre Cange et l'un des résistants, un libraire qui avait exposé dans sa vitrine l'œuvre de Montherlant :

Ressortait à peu près que Montherlant ne s'était peut-être pas si mal conduit que ça, après tout ; et que d'ailleurs on ne devait pas mêler l'art à la politique. Lui ai demandé s'il appelait politique le massacre de cinq millions de Juifs. Est devenu plus rouge encore. Et s'il appelait art l'approbation du massacre (Vercors, 1951: 449).

Ce n'est pas difficile de reconnaître ici Vercors lui-même et sa position dans le débat sur l'épuration des écrivains collaborationnistes qui eut lieu au sein du CNE qu'il présidait après la guerre.

Dans ce texte aussi le silence est très important, même s'il y paraît de façon épisodique. Après la fin de la guerre, le narrateur rencontre plusieurs amis et camarades, et il visite des lieux très emblématiques. Très intéressant, de notre point de vue, la visite de l'asile qu'il fait avec, entre autres, Pierre, qui est en train de revenir à la vie :

De toute la visite je garde le souvenir le plus impressionnant de la division des silencieuses. Quinze ou vingt femmes ensemble dont la folie est le silence. Depuis qu'elles ont été internées elles n'ont pas prononcé un mot. Pas un seul (Vercors, 1951: 401).

Mais par la suite on va découvrir, au moment où on décide de pratiquer la lobotomie sur une d'entre elles, qu'il s'agit justement de silencieuses, non pas de muettes. Elles ne sont affectées d'aucune maladie physique. Voilà le résultat de l'intervention, raconté dans l'épilogue du récit :

Une chose est certaine : la malade reparle. Mais il semble qu'elle a perdu toute volonté propre. Elle fait ce qu'on lui demande avec l'exactitude d'une mécanique, une ponctualité effrayante. Sans ordre, elle ne fait rien. Elle reste assise, couchée, debout, là où on l'a laissée. [...] Pierre se fait même des brulants reproches : « J'aurais dû y penser, dit-il, qui en nous tue la lutte tue la personne. Il ne reste plus que l'esclave animal » (Vercors, 1951 : 504).

Elles n'ont pas gagné la parole, elles ont perdu leur qualité humaine. Le retour douloureux à la paix, à la vie quotidienne, ne fait que mettre en lumière le conflit intérieur que la guerre a eu le « mérite » de faire éclater car :

La qualité d'homme ne nous est pas donnée avec notre dépouille, [...] elle ne peut donc nous être reprise, mais [qu']elle monte et descend en nous-mêmes comme l'aiguille du baromètre selon notre tension intérieure, notre « climat » –et nos pensées, et nos actes (Vercors, 1951 : 411).

Le narrateur de la *Puissance du jour*, acquise cette conviction, essaie, avec passion, de la communiquer à ses amis :

– Contre qui, contre quoi croyez-vous donc que nous sommes en guerre ? m'écriai-je. [...] « Cherchez-vous donc toujours l'ennemi hors de vous-mêmes ? » (Vercors, 1951: 437-8).

Le roman se termine sur une page du carnet de Pierre Cange dans laquelle il revient, à propos du problème de la « qualité d'homme » sur les mêmes positions que Vercors expose dans ses essais :

Je sais maintenant que la qualité d'homme réside dans [l]e refus [de la nature]. Qu'elle y réside toute entière. [...] A moi, il a d'abord fallu Hochswört — il a fallu que je perde dans les flammes jusqu'au dernier respect de moi-même. Combien donc encore de flammes et d'horreurs faudra-t-il aux hommes aveuglés pour que leurs yeux s'ouvrent enfin à une vérité si claire ? (Vercors, 1951: 509).

*Le tigre d'Anvers*, roman de 1986, boucle le cycle de Pierre Cange. Dans son avant-propos adressé aux lecteurs, Vercors explique l'enjeu et le sens de l'opération qu'il accomplit avec ce texte :

[...] l'auteur est resté très attaché à plusieurs des thèmes qu'il y

développait ; certains même ont dirigé sa vie ; et il souhaiterait qu'ils lui survivent, C'est pourquoi il s'est appliqué dans le présent roman, pour sauver de l'oubli certains de ces thèmes, de les repenser à neuf, dans un cadre et avec des moyens bien entendu très différents (Vercors, 1986 : 7).

Quarante ans après *Les armes de la nuit* le souvenir des camps a sans doute faded mais en revanche l'humanité a été capable d'autres horreurs et de maintes guerres. Mais dans les années '80 on travaille beaucoup sur la mémoire et se développe une littérature concentrationnaire. Dans *Le tigre d'Anvers* Vercors reprend et réécrit tant *Les armes de la nuit* que *La puissance du jour*. Le personnage qui exécute pour l'auteur cette opération, Lebraz, est un ami de Pierre Cange qui rencontre sur la tombe de ce dernier, mort d'un accident en 1964 avec sa compagne Nicole, un jeune écrivain en vacances, le narrateur.

De cette façon l'auteur introduit une double médiation : d'une part le récit est éloigné dans le temps, dans un passé qui est hors du temps de vie du narrateur, né après la guerre ; d'autre part Lebraz, le personnage qui raconte au narrateur les vicissitudes de Pierre Cange en utilisant ses propres notes et ses souvenirs, outre les lettres et les pages du journal de Pierre, produit un effet de distance qui valide en quelque sorte le récit. *Le tigre d'Anvers* emboîte les récits précédents et y ajoute les derniers mois de la vie de Pierre, affecté d'une balle aux poumons pendant une mission de sauvetage de rebelles catalans en fuite vers la France.

Dans la maladie, et dans la médecine, Pierre voit une ressource pour la rébellion contre la nature, pour soustraire le destin de l'homme à la « force des Choses ». Nicole est paradoxalement heureuse car, dans ce combat contre la nature, Pierre a retrouvé sa qualité d'homme et son envie de vivre :

– [...] Ce que le chirurgien et nous allons affronter ensemble, c'est le Grand Tigre que Pierre a sur le dos. Et vous voudriez que je me torde les mains en attendant ce combat-là ? Ah ! non ! Je me les suis assez tordues toute cette horrible année qui a vu Pierre livré aux bêtes, selon son expression, à son retour de Hochsworth. Oh ! alors, oui, j'étais malheureuse, mon ami, plus malheureuse qu'un caillou sous la neige : puisque je n'y pouvais rien, pas même lui. Mais à présent qu'il *veut* se battre, aujourd'hui qu'il *veut* vivre ! (Vercors, 1986: 253)

Après l'intervention et les thérapies Pierre, qui s'est passionné pour la médecine, celle du cerveau en particulier, obtient un emploi dans l'administration de l'hospice où il devient le collaborateur du docteur Mouthier, l'un de ses camarades aux temps de la Résistance. Et c'est vers la fin du récit qu'on retrouve l'épisode des « silencieuses » :

La vogue commençait alors de soigner les agités par la lobotomie [...] Si ces femmes sont muettes, disait Pierre, ne serait-ce pas que la volition de l'hémisphère droit inhibe celle de l'hémisphère gauche – Moïse, le Pharaon et le peuple juif ? L'opération, bien que pleinement réussie, a été décevante. La malade a reparlé, donnant ainsi raison à Pierre. Mais il semblait qu'elle eut perdu toute volonté propre. [...] « J'aurais dû y penser, m'écrivait Pierre avec remords. Qu'on tue l'antagonisme en nous et l'on tue la personne. Il ne reste plus que l'animal, esclave de ses instincts ; et comme l'homme les a perdus pour la plupart, il n'est plus rien pour déclencher le mouvement » (Vercors, 1986: 260).

Pierre et Nicole vont mourir ensemble, pendant une régates aux Îles Britanniques, rendue très dure par les conditions de la mer. Comme le souligne le jeune narrateur, il s'agit d'une mort romantique, même héroïque : « Pierre a été vaincu par la force des Choses, dans un combat contre le vent, contre la mer. Pouvait-il désirer une fin plus en accord avec ses idées ? » (Vercors, 1986: 261).

Le Grand *Tigre* que Pierre avait combattu pendant toute son existence avec *les armes de la nuit* et du *silence*, prend enfin sa revanche en lui imposant *le silence de la mer*.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, Theodor W. (1955): *Prismen*. Paris, Payot.
- BIONDI, Carminella (2008): «Metamorfosi di un incubo: l'esperienza dei campi nazisti nell'opera di Vercors», in V. Fortunati, D. Fortezza, M. Ascari (eds.), *Conflitti: strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*. Pescara, Meltemi, 31-37.
- KIDD, William (2005): «Vercors – Writing the Unspeakable: from *Le Silence de la Mer* (1942) to *La Puissance du Jour* (1952)», in H. Peitsch, Ch. Burdett, C. Gorrara (eds.), *European Memories of the Second World War*. New York-Oxford, Berghahn Books, 46-54.
- KING, J.H. (1972): «Language and Silence: Some Aspects of French Writing and the French Resistance». *European studies review*, 2(3), 227-38.
- KONSTANTINOVIC, Radivoje (1969): *Vercors écrivain et dessinateur*. Paris, Klincksieck.
- MEIZOZ, Jérôme (2009): «Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur». *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2-9.
- RIFFAUD, Alain (2014): *Vercors. L'homme du silence*. Paris-Rome, Portaparole.
- SAPIRO, Gisèle (1999): *La guerre des écrivains*. Paris, Fayard.
- SARTRE, Jean-Paul (1944): «La République du silence». *Les lettres Françaises* [puis in *Situations III*. Paris, Gallimard, 1949].
- VERCORS (1944): «Plaidoyer pour la France». *Life* 6 nov., 55-57.
- VERCORS (1945): *Le songe*. Paris, Minuit [puis in Vercors, 2002].

VERCORS (1946): *Les armes de la nuit*. Paris, Minuit [puis in Vercors, 2002].

VERCORS (1951): *La puissance du jour*. Paris, Albin Michel [puis in Vercors, 2002].

VERCORS (1967): *La bataille du silence. Souvenirs de Minuit*. Paris, Presses de la cité [puis in Vercors, 2002].

VERCORS (1975): *Ce que je crois*. Paris, Grasset.

VERCORS (1986): *Le tigre d'Anvers*. Paris, Plon.

VERCORS (2002): *Le silence de la mer et autres œuvres*. Paris, Omnibus.