

La littérature « concentrationnaire »

Comment dire l'innommable ?



Source : <http://www.enseigner-histoire-shoah.org/outils-et-ressources/chronologie-et-cartes/cartes.html>

Situation du problème :

- La difficulté pour témoigner (la difficulté pour dire, la difficulté pour être entendu):

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

Jorge Semprun, 1923-2011 : Après la guerre d'Espagne, sa famille se réfugie en France. Résistant pendant la guerre, membre du Parti communiste espagnol, Jorge Semprun est déporté en 1943 à Buchenwald. Après la guerre, il devient scénariste (il a beaucoup travaillé avec Costa-Gavras, *La guerre est finie*, *Z*, *L'aveu*) et écrivain.

George Semprum: l'écriture au la vie.

Le passage débute sur la place d'appel de Buchenwald, quelques jours après la libération du camp.

1 Il y a eu ces voix de femmes, des rires : une vraie volière. Je me suis retourné.

Les jeunes femmes de la Mission France avaient des uniformes bleus qui moulait leur corps. Elles voulaient visiter le camp, on leur avait dit que c'était passionnant. Elles me demandaient de les accompagner.

J'ai remarqué les yeux bleus de l'une d'entre elles. Je l'ai regardée dans les yeux. Martine D. a fait un geste de la main, comme pour se protéger. Puis sa main est retombée. Son regard est resté sur le mien. Nous avons été seuls au monde, un instant, yeux dans les yeux. Seuls sur la place d'appel de Buchenwald, parmi les hêtres centenaires. Il y avait du soleil, du vent dans les arbres et nous avons été seuls. Durant quelques longues secondes, en tout cas.

15 Ensuite, une autre jeune femme s'est exclamée :

– Mais ça n'a pas l'air mal du tout !

Elle regardait les baraques d'un vert pimpant sur le pourtour de la place d'appel. Elle regardait le parterre de fleurs devant le bâtiment de la cantine. Elle a vu ensuite la cheminée trapue du crématoire, au bout de la place d'appel.

– C'est la cuisine, ça ? a-t-elle demandé.

J'ai souhaité d'être mort, pendant une fraction de seconde. Si

j'avais été mort, je n'aurais pas pu entendre cette question. J'avais horreur de moi-même, soudain, d'être capable d'entendre cette question. D'être vivant, en somme. C'était une réaction compréhensible, même si elle était absurde. Excessive, en tout cas. Car c'est précisément parce que je n'étais pas vraiment vivant que cette question à propos de la cuisine me mettait hors de moi. Si je n'avais pas été une parcelle de la mémoire collective de notre mort, cette question ne m'aurait pas mis hors de moi. Je n'étais rien d'autre, pour l'essentiel, qu'un résidu conscient de toute cette mort. Un brin individuel du tissu impalpable de ce linceul. Une poussière dans le nuage de cendre de cette agonie. Une lumière encore clignotante de l'astre éteint de nos années mortes.

Et sans doute savais-je, du fond le plus archaïque d'un savoir viscéral, que j'allais revivre, reprendre le cours d'une vie possible. J'en avais même le désir, un goût violent de cet avenir : les musiques, les soleils, les livres, les nuits blanches, les femmes, la solitude. Je savais qu'il était nécessaire et juste de revivre, de revenir à la vie, que rien ne m'en empêcherait. Mais ce savoir impatient, avide, cette sagesse du corps, ne m'occultait pas la certitude fondamentale de mon expérience. De mes liens avec la mémoire de la mort, à jamais.

45 – Venez, ai-je dit aux jeunes femmes de la Mission France, je vais vous montrer.

Je les ai conduites vers le bâtiment du crématoire, que l'une d'entre elles avait pris pour une cuisine.

Montrer ? Peut-être la seule possibilité de faire comprendre aura été, effectivement, de faire voir. Les jeunes femmes en uniforme bleu, en tout cas, auront vu. J'ignore si elles ont compris, mais pour ce qui est de voir, elles auront vu.

Je les avais fait entrer par la petite porte du crématoire, qui menait à la cave. Elles venaient de comprendre que ce n'était pas une cuisine et se taisaient, subitement. Je leur ai montré les crochets où l'on pendait les déportés, car la cave du crématoire

servait aussi de salle de torture. Je leur ai montré les nerfs de bœuf et les matraques. Je leur ai montré les monte-charge qui menaient les cadavres jusqu'au rez-de-chaussée, directement devant la rangée de fours. Nous sommes montés au rez-de-chaussée et je leur ai montré les fours. Elles n'avaient plus rien à dire. Plus de rires, plus de conversations, plus de bruits de volière : du silence. Assez lourd, assez épais pour trahir leur présence, derrière moi. Elles me suivaient, comme une masse de silence angoissé, soudain. Je sentais le poids de leur silence dans mon dos.

Je leur ai montré la rangée de fours, les cadavres à moitié calcinés qui étaient restés dans les fours. Je leur parlais à peine. Je leur nommais simplement les choses, sans commentaire. Il fallait qu'elles voient, qu'elles essaient d'imaginer. Ensuite, je les avais fait sortir du crématoire, sur la cour intérieure entourée d'une haute palissade. Là, je n'avais plus rien dit, plus rien du tout. Je les avais laissées voir. Il y avait, au milieu de la cour, un entassement de cadavres qui atteignait bien trois mètres de hauteur. Un entassement de squelettes jaunissés, tordus, aux regards d'épouvante. Dehors, au-delà de la palissade, l'accordéon russe continuait de jouer à un rythme endiablé. L'allégresse du *gopak* parvenait jusqu'à nous, virevoltant sur cet entassement de cadavres : danse des morts de la dernière journée, qui étaient restés sur place, les S.S. en fuite ayant laissé s'éteindre le crématoire.

J'ai pensé que dans les baraques du Petit Camp, les vieux, les invalides, les Juifs continuaient de mourir. La fin des camps, pour eux, n'était pas la fin de la mort. Elle n'était pas non plus la fin de la société de classes, venait de me rappeler Anton, le bibliothécaire. J'ai pensé, en regardant les corps décharnés, aux os saillants, aux poitrines creuses, qui s'entassaient au milieu de la cour du crématoire, sur trois mètres de hauteur, que c'étaient là mes camarades. J'ai pensé qu'il fallait avoir vécu leur mort, comme nous l'avions fait, nous qui avions

survécu à leur mort – mais qui ne savions pas encore si nous avions survécu à la nôtre – pour poser sur eux un regard pur et fraternel.

J'entendais dans le lointain le rythme allègre du *gopak* et je me suis dit que ces jeunes femmes n'avaient rien à faire ici. C'était idiot que d'essayer de leur expliquer. Plus tard, dans un mois, dans quinze ans, dans une autre vie, je pourrais sans doute expliquer tout ceci à n'importe qui. Mais aujourd'hui, sous le soleil d'avril, parmi les hêtres bruissants, ces morts horribles et fraternels n'avaient pas besoin d'explication. Ils avaient besoin que nous vivions, tout simplement, que nous vivions de toutes nos forces dans la mémoire de leur mort : toute autre forme de vie nous arracherait à l'enracinement dans cet exil de cendres.

105 Il fallait faire partir ces jeunes femmes de la Mission France.

Je me suis retourné, elles étaient parties. Elles avaient fui ce spectacle. Je les comprenais d'ailleurs. Ça ne devait pas être drôle d'arriver à Buchenwald, en visite touristique, et d'être brutalement mises en présence d'un monceau de cadavres aussi peu présentables.

J'étais ressorti sur la place d'appel, j'avais allumé une cigarette. L'une des jeunes femmes m'attendait, celle qui avait les yeux bleus : Martine Dupuy. J'appris son nom quelques jours plus tard, à Eisenach.

Robert Antelme, *L'espèce humaine*, 1947

Robert Antelme (1917-1990) : écrivain, il a épousé Marguerite Duras en 1939. Résistant, il est déporté en 1944 d'abord à Buchenwald puis à Dachau. Dans *La Douleur*, Marguerite Duras raconte l'attente qui est la sienne : les camps ont été libérés, elle ne sait si Robert Antelme est mort ou vivant, elle attend son retour.

AVANT-PROPOS (Extrait)

Il y a deux ans, durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle qu'elle. Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvriions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là? Nous y étions encore. Et cependant c'était impossible. A peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquions. A nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître *inimaginable*.

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

J'ai essayé de retracer ici la vie d'un kommando (Gandersheim) d'un camp de concentration allemand (Buchenwald).

On sait aujourd'hui que, dans les camps de concentration d'Allemagne, tous les degrés possibles de l'oppression ont existé. Sans tenir compte des différents types d'organisation qui existaient entre certains camps, les différentes applications d'une même règle pouvaient augmenter ou réduire sans proportion les chances de survie.

Les dimensions seules de notre kommando entraînaient le contact étroit et permanent entre les détenus et l'appareil directeur SS. Le rôle des intermédiaires était d'avance réduit au minimum (...)

En face de cette coalition toute-puissante, notre objectif devenait le plus humble. C'était seulement de survivre. Notre combat, les meilleurs d'entre nous n'ont pu le mener que de façon individuelle. La solidarité même était devenue affaire individuelle.

Je rapporte ici ce que j'ai vécu. L'horreur n'y est pas gigantesque. Il n'y avait à Gandersheim ni chambre à gaz, ni crématoire. L'horreur y est obscurité, manque absolu de repère, solitude, oppression incessante, anéantissement lent. Le ressort de notre lutte n'aura été que la revendication forcenée, et presque toujours elle-même solitaire, de rester, jusqu'au bout, des hommes.

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

Dire que l'on se sentait alors contesté comme homme, comme membre de l'espèce, peut apparaître comme un sentiment rétrospectif, une explication après coup. C'est cela cependant qui fut le plus immédiatement et constamment sensible et vécu, et c'est cela d'ailleurs, exactement cela, qui fut voulu par les autres. La mise en question de la qualité d'homme provoque une revendication presque biologique d'appartenance à l'espèce humaine. Elle sert ensuite à méditer sur les limites de cette espèce, sur sa distance à la « nature » et sa relation avec elle, sur une certaine solitude de l'espèce donc, et pour finir, surtout à concevoir une vue claire de son unité indivisible.

- La question de l'écriture et de la « littérature » : qu'est-ce qui différencie une œuvre « littéraire » d'un simple témoignage ? Faire œuvre littéraire de l'horreur, n'est-ce pas une trahison ? Mais ne faut-il pas une œuvre littéraire pour être entendu ?

« Ce qui m'a décidé à écrire *Le Grand Voyage*, je l'ai évoqué plusieurs fois, c'est le cas de ce communiste espagnol propriétaire de l'appartement clandestin qui, sous le franquisme, abritait les cadres du Parti lorsqu'ils devaient séjourner à Madrid. Le soir, quand je dînais avec lui et sa femme, il me racontait son expérience à Mauthausen – un des camps les plus durs, même si ce n'était pas un camp d'extermination, en tout cas d'extermination industrielle. Mais il le racontait si mal que je pensais: "À l'écouter, qui pourrait comprendre ce qu'a été la vie des camps?" C'est à partir de là que j'ai commencé à écrire *Le Grand Voyage*, que je n'avais pas réussi à écrire auparavant, alors que Primo Levi ou Robert Antelme, l'auteur de *L'Espèce humaine*, avaient écrit tout de suite, pour se libérer.

Jorge Semprun, Guerre, camps, Shoah, l'art contre l'oubli

Le monde des débats, avril 2000, entretien réalisé par Marie-Laure Delorme et Guy Herzlich

- On évoque aussi un autre interdit: celui de l'indicible de l'expérience des camps.

Jorge Semprun: Pour moi, rien des camps n'est indicible. Le langage nous permet tout. Mais c'est une écriture interminable, jamais achevée, parce qu'aucune oeuvre isolée ne peut donner par elle-même plus qu'une sorte d'allusion à des fragments de réalité, parce qu'il y a un infini travail de mémoire, d'anamnèse allant de pair avec l'infini travail de l'écriture. On n'a jamais fini d'en dire. Il faut toujours trouver des façons de suggérer, de faire comprendre certaines choses. Par exemple, l'odeur des camps, celle du crématoire, que tous les survivants connaissent, se rappellent, qui revient parfois dans leurs rêves. C'est par là que l'on s'identifie comme ancien déporté, c'est ce souvenir qui nous sépare radicalement de tous les autres vivants. Expliquer, suggérer cette chose essentielle dans un livre ou dans un film n'est possible, à nouveau, que par l'art ou l'artifice.

Comment écrire ?

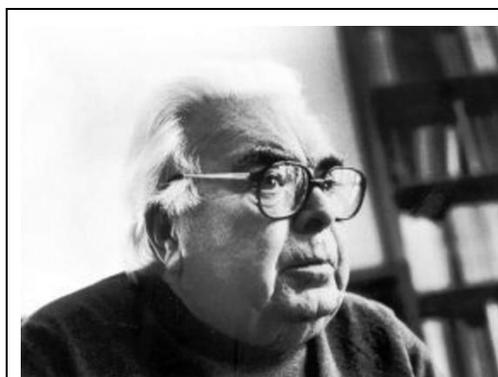
Quelques exemples :

1) Le point de vue : 3 oeuvres :

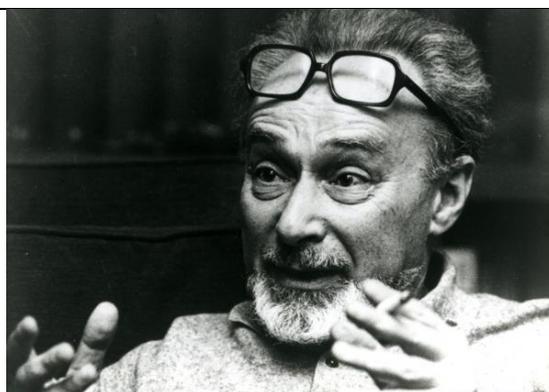
David Rousset : *L'univers concentrationnaire*, 1947

Primo Levi : *Si c'est un homme*, 1947

Robert Antelme : *L'espèce humaine*, 1947



David Rousset
1912-1997



Primo Levi
1919-1987



Robert Antelme
1917-1990

Trois œuvres de « l'urgence » écrites et publiées très tôt après la libération des camps (de janvier à avril 1945).

Primo Lévi : Auschwitz

Robert Antelme : Buchenwald, puis commando (Gangersheim). Dachau.

David Rousset : Buchenwald, Neuengamme



Mai 1945, David Rousset (Source: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1039247>)



Source de l'image : <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1108818>

Alain Parrau
Enfer des camps (1995). Belin.

L'entrelacement du savoir et de la narration subjective caractérise aussi l'écriture de David Rousset, dans *L'Univers concentrationnaire*. Mais ici, la présentation d'un savoir absorbe presque entièrement la part de l'expérience individuelle, qui n'apparaît que fugitivement. Cette prééminence du savoir s'enracine dans une raison politique qui lui imprime une signification clairement victorieuse¹.

Le point de vue de David Rousset n'hésite pas à déployer des visions d'ensemble impressionnantes, mais où la source du regard qui les rend possibles est inlocalisable, toujours extérieure à ce qu'elle rend visible. Le choix d'une telle extériorité, du retrait du sujet de l'énonciation, permet à l'écriture de se donner comme la manifestation immédiate de la réalité, dont elle veut traduire l'irruption violente. Le regard distancé est à la fois protection contre la violence du réel, et condition de sa présentation dans un langage. L'art de l'écrivain David Rousset n'est peut-être nulle part aussi remarquable que lorsqu'il saisit par l'écriture la puissance de ce qui happe le regard :

Les hommes sont enfermés dans la cour entre le Revier et les Douches. Kapos et Vorarbeiter montent la garde aux issues. Des remous parcourent la foule inquiète. Les matraques tombent régulièrement sur les corps mous. Les fonctionnaires gueulent. Les bottes cognent. Vêtements en tas sur le terrain,

1. Cette raison politique, marxiste, est tout à fait explicite dans les analyses de *L'Univers concentrationnaire*.

les hommes nus. Cinquante peuvent se tenir, les poitrines coincées, les côtes pressées, dans la salle de douches. La sueur ruisselle sur les peaux. Les lèvres grimacent. Une vapeur lourde, une odeur infecte. Dehors, les trois ou quatre cents qui restent s'agglomèrent en boule contre la porte. Un essaim de bêtes engluées de cire. Des soubresauts de cette masse gélatineuse, des piétinements, des cris, des coups de poing muets, des jurons en russe, en allemand, en polonais, en français. Les corps nus fouettés par le froid s'enfoncent dans d'autres corps nus. Il faut s'arracher, se hisser, s'accrocher désespérément à des épaules. La masse opaque recule, avance, titube et geint¹.

Les phrases révèlent ici certains aspects essentiels de la réalité concentrationnaire : destruction tendancielle de la subjectivité – marquée par l'absence de "je" ou de "nous" –, réduction des détenus à un matériau livré à la violence des maîtres : forcés qui traversent des corps coagulés par l'oppression, désertés de toute conscience, de toute parole. Significativement, c'est la "masse" qui devient le sujet véritable et conclusif d'une opération où l'on peut lire l'objectif même de l'institution concentrationnaire : transformer les hommes en un matériau intégralement disponible.

Dans *Si c'est un homme*, une scène presque similaire est décrite par Primo Levi. Mais l'objectivité brutale du point de vue de David Rousset fait place à un "nous" qui dit la déshumanisation du point de l'intériorité, de la conscience agressée, mutilée :

D'un seul coup, l'eau jaillit des conduites, bouillante : cinq minutes de béatitude. Mais aussitôt après quatre hommes [...] font irruption et, tout trempés et fumants, nous poussent à grand renfort de coups et de hurlements dans la pièce qui se trouve à côté ; là, d'autres individus vociférants nous jettent à la volée des nippes indéfinissables et nous flanquent entre les mains une paire de godillots à semelles de bois ; en moins de temps qu'il n'en faut pour comprendre, nous nous retrouvons

1. *L'Univers concentrationnaire*, pp. 22-23.

dehors dans la neige bleue et glacée de l'aube, trousseau en main, obligés de courir nus et déchaussés jusqu'à une autre baraque, à cent mètres de là. Et là enfin, on nous permet de nous habiller.

Cette opération terminée, chacun est resté dans son coin, sans oser lever les yeux sur les autres. Il n'y a pas de miroir, mais notre image est devant nous reflétée par cent visages livides, cent pantins misérables et sordides. Nous voici transformés en ces mêmes fantômes entrevus hier au soir¹.

L'"essaim de bêtes engluées de cire" que faisait voir, avec une intensité presque cruelle, l'écriture de David Rousset, rappelle ici son être de collectivité humaine. Chaque détenu incarne la blessure infligée : vérité de tous visible pour tous, dont le lecteur est témoin. Un témoin qui ne serait pas seulement celui qui voit, mais qui éprouverait, par l'imagination, cette déshumanisation. Le "nous" de Primo Levi est ainsi près d'englober le lecteur, alors que ce dernier restait, chez David Rousset, spectateur d'une violence dont les visions fulgurantes le mettaient paradoxalement à l'abri.

Que l'on considère maintenant la même réalité, décrite par Robert Antelme :

On s'est vite déshabillé ; on était malhabile, on s'embrouillait dans nos ficelles. Tout était par terre, en vrac. J'ai accroché ma chemise, ma veste, mon pantalon, les chiffons de mes pieds sur le portemanteau. [...] On a décidé de se laver d'abord la figure. Une pierre comme savon. On s'est mis à racler. Un jus noir coulait sur la poitrine couverte de croûtes. [...]

– Los, los! gueulait le civil en blouse blanche. On se bousculait ; il y avait encore le buste, les cuisses à gratter. J'ai pris de l'eau noire, je me suis mis à me racler les cuisses de toutes mes forces. Cuisses de vieillard, j'en faisais le tour avec ma main. La pierre, sèche, ne glissait pas sur la peau. Des rigoles d'eau noire couraient sur les plaies des jambes. On grattait. [...]

1. *Si c'est un homme*, pp. 25-26.

Lucien regardait, écaeuré. Comme il pouvait se changer quand il le voulait, se laver à l'eau chaude avec du savon, il n'avait pas de poux. Il se tenait le dos appuyé à la porte ; jamais il ne nous avait autant méprisés¹.

À l'anonymat et l'indistinction du "on", où se marque l'oppression concentrationnaire, répond la persistance d'une parole singulière, d'un "je" qui fait effraction dans l'élément compact du collectif opprimé. La surface lisse et muette de la "masse opaque" que montrait David Rousset se déchire, sous l'effet de cette parole qui préserve en elle la résistance de la conscience : une conscience qui peut interrompre l'ordre de la domination, interdire son accomplissement, parce qu'elle est, en tant que telle, capacité de ressaisir ce qui advient du point d'un irréductible. Dans un même mouvement, l'écriture expose ici l'oppression et la résistance à l'oppression : résistance solitaire, sans doute, mais qui fait de cette solitude le refuge ultime d'une affirmation de l'humanité du détenu.

2) La construction

Construction de Si c'est un homme : début chronologique très vite dépassé au profit de chapitres qui vont évoquer un aspect du camp ou un souvenir particulier ; reprise de la chronologie lorsqu'il s'agit d'évoquer les derniers moments du camp.

Préface

Poème : Si c'est un homme

- | | | |
|------------------------------|--|------------------------------|
| 1) Le voyage | | 10) Examen de chimie |
| 2) Le fonds | | 11) Le chant d'Ulysse |
| 3) Initiation | | 12) Les événements de l'été |
| 4) KB | | 13) Octobre 1944 |
| 5) Nos nuits | | 14) Kraus |
| 6) Le travail | | 15) Die drei Leite vom Labor |
| 7) Une bonne journée | | 16) Le dernier |
| 8) En deçà du bien et du mal | | 17) Histoire de 10 jours |
| 9) Les élus et les damnés | | |
| 18) | | |

3) L'écriture

Jorge Semprun

Je crois qu'il faut refuser tout a priori. Sur la liberté d'expression, il faut faire preuve à la fois d'une extrême délicatesse et d'une extrême brutalité. C'est souvent insupportable, mais personne, aucun tribunal, ne peut dire à l'avance que ceci ou cela peut ou ne peut pas être écrit ou filmé. Il ne peut y avoir d'interdit.

Mais il y a une limite. Il ne faut jamais inventer, rajouter un crime pour mieux rendre compte de la terreur. Même les témoignages peuvent céder à la tentation de l'exagération homérique. Ainsi un déporté de Buchenwald a écrit avoir assisté à la pendaison de 45 Russes. Or, son numéro matricule l'attestait, il a connu la même période que moi. À cette époque, après Stalingrad, même le plus fou des SS n'aurait jamais fait pendre 45 Russes à la fois. On peut sans doute confirmer l'erreur par des documents, mais elle est évidente, parce que si les SS avaient fait cela, les 3000 Russes présents dans le camp se seraient jetés à mains nues sur eux. Ces Russes étaient de jeunes barbares, pas du tout l'"homme nouveau" du communisme, mais c'étaient les plus courageux.

C'est la seule limite que je me sois fixée d'avance, inconsciemment, puis explicitement. Parce qu'il ne faut pas donner prise aux négationnistes, qui utilisent les erreurs des témoins pour détruire tous les témoignages, démolir un écrivain ou un témoin qui les gêne.

FOCUS : la question des images et de la « représentation » :

Article de Daniel Bounoux, Représenter la Shoah ?

<https://media.blogs.la-croix.com/representer-la-shoah/2020/06/01/>

« Renchérir sur la négation ?

Indicible, impensable, irreprésentable... Ces mots accolés à la Shoah aiguisent notre problème, mais ils donnent aussi des arguments à la paresse. Répéter, après Adorno, que l'on ne saurait écrire de poèmes après Auschwitz, revient à renchérir à bon compte sur le silence et l'effondrement escomptés par les nazis. Quelle étrange victoire serait la leur si les camps n'étaient d'aucune manière objets de « représentation » ? La question n'est pas d'interdire celle-ci – au nom de quel indicible ? – mais de trier entre les images

disponibles et les choix des uns et des autres. Car, comme l'a fortement souligné Pierre Vidal-Naquet dans sa préface au livre de Geneviève Decrop, *Des Camps au génocide, la politique de l'impensable* (Presses universitaires de Grenoble 1995, p. 7), « [le génocide] a été pensé, c'est donc qu'il était pensable ». La polémique vigoureusement alimentée par Claude Lanzmann, sa condamnation sans ambages du film de Steven Spielberg *La Liste de Schindler* (1993), l'accusation d'iconoclasme portée ensuite contre lui par Jorge Semprun mettent son film *Shoah* (1985) au centre de nos questions et y apportent plusieurs réponses.

Claude Lanzmann

« L'Holocauste est unique en ceci qu'il édifie autour de lui, en un cercle de flammes, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible ; prétendre le faire, c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave. La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation. [...] Pour témoigner, est-ce que l'on invente une forme nouvelle ou est-ce qu'on reconstruit ? Je pense avoir fait une forme nouvelle. Spielberg a choisi de reconstruire. Or reconstruire, c'est, d'une certaine façon, fabriquer des archives. Et si j'avais trouvé un film existant – un film secret parce que c'était strictement interdit – tourné par un SS et montrant comment 3 000 Juifs, hommes, femmes, enfants, mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire 2 d'Auschwitz, si j'avais trouvé cela, non seulement je ne l'aurais pas montré, mais je l'aurais détruit. Je ne suis pas capable de dire pourquoi. Ça va de soi » (article de Claude Lanzmann, « Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde* du 3 mars 1994).

Cette déclaration retentissante de l'auteur de *Shoah* démarque nettement son regard d'autres façons d'entendre l'Histoire ou le témoignage. Premièrement et pour aller au plus évident, le « document » improbable mentionné par lui ne pourrait être que le fait des bourreaux, et Lanzmann refuse absolument d'endosser leur regard. Mais il prend également position contre une reconstitution du type proposé par Spielberg, donc *a fortiori* contre les films qui, de *Kapo* à *Holocauste*, ont fictionnalisé la Shoah. Opposé à la reconstitution, Lanzmann entend nous faire toucher, au présent des témoignages et par les rescapés de cette Histoire, le peu qui reste. *Shoah* constitue moins, à cet égard, une « représentation » qu'un film entièrement tourné *au présent* de l'énonciation (des témoins), donc un film qui interroge chaque spectateur sur son propre degré de présence (ou d'absence) à l'événement majeur du siècle, un événement qui demeure aussi un repoussoir absolu (pour les regards, pour la mémoire). La scène *infigurable* du « combat de la mort », où les agonisants mouraient dans le noir en grim pant les uns sur les autres, fait l'objet d'un récit, celui de Filip Müller qui survécut aux équipes des Sonderkommandos, et qui décrit devant la caméra de Lanzmann l'aspect des victimes à l'ouverture de la chambre à gaz. *Shoah* substitue ainsi, au nom de l'éthique de la représentation, le document à la fiction et le récit à l'image ».

« Montrer ou faire toucher quand même

Face aux icônes du Reich millénaire que l'on peut déclarer kitsch, comment donc illustrer ou représenter la Shoah ? Le récit, le film, le monument, l'image demeurent un devoir face aux nazis qui ont dynamité en 1945 les crématoires, les chambres à gaz et tenté d'effacer toute archive ; désespérer de la représentation, exclure la solution finale du monde de la parole et de l'image au nom d'on ne sait quelle vision sacrée, mystique ou défaitiste, revient à faire leur jeu. Mais sous quelle forme raconter et montrer quand même ? À l'heure où Disney s'implante un peu partout dans le monde, verra-t-on surgir un mémorial de l'Holocauste comme un autre parc à thème ? Le danger semble bien réel aux États-Unis, tentés de s'approprier la mémoire des camps en l'adaptant. Comment ne pas esthétiser l'horreur ? Comment, au cœur du voir, ne pas décourager mais au contraire nourrir le désir de savoir ? Comment, par le truchement d'images par définition toujours « pleines », faire toucher la disparition et l'absence ? Comment filmer à partir de rien et figurer l'anéantissement ? Comment montrer à la fois les faits et la résistance infinie qu'ils

opposent à nos consciences et à nos catégories de pensée ? Comment suggérer l'immense béance ouverte dans l'espace européen et dans la civilisation ? Comment marquer l'avant et l'après de toute image, de tout récit, film ou poème, le point de non-retour, la césure ou le trou impossible à refermer que la Shoah aura creusé dans le siècle ?

S'il est vrai que la représentation, comme nous le vérifions à chaque chapitre de cet ouvrage, apporte ouverture et respiration, on aurait tort face à la Shoah d'y renoncer, mais toutes nos questions – du reportage, du témoignage, de la mémoire et d'une éthique de l'image et de l'imagination – s'en trouvent aiguisées ; la Shoah ne met pas la représentation en crise, mais plutôt au défi ».

<https://www.franceinter.fr/idees/quatre-bouts-de-pellicule-arraches-de-l-enfer>

Une des quatre photographies prises clandestinement à Birkenau, en août 1944, par le juif grec Alberto Errera, membre du *Sonderkommando* affecté à la chambre à gaz-crématoire V.



Robert Antelme (l'Espèce humaine (1947))

- 4 Vendredi saint. Vers 7 heures, en rentrant de l'usine, quelques copains se sont réunis, ils se sont assis sur les bords de
- deux lits voisins. Certains parmi eux sont croyants, d'autres non.
- 5 Mais c'est le Vendredi saint. Un homme avait accepté la torture et la mort. Un frère. On a parlé de lui.
Un copain avait réussi à récupérer une vieille bible à Buchenwald. Il lit un extrait de l'Évangile.
- 10 L'histoire d'un homme, rien que d'un homme, la croix pour un homme, l'histoire d'un seul homme. Il peut parler, et les femmes qui l'aiment sont là. Il n'est pas déguisé, il est beau, en tout cas il a de la chair fraîche sur les os, il n'a pas de poux, il peut dire des choses nouvelles et, si on le nargue, c'est qu'on est tenté du moins de le considérer comme quelqu'un.
- 15 Une histoire. Une passion. Au loin, une croix. Faible croix, très loin. Belle histoire.
K... est mort, lui, et on ne l'a pas reconnu.
Des copains sont morts en disant : « Les vaches, les fumiers... »
Les petits tziganes de Buchenwald asphyxiés comme des rats.
- 20 M.-L. A... morte, squelette, rasée.
Toutes les cendres sur la terre d'Auschwitz.
La voix du copain passe. Faible histoire, fluette, belle histoire dérisoire.
- 25 Un autre copain — il ne croit pas — parle de la liberté de cet homme. Il avait accepté, dit-il. Jeanneton aussi dans sa cellule à Fresnes avait accepté. Il nous avait dit : « J'ai l'honneur de vous annoncer que je suis condamné à mort. »
Et ici peut-être aussi quelques-uns acceptent, comprennent, trouvent tout ça *régulier*.
- 30 Belle histoire du surhomme, ensevelie sous les tonnes de cendres d'Auschwitz. On lui avait permis d'avoir une histoire.
Il parlait d'amour, et on l'aimait. Les cheveux sur les pieds, les parfums, le disciple qu'il aimait, la face essuyée...
- 35 On ne donne pas les morts à leur mère ici, on tue la mère avec, on mange leur pain, on arrache l'or de leur bouche pour manger plus de pain, on fait du savon avec leur corps. Ou bien on met leur peau sur les abat-jour des femelles SS. Pas de traces de clous sur les abat-jour, seulement des tatouages artistiques.
- 40 « Mon père, pourquoi m'avez-vous... »
Hurlements des enfants que l'on étouffe. Silence des cendres épanchées sur une plaine.

J'arrivai à Turin le 19 octobre, après trente-cinq jours de voyage : la maison était toujours debout, toute ma famille, vivante, personne ne m'attendait. J'étais enflé, barbu, mes vêtements déchirés, et j'eus du mal à me faire reconnaître. Je retrouvai la vitalité de mes amis, la chaleur d'un repas assuré, la solidité du travail quotidien, la joie libératrice de raconter. Je retrouvai un lit large et propre, que le soir, avec un instant de terreur, je sentis céder mollement sous mon poids. Mais je mis des mois à perdre l'habitude de marcher le regard au sol comme pour chercher quelque chose à manger ou à vite empocher pour l'échanger contre du pain, et j'ai toujours la visite, à des intervalles plus ou moins rapprochés, d'un rêve qui m'épouvante.

C'est un rêve à l'intérieur d'un autre rêve, et si ses détails varient, son fond est toujours le même. Je suis à table avec ma famille, ou avec des amis, au travail ou dans une campagne verte; dans un climat paisible et détendu, apparemment dépourvu de tension et de peine; et pourtant, j'éprouve une angoisse ténue et profonde, la sensation précise d'une menace qui pèse sur moi. De fait, au fur et à mesure que se déroule le rêve, peu à peu ou brutalement, et chaque fois d'une façon différente,

tout s'écroule, tout se défait autour de moi, décor et gens, et mon angoisse se fait plus intense et plus précise. Puis c'est le chaos; je suis au centre d'un néant grisâtre et trouble, et soudain je sais ce que tout cela signifie, et je sais aussi que je l'ai toujours su : je suis à nouveau dans le Camp et rien n'était vrai que le Camp. Le reste, la famille, la nature en fleur, le foyer, n'était qu'une brève vacance, une illusion des sens, un rêve. Le rêve intérieur, le rêve de paix, est fini, et dans le rêve extérieur, qui se poursuit et me glace, j'entends résonner une voix que je connais bien. Elle ne prononce qu'un mot, un seul, sans rien d'autoritaire, un mot bref et bas; l'ordre qui accompagnait l'aube à Auschwitz, un mot étranger, attendu et redouté : debout, « *Wstawać* ».

Turin, décembre 1961 — novembre 1962.

L'écriture ou la vie (NRF Gall. p. 244)
Chap 8: "Le jour de la mort de Primo Levi"

La soirée du samedi 11 avril 1987 fut comme sont les soirées lorsque ces souvenirs s'imposent, prolifèrent, dévorant le réel par une procédure de métastases fulgurantes. Comme elles le sont, du moins, depuis que l'écriture m'a rendu de nouveau vulnérable aux affres de la mémoire. Elle fut partagée entre un bonheur de surface – je dinais ce soir-là avec des amis chers – et l'angoisse profonde qui m'emmurait. Ce fut un espace partagé en deux territoires, brutalement. Deux univers, deux vies. Et je n'aurais su dire, sur le moment, laquelle était la vraie, laquelle un rêve.

Sans doute ai-je bu ce soir-là plus que d'habitude. Peut-être même plus que de raison. Sans résultat appréciable : l'alcool ne guérit pas les douleurs de la mort.

De telles angoisses n'ont rien de singulier. Sous l'une ou l'autre forme, nous les avons tous exprimées. Tous les récits d'anciens déportés les décrivent, qu'ils aient été composés dans l'urgence du témoignage immédiat, qui s'essouffle et parfois s'épuise dans la reconstruction minutieuse d'un passé peu crédible, positivement inimaginable, ou bien plus tard, dans le recul des temps, dans la tentative interminable de rendre compte d'une expérience qui s'éloigne dans le passé, dont certains contours deviennent cependant de plus en plus nets, certains territoires s'éclairant d'une lumière nouvelle entre les brumes de l'oubli.

« È un sogno entro un altro sogno, vario nei particolari, unico nella sostanza... »

Sans doute : un rêve, toujours le même.

Un rêve à l'intérieur d'un autre rêve, qui varie dans ses détails mais dont la substance est identique. Un rêve qui peut vous réveiller n'importe où : dans le calme d'une verte campagne, à table avec des amis. Pourquoi pas avec une femme

aimée, ajouterai-je ? Parfois avec une femme aimée, au moment même de l'amour. N'importe où, en somme, avec n'importe qui, soudain, une angoisse diffuse et profonde, la certitude angoissée de la fin du monde, de son irréalité en tout cas.

Primo Levi en parle à la dernière page de *La trêve*. Il en parle sans élever la voix, avec concision, avec la sécheresse des énoncés de vérité.

Rien ne peut arrêter, dit Levi, le cours de ce rêve, rien ne peut distraire de l'angoisse qu'il fait sourdre, sourdement. Même si on se tourne vers toi, même si on te tend une main amie. Ou aimante. « Que t'arrive-t-il ? À quoi penses-tu ? » Même si on a deviné ce qui t'arrive, te submerge, t'anéantit. Rien, jamais, ne détournera le cours de ce rêve, le flot de ce fleuve Styx.

« Tutto è ora volto in caos : sono solo al centro di un nulla grigio e torbido, ed ecco, io so che cosa questo significa, ed anche di averlo sempre saputo : sono di nuovo in Lager, e nulla era vero all'infuori del lager. Il resto era breve vacanza, o inganno dei sensi, sogno : la famiglia, la natura in fiore, la casa... »

On ne saurait mieux le dire que Primo Levi.

C'est vrai que tout devient chaotique, quand cette angoisse réapparaît. On se retrouve au centre d'un tourbillon de néant, d'une nébuleuse de vide, grisâtre et trouble. On sait désormais ce que cela signifie. On sait qu'on l'a toujours su. Toujours, sous la surface chatoyante de la vie quotidienne, ce savoir terrible. À portée de la main, cette certitude : rien n'est vrai que le camp, tout le reste n'aura été qu'un rêve, depuis lors. Rien n'est vrai que la fumée du crématoire de Buchenwald, l'odeur de chair brûlée, la faim, les appels sous la neige, les baston-

nades, la mort de Hanna Halbwachs et de Diego Morale, la quanteur fraternelle des latins du Petit Camp.

Georges Perec : W ou le souvenir d'enfance

Georges Perec

Né en 1936, de parents d'origine juive polonaise. Son père, engagé volontaire en 1940, meurt frappé par un obus. En 1941, sa mère l'envoie en zone libre où il passe la fin de la guerre chez son oncle et sa tante. Sa mère, quant à elle, a été déportée et tuée à Auschwitz.

Ecrivain, membre de l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle). Les choses (1965)

La disparition (1969) :

Anton Voyl n'arrivait pas à dormir. Il alluma. Son Jaz marquait minuit vingt. Il poussa un profond soupir, s'assit dans son lit, s'appuyant sur son polochon. Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut ; mais il n'y saisissait qu'un imbroglio confus, il butait à tout instant sur un mot dont il ignorait la signification.

Il abandonna son roman sur son lit. Il alla à son lavabo ; il mouilla un gant qu'il passa sur son front, sur son cou.

Son pouls battait trop fort. Il avait chaud. Il ouvrit son vasistas, scruta la nuit. Il faisait doux. Un bruit indistinct montait du faubourg. Un carillon, plus lourd qu'un glas, plus sourd qu'un tocsin, plus profond qu'un bourdon, non loin, sonna trois coups. Du canal Saint-Martin, un clapotis plaintif signalait un chaland qui passait.

W ou le souvenir d'enfance (1975) :

Je n'ai pas de souvenirs d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes : j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent.

Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré : sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire, de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi qui, on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente ?

« Je n'ai pas de souvenirs d'enfance » : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps.

A treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait « W » et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance.

En dehors du titre brusquement restitué, je n'avais pratiquement aucun souvenir de W. Tout ce que j'en savais tient en moins de deux lignes : la vie d'une société exclusivement préoccupée de sport, sur un îlot de la Terre de Feu. Une fois de plus, les pièges de l'écriture se mirent en place.

Une fois de plus, je fus comme un enfant qui joue à cache-cache et qui ne sais pas ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert.

Je retrouvai plus tard quelques-uns des dessins que j'avais faits vers treize ans. Grâce à eux, je réinventai W et l'écrivis, le publiant au fur et à mesure, en feuilleton, dans La Quinzaine littéraire, entre septembre 1969 et août 1970.

Aujourd'hui, quatre ans plus tard, j'entreprends de mettre un terme – je veux tout autant dire par là « tracer les limites » que « donner un nom » - à ce lent déchiffrement. W ne ressemble pas plus à mon fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à mon enfance. Mais dans le réseau qu'ils tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement.