

*Écrire les camps III*  
Du témoignage brut à la fiction

Je voudrais, dans cette troisième et dernière conférence, tenter de montrer, au-delà des différences évidentes, ce que peuvent avoir de commun, s'agissant de la littérature concentrationnaire, le témoignage brut, écrit dans l'urgence, les mots jetés sur le papier, ou plutôt sur n'importe quel support de fortune, et parfois dans le feu de l'enfer, dans le seul espoir de crier la vérité, avec l'acte d'écriture qui peut en paraître le plus éloigné : l'élaboration d'une oeuvre de fiction qui cependant restituerait, à sa manière, la réalité des camps.

Du point de vue de ces deux types d'expression extrêmes, les textes auxquels nous avons généralement affaire, et qui sont la matière principale de ce séminaire, au premier chef ceux de Primo Levi, de Robert Antelme ou de Charlotte Delbo, semblent occuper une position intermédiaire : on pourrait les appeler, sans se faire trop d'illusions sur la pertinence de tels mots, des témoignages élaborés, à mi-chemin du témoignage brut et de la fiction.

On serait alors tenté de distinguer trois degrés d'élaboration dans la littérature concentrationnaire, correspondant à trois degrés d'éloignement de l'expérience : le témoignage brut, écrit avec son sang, et dans l'instant même de la souffrance, serrerait au plus près la « réalité » vécue. À l'autre bout de la chaîne, le texte de fiction pure relèverait non de la réalité, mais de

l'imaginaire ou de l'affabulation littéraire. Il flotterait à très grande distance du réel. Le témoignage « élaboré » se situerait à mi-distance entre ces deux extrêmes. Mais du coup, s'agissant de la fiction, on s'interrogera sur sa légitimité, dans un tel contexte : qui oserait s'amuser, sur le sujet le plus atroce qui soit, à broder, à inventer, à fabuler ? Qui aurait le front d'exploiter, à des fins littéraires, l'enfer concentrationnaire ?

Cette question est légitime, et grave. Mais avant de la poser de façon plus précise, je voudrais commencer par vous proposer un exemple de ce qui relève, dans notre classification, du témoignage « brut ».

Vous savez peut-être que l'on a retrouvé, dans le périmètre du camp d'Auschwitz, des témoignages écrits par des détenus, et singulièrement par des détenus du Sonderkommando, ceux-là même qui devaient faire fonctionner les fours crématoires où brûlaient d'autres hommes exterminés dans les chambres à gaz. Ces textes enfouis dans le sol ont été pour la plupart perdus, et ceux qu'on a retrouvés, à des dates diverses (certains, des années après la guerre, en 1962), sont mutilés. Mais ils existent. On les appelle souvent les « rouleaux d'Auschwitz ». Comment leurs auteurs purent-ils écrire, dans les terribles conditions de vie qui étaient les leurs ? On sait seulement, par des survivants qui connurent certains d'entre eux, qu'ils bénéficièrent notamment de l'aide de leurs camarades qui travaillaient au commando « Canada », celui des fournitures. Ainsi, les quelques phrases que je vais vous citer furent écrites sur des emballages de papier qui entouraient des sacs de ciment. Mais il y eut d'autres supports : le tissu, le bois, la pierre ; et l'encre fut souvent remplacée par du sang.

J'aimerais vous lire quelques lignes tirées du début du témoignage d'un détenu Juif polonais nommé Salman Gradowski. Il s'agira d'une retraduction, par mes soins, d'une

version allemande, la seule que j'aie pu me procurer, car étrangement, les « rouleaux d'Auschwitz », ces textes premiers, qui à eux seuls suffisent à faire définitivement taire le négationnisme d'aujourd'hui, ces textes essentiels n'ont pas été réédités récemment, et sont d'accès difficile. Après un double travail de traduction, le texte que vous entendrez ne peut prétendre à la stricte fidélité. Mais son mouvement général restera, je crois, bien perceptible :

« Viens à moi, citoyen du monde libre, qui as eu le bonheur de ne pas te heurter à l'horrible règne de ces bêtes sauvages dressées sur deux jambes. Je t'expliquerai par quels moyens sadiques, sournois, ils ont anéanti des millions d'humains du peuple juif sans défense, sans protection, abandonné. Viens aujourd'hui, pendant que la destruction fait encore rage ; maintenant, quand l'ange de la mort rôde encore parmi nous ; maintenant, tandis que les hautes flammes des fourneaux brûlent encore. Lève-toi, manifeste-toi ! N'attends pas que la vague se soit retirée, que le ciel s'éclaire et que le soleil brille à nouveau, car alors tu regarderas autour de toi, tout étonné, et ce que tes yeux voient, tu ne le croiras pas ».

Ce texte est un appel d'autant plus poignant que son auteur l'écrivait pour tous et pour personne, l'adressait au libérateur espéré, ou même, au-delà, à l'Homme, à l'humanité tout entière. Mais justement, on est frappé de découvrir à quel point nous sommes loin du simple compte rendu, du cri de détresse. Qui n'entend cet élan oratoire, cette prière rythmée, ce poème ? Qui ne perçoit que ce témoignage, ainsi, n'a pas grand-chose de brut, mais qu'il est pleinement, parce qu'il veut dire la vérité et veut la faire croire, écriture de cette vérité, offrande consciente et volontaire, presque volontariste, de l'essentiel ?

Le risque est alors grand que, contrairement à tout ce qu'on

aurait pu croire a priori, le témoin, dans l'extrême urgence, dans sa volonté forcenée de convaincre le lecteur inaccessible et improbable, force sur la « littérature » et même la rhétorique. Dans le fragment de texte de Gradowski dont je dispose, et que je vous ai lu, on sent que ce risque est réel, et si j'en crois Michel Borwicz, auteur d'un livre consacré aux écrits des victimes du nazisme, et lui-même ancien détenu, il est en effet souvent arrivé que les témoins de l'urgence absolue soient allés à fins contraires, en surchargeant leur récit de points d'exclamation, de formules pathétiques ou de questions rhétoriques, au point de noyer la réalité des choses, et d'énerver la force de ce qu'ils voulaient transmettre.

Quoi qu'il en soit, ce qui doit nous frapper, c'est que ces hommes songeaient moins à consigner des faits qu'à donner une expression humaine, élaborée, « sentie », de leur enfer. Ils eurent d'emblée, pour le meilleur et pour le pire, la volonté de transmettre non les faits ou les événements, mais leur sens émotionnel et humain.

Ainsi donc, si le témoignage « brut » existe, c'est dans une acception toute matérielle de ce terme. Bien ou mal, tout témoignage est élaboré. Et la position atrocement privilégiée du témoin qui écrit sur place n'est pas garante, à elle seule, d'une plus grande objectivité, d'une plus grande charge de « réalité », d'une plus exacte vérité d'expression. Le témoin, et le témoin direct plus que nul autre, doit déjouer les pièges de la rhétorique et des formules rebattues ou creuses. Et pour cela il doit, qu'il le veuille ou non, qu'il le sache ou non, recourir à des moyens qui seront aussi, d'une manière plus consciente, ceux du témoignage venu plus tard, du témoignage travaillé, à la recherche du « mot juste », comme l'est celui de Primo Levi, de l'aveu de l'auteur lui-même.

Je ne dis pas pour autant qu'il faille tout mélanger, et cesser

de distinguer le témoignage du travail littéraire. Mais je voudrais suggérer que ce qu'on appelle « témoignage » et ce qu'on appelle « littérature » ressortissent tous deux au phénomène unique de l'écriture du monde par les hommes, animaux doués de parole et de conscience. Qu'ils visent au même but ultime. Toute écriture authentique, témoignage ou non, fait passer de l'homme à l'homme la vérité d'une expérience. Toute écriture dit le réel pour les consciences. Toute écriture est un appel. Et pour que cet appel soit entendu, toute écriture doit être maîtrisée.

Le témoignage de Salman Gradowski nous le rappelle avec force : écrire, c'est s'adresser à tous et à personne. Écrire, c'est adresser à tous les hommes la prière d'être hommes. Mais écrire, c'est aussi choisir les mots qui n'étoufferont pas cet appel sous le pathos ou la banalité.

\*

Si ces mots choisis peuvent être ceux du texte de Primo Levi, de Robert Antelme ou de Charlotte Delbo, auteurs de témoignages élaborés, peuvent-ils être ceux d'un auteur de fiction ? Cela semble, malgré tout, bien improbable, tant l'idée de fiction paraît contraire à l'idée de vérité, et de réalité. Et de fait, lorsque des écrivains, pour parler des camps, eurent recours à la fiction, ils suscitèrent le scandale, et souvent à juste titre. Mais, nous allons le voir, ce n'est pas parce que la fiction, en soi, serait un genre nécessairement mensonger, et relèverait d'une fantaisie super ficelle, odieusement incompatible avec le tragique absolu des camps. C'est parce que certaines fictions, infidèles à ce qu'est la vraie littérature — je préfère décidément dire la vraie écriture — se sont emparées des camps dans des intentions esthétisantes ou racoleuses. Ces fictions indignes ont alors travesti, voire souillé la réalité qu'elles prétendaient

interpréter.

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, ce phénomène odieux a surgi dès la fin de la guerre. Et dès le début des années cinquante, un Jean Cayrol l'a dénoncé en termes très violents :

« Les camps de concentration retrouvent la faveur des lecteurs — ça peut donner des week-ends palpitants mieux qu'une série livide ou blafarde. [...] Une bonne intrigue concentrationnaire, un bourreau-maison, quelques squelettes, une légère fumée de Krema[toire] au-dessus de tout cela, et nous pouvons avoir le prochain best-seller qui fera frémir l'Ancien et le Nouveau Monde. »

Jean Cayrol ne nomme pas ceux qu'il vise dans cette violente attaque. Sauf un écrivain, qui n'est autre qu'Erich Maria Remarque, l'auteur très célèbre de *A l'Ouest rien de nouveau*. Le roman visé par Cayrol est sans doute *L'Étincelle de vie* (*Der Funke Leben*, 1952) qui se déroule dans un camp de concentration. Erich Maria Remarque n'est pourtant pas n'importe quel gâcheur de papier. Mais en l'occurrence, s'il faut en croire Cayrol, il a parlé, avec un pathos déplacé, et des piments atroces, d'une réalité qu'il ne connaissait pas et n'a su ni restituer ni respecter.

Constatons cependant que des romans conçus comme machines à frissons, les écrivains médiocres ou les écrivains sans scrupule en ont toujours fabriqué, et continuent d'en fabriquer, en prenant pour prétexte toute horreur qui passe à leur portée. On peut écrire et l'on écrit des romans commerciaux sur le sida, sur le goulag soviétique, sur le trafic d'organes ou sur l'exploitation sexuelle des mineurs. Certes, l'existence de ce genre de fictions sur les camps nazis apparaît encore plus odieuse, encore plus atroce, parce que la douleur humaine dont elles font leur miel empoisonné est la plus sacrée, si j'ose dire, de toutes les douleurs. Et que l'exploiter est

particulièrement sacrilège. Mais le caractère odieux, et, au sens le plus fort, déplacé, du best-seller concentrationnaire ne signifie pas nécessairement que le recours à la fiction, en lui-même, soit ipso facto condamné.

Si cependant nous admettons que les intentions de l'auteur sont pures, qu'il est honnête et ne songe pas au best-seller, le recours à la fiction devient-il envisageable pour parler d'Auschwitz ? Le moins que l'on puisse dire est que ce recours, comme le note George Steiner, comporte toujours « d'énormes risques » .

Pourquoi d'énormes risques ? George Steiner fait cette remarque à propos de Treblinka, de son homonyme Jean-François Steiner, ouvrage paru en 1966, et qui connut un énorme retentissement. Il s'agit d'une sorte de reportage romancé, rédigé par l'auteur à partir d'interviews de survivants, mais présenté sous une forme romanesque, avec scènes exemplaires et dialogues recréés. C'est, si l'on veut, une demi-fiction. Dès sa sortie, le livre de Jean-François Steiner a soulevé des réactions contradictoires, et violemment polémiques. Simone de Beauvoir l'a salué et même préfacé, tandis que David Rousset ou Léon Poliakov l'attaquaient violemment, y dénonçant à peu près ce que dénonçaient Cayrol ou Levinas : de la mauvaise littérature, une exploitation de l'horreur.

La position de George Steiner est plus nuancée. Il crédite Jean-François Steiner d'avoir « tenté de rendre l'inimaginable concevable » , et souligne que tous les faits rapportés par l'auteur de Treblinka, même les plus invraisemblables, sont effectivement vrais. Le problème est que la « littérature », au sens esthétisant du terme, s'insinue dans leur narration. Que recourant aux formes du roman traditionnel, l'auteur grave peut-être plus aisément et plus intensément dans nos esprits la violence des scènes rapportées, mais qu'il le fait aussi de

manière plus conventionnelle, au risque de nous tromper sur la vraie nature de l'horreur, et de l'appivoiser en quelque sorte.

Là encore, cependant, ce n'est pas la fiction comme telle qui se trouve condamnée. Dans le cas précis de Treblinka, d'ailleurs, ce serait plutôt la fiction qui ne s'avoue pas telle, et qui se dissimule sous des allures de reportage, au point que ses détracteurs ont parlé, à son sujet, d'oeuvre « bâtarde ». Quoiqu'il en soit, ce que réproouve George Steiner, c'est le recours à des formes convenues, celles du roman traditionnel, qui nous rendent faussement familières des situations radicalement et atrocement inédites.

\*

Et là, il se pourrait bien que la condamnation soit sans appel. La fiction, pour évoquer ou approcher l'univers concentrationnaire, n'est peut-être pas interdite, mais le roman concentrationnaire est impossible, ou inadmissible, si du moins on entend par ce mot une forme littéraire qui, de la façon la plus générale, raconte une histoire, avec un commencement et une fin, des hauts et des bas, des espoirs et des déceptions, des variations psychologiques et des cheminements intérieurs. Car c'est bien de cela que l'expérience concentrationnaire, du moins la plus extrême, fut la plus radicalement éloignée.

Les survivants insistent sur le fait que non seulement la psychologie et la vie intérieure leur étaient interdites, que leur âme avait été soufflée, mais encore et surtout que dans l'univers concentrationnaire le temps intérieur et extérieur était comme aboli. Que ni l'individu ni la masse n'avaient précisément droit à une histoire. Que nul n'avait droit à sa vie, et pas même à sa mort, à une mort qui lui soit propre, qui ne soit pas l'écrasement ou le pourrissement anonyme d'un être larvaire. Cette dépossession de tout ce qui peut faire une histoire commence avec la dépossession, bien sûr, de son identité, remplacée par un



numéro gravé sur la peau.

Un témoignage poignant de cette abolition de toute histoire, nous le trouvons chez Robert Antelme, dans le commentaire qu'il donne au récit du Vendredi Saint, donc de la mort de Jésus, lu dans l'Évangile par un détenu :

« Belle histoire [...] ensevelie sous les tonnes de cendres d'Auschwitz. On lui avait permis [à Jésus bien sûr] d'avoir une histoire. Il parlait d'amour, et on l'aimait. [...] 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. »

Ce passage mériterait de longs commentaires. Mais ici, nous en retiendrons seulement ceci : à Jésus même, on a permis d'avoir une histoire, Jésus qui fonde ou symbolise notre idée occidentale et moderne de personne humaine. Mais voilà qu'aux victimes des camps, on ne permet même pas d'avoir une histoire de souffrance. Le prisonnier d'Auschwitz n'est pas une personne humaine, il est une loque torturée, un corps qu'on brûle ou qu'on transforme en objet, tant qu'il survit, et même après qu'il est mort.

Comment, dans ces conditions impensables, restituer l'existence de ces victimes par les moyens conventionnels de l'écriture romanesque, qui postule que les hommes ont une histoire, donc des destins racontables, développés dans une temporalité sensée ? Un roman ne saurait être le roman du non-être, le roman d'êtres anéantis, le roman de personne. Écrire un roman d'Auschwitz ne peut donc être qu'illusoire ou mensonger.

\*

William Styron, l'écrivain américain, a cependant voulu répondre au défi, ou du moins à ce qu'il prenait pour un défi. Il a écrit *Le choix de Sophie*, qui, pour partie du moins, se présente explicitement comme une réponse aux propos de George Steiner que je citais tout à l'heure, sur l'extrême difficulté, ou probablement l'impossibilité d'écrire un roman sur les camps. Dans *Le choix de Sophie*, qui entrelace de nombreux thèmes et se déroule en de nombreux lieux différents, Styron a prétendu mettre en scène Auschwitz. Je pense, avec George Steiner lui-même, et d'autres lecteurs mieux placés que moi pour en juger, qu'il a, sur ce point, gravement échoué. *Le choix de Sophie* est certes un ouvrage riche et puissant, dont les qualités sont indéniables et nombreuses, mais sa tentative de mettre Auschwitz en mots, dans ce roman, sonne faux, sans doute pour la simple raison que je viens de dire : Styron fait d'Auschwitz le lieu d'une histoire, d'une aventure intérieure et extérieure, il y introduit des destins, des personnes, des scènes, de la psychologie. À le lire, Auschwitz n'est plus Auschwitz, mais le décor scabreux d'une aventure haletante et sordide.

Je n'en donnerai qu'un seul exemple : Sophie, l'héroïne du roman, se trouve détenue à Auschwitz et va tenter de séduire le commandant du camp, Rudolf Höss. Pour être tout à fait équitable, cette énormité n'est pas dépourvue de tout fondement historique, car on sait que Höss eut effectivement une liaison avec une détenue. Mais ce qui est sûr, c'est que les choses ne se passèrent pas comme Styron l'imagine ou le raconte. Et lorsqu'il fait du commandant Höss, ému par la beauté de Sophie, « un Tristan à l'âme tourmentée », quiconque a lu les mémoires du commandant en question, écrits en prison, et même, quiconque a lu des témoignages sur les camps, sent bien, sait bien que ce genre de description, même replacée dans

son contexte, est effroyablement inadéquate.

Pour ceux que les problèmes posés par le livre de Styron intéressent, et pour l'analyse d'autres tentatives romanesques suscitées par les camps, je renvoie au livre de Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, qui évoque des œuvres de Romain Gary, de Saul Bellow et de Heinrich Böll.

Pour revenir à Styron, on ne s'étonnera pas que George Steiner, après avoir lu son roman, lui ait à son tour répondu, courtoisement mais fermement, qu'il ne croyait pas à la réussite de sa tentative. Et décidément, il semble bien qu'il nous faille souscrire à cette phrase d'Elie Wiesel, citée par Charlotte Wardi : « Un roman d'Auschwitz n'est pas un roman ou n'est pas sur Auschwitz ».

\*

On pourrait toutefois objecter, à cette impossibilité, ou cette interdiction du roman concentrationnaire, le cas de David Rousset, qui assurément n'est pas soupçonnable de parler de ce qu'il ne connaît pas, ou de parler pour ne rien dire, encore moins pour émouvoir à bon marché. Or cet auteur, après *L'univers concentrationnaire*, a bel et bien écrit quelque chose qui semble tenir du roman : *Les jours de notre mort*. On trouve en effet dans ce récit une temporalité, des personnages, des destins, des dialogues politiques, et l'auteur nous annonce lui-même que les individus qu'il fait parler portent des identités d'emprunt, des noms inventés. Tous les éléments de ce qui fait un roman, au sens traditionnel du terme, semblent donc bien présents dans cette oeuvre.

Mais nous devons apporter, à cette appréciation, deux nuances de taille. Premièrement, il convient de distinguer deux catégories de témoins, donc, en l'occurrence, d'écrivains : ceux qui racontent ou tentent de raconter l'horreur suprême

d'Auschwitz, c'est-à-dire l'extermination, donc principalement le sort des Juifs. À ceux-là, parmi lesquels on peut compter Elie Wiesel, le roman, par définition, est bel et bien interdit. Mais il est aussi des témoins qui comme David Rousset, font partie des détenus politiques, non Juifs de surcroît. Ceux-là ne sont pas voués nécessairement à la mort ; leur existence concentrationnaire peut, dans une certaine mesure, s'organiser, se penser, se projeter vers l'avenir, bref, ne pas se couper tout à fait du monde des vivants. À ceux-là, à ces rescapés privilégiés, le roman d'Auschwitz est peut-être encore possible.

La seconde nuance, c'est qu'en dépit des apparences, le livre de David Rousset ne se veut pas vraiment un roman. C'est l'auteur lui-même qui nous l'indique dans sa préface :

« Ce livre est construit avec la technique du roman, par méfiance des mots. [...] Toutefois la fabulation n'a pas de part à ce travail ».

Autrement dit, la technique du roman, chez cet auteur, n'est précisément qu'une technique, utilisée pour se distancier d'un réel trop atroce, et non pas pour donner l'illusion d'un réel dont on n'a pas vraiment éprouvé le poids. Cette technique n'a rien d'une captation fallacieuse du lecteur. Ainsi donc, s'il y a recours à des formes romanesques, cela ne veut pas dire qu'il y ait fabulation, c'est-à-dire prétention à inventer ce qui n'a pas eu lieu, prétention à une fiction qui comblerait les trous noirs du réel. Voilà pourquoi l'ouvrage de David Rousset n'infirmes pas vraiment le jugement d'Elie Wiesel sur l'impossibilité d'un roman d'Auschwitz.

\*

Mais cela dit, est-il impossible ou interdit de concevoir une écriture qui, sans être une écriture romanesque, serait une écriture de fiction capable d'exprimer, de traduire, d'offrir sans

mensonge à l'homme « normal » la vérité concentrationnaire ? Est-il possible de concevoir la fiction non comme substitut plus ou moins douteux à la réalité concentrationnaire, mais bien comme accès à cette réalité ? Comme une invention, au sens archéologique ou religieux de ce terme, c'est-à-dire comme une découverte, celle d'une forme et d'un langage qui permette, aux hommes normaux que nous sommes, l'accès à l'indicible des camps ? D'une fiction qui nous entraîne sur des chemins apparemment connus, pour mieux nous arracher à nous-mêmes et à nos sensations ou pensées convenues, pour nous jeter soudain dans l'horreur nue, avec autant de force et de vérité qu'un témoignage ? Car nous l'avons déjà dit : tout l'enjeu de la littérature, ou, bien plutôt, de l'écriture, de l'expression humaine est là : lutter contre l'usure des mots, déjouer les pièges du lieu commun, rendre perceptible la force native de la réalité, de la vérité, et pour cela, retrouver, à leur source, les puissances du langage. Et qui sait si le détour, l'apparent détour de la fiction ne permet pas, aux grands écrivains, d'y parvenir ?

La fiction, la vraie, n'est jamais fuite hors du réel, mais toujours accès au réel. Elle n'est qu'un cas particulier, extrême, de cette puissance de choix, cette puissance d'imaginaire dont parlent aussi bien Robert Antelme que Primo Levi, et dont je vous entretenais au cours de ma première leçon. Vous vous en souvenez : Levi comme Antelme ont affirmé, chacun à leur manière, qu'ils avaient opéré, pour élaborer leur témoignage, des choix dans ce qu'on appelle la matière brute de leurs souvenirs ou de la réalité vécue. Et (je reprends la formule de Robert Antelme), pour exprimer ce qui dépasse l'imagination, ils ont jugé nécessaire de mettre en oeuvre l'imagination même.

Pourquoi, dans ces conditions, ne croirions-nous pas possible qu'un écrivain qui n'aurait peut-être pas connu lui-même l'horreur des camps, mais qui porterait, si je puis dire, le souci

profond de cette horreur, parviens à créer, à partir de ce souci, de cette angoisse, une fiction révélatrice de cette horreur ? Eh bien cela n'est pas seulement possible, c'est bel et bien advenu. Et dans une oeuvre dont je voudrais vous parler maintenant.

\*

L'auteur de cette oeuvre n'est autre que Georges Perec, un écrivain que vous connaissez sans doute pour sa prodigieuse virtuosité verbale, lui qui écrivit *La disparition*, roman dont est absente, d'un bout à l'autre, aussi insensé que cela paraisse, la lettre « e ». Vous le connaissez peut-être aussi pour *La vie mode d'emploi*, ce roman récapitulatif, énigmatique et total, ou pour sa participation au fameux Oulipo (ouvroir de littérature potentielle, fondé notamment par Raymond Queneau). Georges Perec, né en 1936, de parents Juifs polonais émigrés en France, a perdu son père à la guerre. Quant à sa mère, elle est morte en déportation, alors qu'il était encore enfant. Sa mère fut donc une victime du génocide. L'enfant Perec a échappé à ce sort parce qu'on le mit à l'abri, en l'envoyant vivre chez sa tante, à la campagne, pendant la durée de l'Occupation.

Ce drame, la perte de sa mère à Auschwitz (ou peut-être dans un autre camp, la chose n'a même jamais été éclaircie), ce drame qu'il n'a pas à proprement parler vécu, Perec en porta toute sa vie, plus que le souci, l'angoisse. Et l'on s'aperçoit alors que ses jeux avec le langage, ou plus exactement avec l'élément premier de l'écriture, qui est la lettre, sont infiniment plus que des jeux. Travailler la lettre, c'est-à-dire l'élémentaire de l'écriture, c'est une façon radicale de rechercher, de reconstituer ce passé de perte, ce passé de mort, ce passé perdu qui est le sien ; une façon élémentaire d'évoquer, sinon de combler ce vide béant qu'est l'enfance de Georges Perec. Et l'on a pu dire que toute l'oeuvre de cet auteur était ainsi la tentative de ressaisir à la racine son être anéanti. Mais il est en particulier un texte,

aussi étrange que méconnu, qui tente explicitement de rejoindre, d'exprimer, d'atteindre ce passé terrible, et d'y parvenir par l'intermédiaire de ce cas particulier de l'écriture qu'on appelle la fiction. Mieux, ce livre met en évidence la nécessité existentielle, pour Georges Perec, et peut-être pour nous autres, de passer par la fiction pour retrouver la réalité concentrationnaire.

Ce livre, intitulé *W ou le souvenir d'enfance*, date de 1975. Sa structure est tout à fait singulière. Il est composé de deux récits, ou de deux thèmes alternés, d'abord complètement étrangers l'un à l'autre, et qui se rapprochent de plus en plus, insensiblement puis brutalement, au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture. Le premier récit, ou le premier thème, c'est précisément l'autobiographie de Georges Perec, qui s'efforce de reconstituer son enfance oubliée, de rassembler les souvenirs pauvres, fragmentaires, décevants, qui lui restent des années de guerre, passées à l'abri de l'horreur, dans la campagne française, chez une tante paternelle. Mais la moisson de l'écrivain se révèle terriblement maigre, les souvenirs irrémédiablement vagues, anecdotiques, inconsistants, et d'ailleurs dérisoires quand ils sont précis. Rien qui fasse une histoire, rien qui soit vraiment saisissable, rien, même, qui éveille l'émotion rétrospective du narrateur. Au point que Perec peut écrire : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance » et se qualifier d'« orphelin », d'« inengendré », de « fils de personne ». Cette tentative de rassembler les débris d'un passé vécu, comme en rêve, sur les bords de l'horreur, débouche donc sur un constat d'échec. Mais qui sait si ce néant de souvenirs n'est pas l'effet d'un autre néant, celui-là même dans lequel sa mère fut engloutie en 1944 :

« Je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes ».

Oui, c'est comme si la disparition de sa mère, effet d'un meurtre insensé, d'une cruauté sans fond, anéantissait le peu de souvenirs que l'enfant Perec essaie d'avoir en propre.

Mais voici que parallèlement à cette vaine tentative de retour à son passé, et en alternance régulière avec les chapitres qui lui sont consacrés, Perec entreprend de nous raconter une étrange histoire qui tient de la fiction pure, et même de la science-fiction : l'histoire d'une île mystérieuse, l'île de W, à l'écart du monde, dont la population tout entière est vouée à la réalisation grandiose et précise d'une espèce d'utopie sportive calquée sur l'idéal des Jeux Olympiques. Le lecteur que nous sommes découvre avec un vif plaisir, et non sans rire souvent, toutes les caractéristiques de ce monde réglé, aux lois subtiles et complexes, aux noms et aux titres comiques, ce monde où tout est voué à l'exploit sportif, ce monde du jeu, qui correspond admirablement, semble-t-il, à ce que peut produire une imagination enfantine. Et le lecteur que nous sommes, décidément séduit, peut lire le récit de l'île de W comme la recreation de cet enfant que Perec ne parvient pas à retrouver par les seuls moyens du souvenir : à savoir lui-même. Petit à petit cependant, et d'une manière à la fois insensible et brutale, l'île de W cesse d'être fascinante et amusante pour devenir angoissante et même terrifiante.

Sans savoir exactement quand le piège s'est refermé, le lecteur commence à étouffer dans cet univers. Il commence à comprendre que dans cette île imaginaire, on joue peut-être bien, mais à un jeu terrible, abominable, où la vie humaine compte pour rien. Qu'il s'agit d'un monde absolument fermé, étouffant, déshumanisant, dont les lois sont faites pour que triomphe, avant toute vertu, tout sentiment humain, le seul instinct de survie. Que l'exploit sportif requis des habitants de W est en réalité une performance vitale, la performance de



vivre, ou plutôt de survivre, payée d'un surplus d'avantages qui va permettre aux vainqueurs de tenir quelques jours ou quelques semaines de plus, aux dépens des vaincus. Que l'envers des privilèges et de la gloire, ce sont les privations et les sévices. Que la légalité sourcilleuse qui préside aux cérémonies sportives cache un effroyable arbitraire de jeux du cirque. Que pour tout dire,

« la Loi est implacable, mais la Loi est imprévisible ».

La force inquiétante, obsédante de ce texte, c'est que les cruautés de l'île de W, cet univers essentiellement arbitraire, nous sont annoncées avec le même calme objectif, le même ton d'évidence et de nécessité que les charmes apparents du début ; ces cruautés nous apparaissent comme absolument logiques, nécessaires, et, si l'on ose le dire, légitimes.

Le lecteur que nous sommes est donc piégé, accablé, horrifié, mais il n'est pas étonné : il sent que dans l'île de W, une fois les conditions posées, une fois l'idéal formulé, un idéal vitaliste, un culte de la force pure, il ne peut en être autrement. Tout est logique, tout est inévitable, inexorable.

Nous avons été trompés par les cérémonies olympiques de l'île de W, exactement comme le peuple allemand s'est laissé tromper par le faste grandiose des cérémonies nazies : sans comprendre que cette exaltation collective annonçait la destruction de l'individu, et que tous ces torsos bombés signifieraient tôt ou tard autant de dos courbés sous le fouet. Telle est la nouvelle norme, logique, atroce, irréfutable, que Perec nous impose, nous rend plausible. Et son génie est bien de percevoir et de nous restituer l'horreur destructrice comme l'envers nécessaire de l'enthousiasme compétitif, et comme la norme acceptée par une société tout entière.

Et voilà que nous, lecteurs, nous avons donné, dans un

premier temps, notre approbation à cet univers d'horreur. Trop tard, nous sommes prisonniers. Perec est parvenu à nous rendre complices de l'angoisse avant de nous en faire les victimes et de refermer sur nous la porte de fer. Il a obtenu notre accord amusé, presque enthousiaste, à un univers apparemment lisse, réglé, logique, admissible, compréhensible, évident ; d'autant mieux complices, d'ailleurs, que nous n'y croyons pas vraiment, puisqu'il s'agit d'une invention, d'une fiction, donnée pour telle, en contrepoint des véritables souvenirs d'enfance. Et quand une part de nous-mêmes est ainsi prise, ferrée par l'imaginaire, l'auteur nous conduit jusqu'aux conséquences, il ne nous lâche plus. Il nous a fait admettre les bourreaux avant de nous faire voir les victimes. Quand nous voyons, il est trop tard.

Telle est l'île de W, tel est le camp de concentration. Et tels sont les véritables souvenirs de l'enfant Perec, ceux qu'il ne parvenait pas à retrouver en consultant de vieilles photos, en rassemblant de vieux documents, en grattant au fond de sa mémoire d'enfant. Le fond de sa mémoire ? Mais c'est son imaginaire capable d'atteindre, par un détour terriblement inattendu, la vérité qu'il n'a pas vue, mais dont il souffre, dont il porte l'angoisse et le souci, et d'y reconnaître sa vérité, avant de nous entraîner en elle à notre tour.

Et c'est parce qu'il porte cette angoisse de la vie concentrationnaire qu'il n'a pas vécue, que Perec parvient à nous donner, par les moyens non seulement de la fiction, mais même de la science-fiction, le sentiment de l'horreur réelle et de la cruauté réelle. Je ne connais pas de texte qui, plus que celui-ci, nous fasse toucher l'horreur concentrationnaire sans pourtant la décrire. Seuls quelques signes explicites apparaissent vers la fin, lorsque soudain, dans l'île de W, les maîtres se mettent à vociférer en allemand. Ou lorsque l'auteur décrit les fêtes solennelles de l'île :

« Les orphéons aux uniformes chamarrés jouent L'Hymne à la joie. Des milliers de colombes et de ballons multicolores sont lâchés dans le ciel. Précédés d'immenses étendards aux anneaux entrelacés que le vent fait claquer, les Dieux du Stade pénètrent sur les pistes, en rangs impeccables, bras tendus vers les tribunes officielles ou les grands Dignitaires W les saluent. »

Nous reconnaissons bien sûr le rituel des grands-messes nazies, l'allusion au salut nazi, ainsi qu'au fameux film de Leni Riefenstahl, tourné aux Jeux Olympiques de Berlin, en 1936, et qui s'intitule précisément Les dieux du stade. Cependant, ce type d'allusion explicite est rare, même à la fin du livre, alors que tout est devenu clair, et que la prétendue île de W apparaît manifestement comme cette île d'enfer qu'est l'univers concentrationnaire nazi.

Mais voici le moment de préciser le pourquoi du nom de l'île, W : l'explication s'en cache au niveau le plus secret, le plus élémentaire de l'écriture. Dans cette lettre même, et dans sa forme symbolique :

« Deux V accolés par leurs pointes dessinent un X ; en prolongeant les branches du X par des segments égaux et perpendiculaires, on obtient une croix gammée, elle-même facilement décomposable par une rotation de 90° d'un des segments en S sur son coude inférieur en signe SS ; la superposition des deux V tête-bêche aboutit à une figure (XX) dont il suffit de réunir horizontalement les branches pour obtenir l'étoile juive ».

C'est donc au niveau le plus intime de l'écriture, au niveau de l'idéogramme que se noue et que s'exprime le drame de Perec. Et c'est alors forcément, éminemment, nécessairement à l'écriture d'affronter ce drame, de le déployer de la lettre aux mots, des mots à la phrase, de la phrase à l'oeuvre qu'on appelle littéraire. À ce niveau de profondeur, à ce degré d'élémentaire,

peut-être apercevons-nous à quel point nos questions sur la légitimité des diverses formes d'écriture, témoignage ou non, fiction ou non, devient secondaire, seconde, presque dérisoire. L'homme souffrant, l'homme confronté au vide, à la mort et à l'horreur, dispose, pour se dire et se constituer, de ce pouvoir d'extériorisation qui s'appelle l'écriture, quelles qu'en soient les modalités apparentes ou superficielles. Après les camps, pour dire les camps, pour ne jamais les oublier, pour les surmonter peut-être, il faut, encore et toujours, former des lettres, des mots, des phrases, des œuvres. Il faut écrire.

\*

Georges Perec connaissait bien sûr les textes essentiels de la littérature concentrationnaire dont nous nous préoccupons ici. Il avait lu les ouvrages de Robert Antelme et de David Rousset. Tout à la fin de *W ou le souvenir d'enfance*, il note d'ailleurs explicitement la ressemblance entre son imaginaire insulaire et sportif, et la description que Rousset donne des camps dans son *Univers concentrationnaire*. Mais il y a plus : dans un texte critique paru en 1963, Perec donne, de *L'espèce humaine*, l'ouvrage de Robert Antelme, la lecture la plus perspicace et la plus profonde que je connaisse. Et, précisément dans ce texte, le futur auteur de *W* défend l'idée qu'il n'y a pas d'un côté le témoignage et de l'autre côté la littérature (donc la fiction), mais que l'un et l'autre relèvent du même acte essentiel d'écriture. D'abord il faut démentir ceux qui opposent l'expérience (dont le témoignage serait la seule expression) à la littérature (dont les inventions et autres fictions ne serviraient qu'à l'esthétisation de la vie) :

« La littérature est, indissolublement, liée à la vie, le prolongement nécessaire de l'expérience, son aboutissement évident, son complément indispensable ».

J'aimerais citer encore ces mots, non moins décisifs, sur le travail nécessaire que toute écriture opère sur la réalité, au bénéfice même de cette réalité :

« Les faits ne parlent pas d'eux-mêmes. [...] [c'est pourquoi] Robert Antelme élabore et transforme. [...] [Il] va jusqu'à trahir la « réalité » afin de l'exprimer d'une manière plus efficace ».

Et enfin ceci :

« Cette transformation d'une expérience en langage, cette relation possible entre notre sensibilité et un univers qui l'annihile, apparaissent aujourd'hui comme l'exemple le plus parfait [...] de ce que peut être la littérature. [...] cette expression de l'inexprimable [...] en est le dépassement même ».

Perec décrit par ces mots l'oeuvre d'Antelme, mais il définit du même coup toute littérature. Le « témoignage » d'Antelme est littérature, il est écriture. Mais la « fiction » de Perec ne l'est pas moins. Dans les deux cas nous vivons, grâce à ces auteurs, à ces hommes, la transformation d'une expérience en langage — cette expérience peut-être extérieure ou intérieure (de telles distinctions, à leur tour, n'ont plus cours). Leurs deux oeuvres, ces deux « trahisons » de la réalité, sont mises au service de la réalité même. Et c'est ainsi que l'homme, par l'écriture, peut espérer atteindre à « l'expression de l'inexprimable », et rendre ainsi, malgré tout, le monde à l'humain.

Les écrits concentrationnaires ont donné à la littérature une nouvelle conscience d'elle-même. Ils l'ont fait retourner à ses sources : ils nous ont rappelé deux vérités solidaires, ou les deux faces de la vérité qui fonde l'écriture : d'une part, écrire, c'est toujours témoigner ; la littérature purement formaliste ou esthétisante est un leurre ou un mensonge. D'autre part, s'il est vrai que toute littérature doit être témoignage, tout témoignage doit être littérature : l'inexprimable des camps a révélé la

nécessité et le sens d'une écriture de la maîtrise et de la conscience, seule capable d'ordonner le chaos et de surmonter l'inconscient du monde. Si nous voulons nous élever à l'indicible, et transmettre, pour les générations à venir, la part de vérité qui nous est échue en partage, le témoignage doit être littérature, et la littérature doit témoigner.

\*