

Dire les camps de concentration
Du témoignage à la fiction

La fiction, dirait M. de la Palice, c'est le contraire de la réalité. Mais cette définition n'est pas seulement rudimentaire, elle est évidemment absurde. Il n'est que de songer à la formule consacrée que l'on trouve parfois en tête des romans : « Toute ressemblance avec des personnes vivantes ou mortes serait l'effet du seul hasard ». Cet avertissement, ou plutôt cette dénégation est bien là pour rappeler, si besoin était, que la fiction, forcément, se nourrit de ce qu'on appelle le réel. De ce réel, elle fait son miel, ou plutôt sa seule nourriture, et l'on voit mal ce que pourrait signifier une fiction « pure », sans nul rapport avec le monde de l'expérience commune ; faut-il le préciser encore, même les récits de science-fiction les plus échevelés ne font que puiser, et souvent d'une manière plus naïve et plus transparente que les romans dits réalistes, aux sources de la réalité ambiante et de l'expérience commune. La fiction n'est pas le contraire ou le négatif du réel, elle en est bien plutôt, pourrait-on dire en première approximation, une manière de démarquage, ou de dépendance.

Mais on est alors conduit à poser la plus naïve des questions : à quoi bon la fiction, si finalement elle ne fait que démarquer le réel ? Pourquoi ne pas écrire plutôt des mémoires ou des œuvres d'histoire, qui du moins annoncent tout de suite la couleur de la réalité, et ne prétendent pas nous arracher illusoirement à celle-ci pour nous faire accéder à un monde prétendu différent ? Cette question naïve, on sait que beaucoup de gens la posent, et s'empressent d'y répondre en se détournant tout bonnement de la littérature de fiction, sous prétexte que seul le réel les intéresse, et

que les romans ne font qu'édifier, avec les briques du monde qui existe, un monde qui n'existe pas. Comme aurait pu le dire Pascal, vaine chose que la littérature, qui veut nous faire admirer les copies de destins, d'aventures et d'existences dont on n'admire pas les originaux.

On peut sourire d'une telle argumentation. Il reste qu'il n'est pas si facile de la réfuter, à moins d'aller à l'essentiel, et de définir et de défendre l'idée d'une « fiction » qui soit autre chose qu'un réel démarqué, ou parasité, ou enjolivé, ou distordu. À moins de se rappeler, ce qui n'est pas si facile, que la fiction digne de ce nom n'a rien à voir avec l'irréalisation toujours partielle ou douteuse d'un réel évident et bien assis, qui serait celui de l'état-civil ou de l'expérience commune. Mais qu'elle est au contraire la mise en question *du réel lui-même*, de sa définition courante et paresseuse. En d'autres termes, la fiction n'est rien d'autre qu'un regard sur le réel, un regard qui, chez les plus grands auteurs, est particulièrement aigu, puissamment analytique et largement synthétique ; un regard révélateur. Avec ses moyens propres, la fiction contribue à construire une réalité qui en tout état de cause n'est jamais donnée avant le langage, et, à vues humaines, ne le sera jamais.

Car tout est là. La définition commune, irréfléchie et paresseuse, qui consiste à prendre la fiction pour le contraire de la réalité, cette définition se fonde sur la fausse évidence que la « réalité » existe préalablement à ce que l'écriture en fera ; elle suppose que cette « réalité » serait consignée dans les registres de l'Etat-civil ou les archives nationales, qu'elle est objectivement présente et disponible à tout instant. Mais cette fausse évidence, fruit d'un faux bon sens, est hélas la chose du monde la mieux partagée.

La première démarche de l'œuvre de fiction, (démarche implicite, bien sûr, et non point proclamée), ne consiste pas à fuir un

réel prétendument constitué, et qui serait aussi stable qu'indiscutable, mais elle consiste à questionner : qu'est-ce que ce réel, que je crois connaître et posséder ? Ainsi vécue et comprise, la fiction n'est alors nullement dépendante et démarquée d'un prétendu « réel », comme croit le constater l'opinion commune ; elle ne cherche pas davantage à s'éloigner de ce « réel » pour donner le change. C'est exactement le contraire : la fiction s'approche au plus près du monde, ou de ce qui en tient lieu dans les consciences, afin précisément d'en suspendre la réalité (à la manière, peut-être, de l'*epochè* chère aux phénoménologues). La fiction donne alors à cette réalité, dans l'écriture et par l'écriture, le statut d'un possible, d'un peut-être, d'un inachevé, d'une construction, d'une création. L'œuvre de fiction, c'est donc l'œuvre qui, plus que toute autre, parle de la réalité parce qu'elle la met en question(s), au singulier et au pluriel du mot question. En un mot, la fiction ne consiste pas à *se suspendre au-dessus du réel, mais bien à suspendre le réel.*

*

C'est pourquoi il n'est pas monstrueux, pas insensé, pas sacrilège a priori d'imaginer – et j'en viens au thème annoncé par mon titre – que la fiction puisse dire la réalité et la vérité des camps de concentration, réalité et vérité à la limite de l'indicible, et surtout si sacrées dans leur horreur, qu'on se rebiffe d'abord à l'idée qu'on puisse, à partir d'elles, jouer le jeu de l'imaginaire ou du roman. Mais notre méfiance ou notre révolte sont le signe que nous nous en tenons à la définition commune, et gravement erronée, de la fiction romanesque, définition que j'évoquais tout à l'heure : nous croyons trop aisément, en dépit de tout, que fiction veut dire fuite hors de la réalité, ou, pire, enjolivement de cette réalité.

Ajoutons que cette erreur, nombre de romanciers, et parfois non des moindres, contribuent à la propager, parce qu'hélas ils la partagent. J'en donnerai des exemples. Mais il est heureusement des écrivains qui sont admirablement incapables de commettre une telle faute. Ceux-là, quand bien même ils parleraient des camps de concentration par les moyens de la fiction, voire de la science-fiction, parviennent à dire cet indicible, à regarder cette réalité, à la restituer dans son authenticité, à l'appréhender comme un épouvantable possible de l'homme.

À vrai dire, nous le comprenons à la lumière de leur œuvre, *toute* écriture est fiction, toute écriture est travail sur la prétendue réalité extérieure et donnée ; toute écriture, même la plus brute et la plus réaliste, interprète le réel, donc le suspend pour le saisir et le transformer. C'est notre condition humaine, que de ne pouvoir dire et vivre le réel que par nos mots. Passée la douleur insensée, l'horreur indicible et muette, le sens de notre expérience est toujours un sens proféré, articulé dans le langage. À ce titre, l'auteur de fiction n'est rien d'autre qu'un usager, parmi d'autres, de l'écriture, simplement plus conscient que d'autres des pouvoirs de création et d'interprétation qui sont ceux de toute parole humaine.

*

Faut-il le préciser, les premiers textes dont nous disposons, sur les camps de concentration, ne sont pas des textes de fiction. Ce sont parfois des poèmes, ce sont surtout des témoignages qu'on pourrait appeler bruts, car ils furent écrits au fond même de l'enfer concentrationnaire, dans des conditions impensables, et leurs auteurs sont morts après les avoir enterrés dans l'enceinte du camp. SI l'on s'en tient à des définitions naïves, celles qui opposent le

« témoignage » à la « fiction », l'on dira spontanément, et surtout devant des textes de cette nature, qu'ils sont forcément investis du plus haut degré de réalité qu'on puisse imaginer, de la plus terrible authenticité, puisque chacun de leurs mots est fait de chair torturée et brûlée. Mais les choses sont évidemment plus compliquées. Les témoignages écrits dans les camps méritent le plus haut respect, un respect sacré. Cela ne veut pas dire qu'ils nous disent le réel d'une manière plus vraie, plus convaincante que les témoignages plus élaborés qui viendront ensuite – ni même que la fiction géniale de Georges Perec, dont je vous parlerai tout à l'heure.

Écrire, c'est construire, choisir, élaborer, juger, et cela quelles que soient les conditions dans lesquelles on écrit. Et si paradoxal que cela paraisse alors, il se peut que les textes physiquement et historiquement les plus proches du « vécu » soient victimes de procédés « littéraires », au sens regrettable du terme, et contribuent, dans leur sincérité déchirante, à distordre ou déréaliser le réel par excellence, la souffrance humaine. Que leur véracité n'aide pas à la vérité.

Vous savez sans doute qu'on a retrouvé, dans le périmètre du camp d'Auschwitz, des témoignages écrits 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 gaz¹. Ces textes enfouis dans le sol ont été pour la plupart perdus, et ceux qu'on a retrouvés, à des dates diverses (cer-

¹ Cf. E. Kogon, H. Langbein, A. Rückerl, *Les chambres à gaz, secret d'Etat*, Points Seuil, p. 182. R. Ertel *Dans la langue de personne*, Seuil, 1993, p. 25. H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, 10/18, pp. 192 ss.

tains, des années après la guerre, en 1962), sont mutilés. Mais ils existent. On les appelle parfois les «rouleaux d'Auschwitz».²

Je souhaiterais vous lire quelques lignes tirées du début du témoignage d'un détenu Juif polonais nommé Salman Gradowski, écrit dans ces conditions extrêmes. 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, les phrases que vous entendrez ne peuvent prétendre à la stricte fidélité. Mais leur 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»³.

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

² Cf. M. Borwicz, *op. cit.*, p. 307.

³ Cité in Gideon Greif, *Wir weinten tränenlos*, Augenzeugenberichte der jüdischen "Sonderkommandos" in Auschwitz, Böhlau, 1995, pp. XL-XLI.

justement, on est frappé de découvrir à quel point nous sommes loin du simple compte rendu, ou du cri mal articulé. 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 ?

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 des premiers livres consacrés 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 transmettre⁴.

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 – et qu'en tout état de cause ils ne pouvaient faire autrement.

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

⁴ Cf. M. Borwicz, ECMON, , p. 308.

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 plus distancié dans le temps, du témoignage travaillé, armé de tous les moyens de la littérature.

*

Primo Levi, l'auteur de *Si c'est un homme*, l'un des deux ou trois textes les plus puissants jamais écrits sur l'expérience concentrationnaire, en était bien conscient. Son témoignage a été rédigé très peu après les événements. Il est apparemment d'une totale simplicité et d'une idéale immédiateté. On jurerait que l'auteur s'est contenté de transcrire mot à mot la réalité. Il n'en est évidemment rien ; l'idée même d'une telle transcription est d'ailleurs parfaitement absurde, puisque la réalité, que l'on sache, n'est pas faite de mots avant que nos mots ne la refassent en croyant la reproduire. Et Primo Levi lui-même a tenu à souligner, dans des écrits plus tardifs, combien il avait travaillé, en rédigeant *Si c'est un homme*, à la recherche du « mot juste » ; combien la simplicité, l'immédiateté dont on crédita son témoignage furent le fruit d'une conquête, et d'un difficile travail de maîtrise.

Je voudrais cependant éviter un grave malentendu. On pourrait craindre en effet que le travail de maîtrise auquel je fais allusion, et la recherche consciente du mot juste, ne signifient irrémédiablement la distance par rapport à l'émotion, voire l'artifice sans âme, la fabrication trop intelligente, donc la perte de l'authenticité, ce qui, s'agissant d'un écrit sur les camps, serait aussi odieux que tragique. Bref, on pourrait déduire de mes propos que l'émotion est

mauvaise conseillère en littérature, et que ce qui compte, c'est de la restituer ou plutôt de la refabriquer sans l'éprouver.

Il n'en est heureusement et évidemment rien, du moins lorsque nous avons affaire à de grands écrivains. Le mystère est précisément que chez eux l'intelligence, la clairvoyance, le discernement, le sens aigu de ce qu'on pourrait appeler, dans le langage, et par opposition aux lieux *communs*, les *lieux rares*, toutes ces qualités dites littéraires sont indissociables de leur désir de témoigner, et du bouleversement dont ils voudraient transmettre l'expérience. Leur talent, c'est leur cri. En d'autres mots, pour se saisir du réel par le langage, il faut d'abord, impérieusement, être saisi par lui.

Ce qui est vrai dans l'œuvre d'un Primo Levi, nous le retrouvons dans celle, tout aussi fondamentale, d'un Robert Antelme, *L'Espèce humaine* – un témoignage écrit, lui aussi, juste après les événements. Antelme était parfaitement conscient, comme Levi, de faire œuvre « littéraire », et de recourir aux puissances ordonnatrices de l'écriture, y compris celles de l'imaginaire, pour restituer une réalité intransmissible sans métamorphose, sans travail sur les mots. Antelme ne cesse d'insister sur ce point : pour dire l'inimaginable, il faut recourir à l'imaginaire. Ce qui revient à dire : pour transmettre ce qui n'avait jamais été vécu, et qui bouleverse l'expérience commune, il faut plus que jamais rejeter tous les lieux communs de l'expression, et réinventer le langage. Cette réinvention, contrairement à ce qu'on pourrait peut-être croire, n'a bien sûr rien de spectaculaire, de monstrueux ou de tapageur. C'est au contraire, chez Robert Antelme comme chez Primo Levi, un travail d'épuration, un effort vers la simplicité, une tentative exigeante de dire le moins pour dire le plus. C'est l'exercice d'une vigilance exemplaire, vouée à faire coïncider le langage non point avec des significations figées et convenues, mais précisément avec ce qui jamais ne fut dit. C'est

ainsi, ainsi seulement, que la douleur ne se confondra pas avec le pathos.

Les textes d'un Jorge Semprun, quant à eux, sont habités par la même exigence et la même certitude : pour exprimer l'indicible des camps, ne cesse de nous dire cet auteur, il faut convoquer tous les pouvoirs de l'écriture, mettre en œuvre ses plus hautes exigences. Pour dire le chaos et l'horreur, il faut la maîtrise et la conscience, à leur plus haut période – sans pourtant que cette maîtrise et cette conscience aient rien de commun avec de froids procédés rhétoriques, sans qu'on prenne jamais le lecteur pour une machine à émotions programmables.

On voit alors ce qui, chez les écrivains témoins des camps, pourrait justifier l'idée d'un recours à la *fiction* pour dire la réalité concentrationnaire : la fiction serait un cas limite, mais un cas éminent, d'usage de l'imaginaire, qui mettrait cet imaginaire au service de l'inimaginable. La fiction serait la forme extrême d'une prise de distance avec le réel immédiatement perçu, ce réel qui, contre toute apparence, est le réel le plus trompeur, le moins épuré, le plus obéré par les lieux communs de la douleur ou de l'horreur. La fiction serait le comble de cet arrachement aux lieux communs de la sensibilité et de l'expérience, et se mettrait ainsi au service de l'expression vraie, ou tout au moins véridique, d'une expérience nouvelle.

*

Pourtant, de prime abord, quelque chose en nous résiste à l'idée que la fiction soit digne de parler des camps, et de se greffer sur leur insupportable réalité. Le fait est là, d'ailleurs : lorsque des écrivains, et parfois non des moindres, eurent recours à la fiction

pour parler de la shoah, ils ont souvent suscité le scandale. Car s'il est vrai que la fiction peut contribuer, ou devrait pouvoir contribuer à la suspension de la réalité commune et des lieux communs du sentiment, elle peut aussi, et tout au contraire, en rajouter sur ces lieux communs. Recourir à la fiction peut parfaitement être mensonger, si c'est recourir, pour exprimer l'indicible, à des formes toutes faites, à des situations romanesques trop bien répertoriées, et lourdes d'émotions préfabriquées. La fiction ne signifie alors plus du tout la prise de distance avec le réel, mais le recouvrement de ce réel par l'usage facile et convenu de formules littéraires éprouvées, pour ne pas dire éculées.

Ce dangereux phénomène est illustré par l'ouvrage de Jean-François Steiner intitulé *Treblinka*, et paru en 1966. À sa sortie, ce livre connut un énorme retentissement⁵. 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 rien de moins qu'une exploitation de l'horreur.

Le critique George Steiner, homonyme de Jean-François Steiner, se situe à mi-chemin de ces deux attitudes. Il estime, ce qui paraît équitable, que *Treblinka* n'est pas une œuvre insincère ou racoleuse, mais il met le doigt sur le danger auquel cependant elle s'expose : comme elle recourt aux formes du roman traditionnel, elle superpose, aux événements sans exemple qu'elle prétend nar-

⁵ G. Steiner, « Post-scriptum », in *Langage et silence*, Seuil, 1969, p. 169.

rer, les formes convenues et conventionnelles d'un tragique préfabriqué. Elle risque alors, en apprivoisant l'horreur, de nous tromper sur sa vraie nature⁶.

Car il apparaît que certaines formes traditionnelles de narration, si l'on y recourt pour dire les camps, ne peuvent être que mensongères, parce qu'elles correspondent à des formes de l'expérience, et notamment de la temporalité humaine, qui n'avaient précisément plus cours dans le monde concentrationnaire. C'est pourquoi cette forme singulière de fiction qu'est le *roman* apparaît constitutivement incapable de restituer la réalité de Treblinka ou d'Auschwitz – si du moins on entend par « roman » 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 le plus radicalement éloignée.

Les survivants des camps de la mort 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 était comme aboli. Que ni l'individu ni la masse n'avaient droit à une « histoire », quel que soit le sens que l'on donne à ce terme. 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.

⁶ Id., pp. 170-171.

Or un roman, qui peu ou prou raconte une histoire et suit des destins individualisés, ne saurait être le roman du non-être, le roman d'êtres anéantis, le roman de personne. Écrire un *roman* d'Auschwitz ne peut alors 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, qui soulignait l'extrême difficulté, pour ne pas dire 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, telle Charlotte Wardi, auteur d'un ouvrage sur *Le génocide dans la fiction romanesque*⁷ (qui évoque également des œuvres de Romain Gary, de Saul Bellow et de Heinrich Böll), je pense que Styron a gravement échoué dans son entreprise. *Le choix de Sophie* est certes un ouvrage riche et puissant, dont les qualités sont indéniables et nombreuses, mais la tentative de mettre Auschwitz en mots, dans ce roman, sonne faux, sans doute pour la simple raison qu'on vient 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

⁷ PUF, 1986.

commandant du camp, Rudolf Höss. Cette énormité, en tant que telle, 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»⁸, 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.

On ne s'étonnera pas que George Steiner, après avoir lu le roman de Styron, 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»⁹.

*

Où trouverons-nous alors une écriture de fiction capable d'exprimer, de traduire, d'offrir sans mensonge à l'homme «normal» la vérité concentrationnaire ? Comment concevoir la fiction non comme substitut plus ou moins douteux à la réalité concentrationnaire dans ce qu'elle a de plus radicalement inédit, mais bien comme accès à cette réalité, reconstruction signifiante de cette réalité préalablement « suspendue » ? Comment imaginer une fiction qui nous entraîne sur des chemins apparemment connus, pour mieux nous arracher à nous-mêmes et à nos sensations ou pensées

⁸ Cf. W. Styron, *CS*, Folio, Gallimard, II, p. 65.

⁹ *Op. cit.*, p. 164.

convenues, pour nous jeter soudain dans l'horreur nue, avec autant de force et de vérité qu'un témoignage ? Car je le répète: 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* pour atteindre au lieu *rare*, au lieu d'une expérience encore inexprimée, afin de rendre perceptible la force native de la réalité, ou plutôt de recréer une réalité qui, à chaque seconde, attend notre langage pour renaître de ses cendres.

L'introuvable fiction qui dirait les camps, elle existe pourtant. C'est, par exemple, une œuvre de Georges Perec. Oui, Perec, le fameux auteur de *La disparition*, ce roman dont est absente, d'un bout à l'autre, aussi insensé que cela paraisse, la lettre «e» ; le non moins fameux auteur de *La vie mode d'emploi*, œuvre totalisante, encyclopédique, au cœur de laquelle se dessine également, si l'on peut ainsi s'exprimer, une étrange absence, une insondable « disparition ». 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'évo-

quer, 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, ou reconstituer par le verbe, 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 »¹⁰ et se qualifier d'« orphelin »,

¹⁰ G. Perec. *W, ou le souvenir d'enfance*, L'Imaginaire, Gallimard, p. 13.

d' « inengendré », de « fils de personne »¹¹. 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»¹².

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 découvrons 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

¹¹ Id., p. 21.

¹² Id., p. 59.

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»¹³.

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 alors 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

¹³ Id., p. 155.

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 : ne s'agit-il pas d'une invention, d'une fiction, donnée pour telle, en contrepoint des souvenirs d'enfance qui, eux, relèvent de la « réalité » ? 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. L'imaginaire n'était rien d'autre que le réel, présenté sous les espèces d'un possible inédit.

Nous sommes prisonniers. Mais faut-il le préciser, si Perec parvient à nous piéger ainsi, ce n'est pas parce qu'il joue froidement avec nous, ses lecteurs. C'est parce qu'il est d'abord prisonnier lui-

même, jusqu'à l'obsession, jusqu'à l'étouffement, et que son génie d'écrivain, semblable en cela à celui de Kafka, consiste à nous introduire dans sa propre prison. Pour dire l'enfermement, il faut être supérieurement libre, mais il faut aussi se savoir enfermé.

*

Tels sont donc 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 précisément 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.

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 »¹⁴.

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

¹⁴ Id., p. 106.

à la phrase, de la phrase à l'oeuvre qu'on appelle littéraire. A 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 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 ce qu'on appelle la littérature concentrationnaire. Il avait lu les témoignages de Robert Antelme et de David Rousset. Probablement aussi celui de Primo Levi. 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*¹⁵. Mais il y a plus: dans un texte critique paru en 1963, Perec nous propose, 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

¹⁵ Id., p. 219-220.

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 »¹⁶.

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 »¹⁷.

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 même¹⁸ ».

Perec décrit par ces mots l'oeuvre d'Antelme, mais il définit du même coup ses propres œuvres, et toute littérature digne de ce nom. 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

¹⁶ Cf. G. Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », in *Partisans*, n° 8, janvier-février 1963, pp. 121-134, repris in *LG, une aventure des années soixante*, Seuil, 1992, pp. 87-114 (ici, p. 89).

¹⁷ Id., pp. 93 et 94.

¹⁸ Id., pp. 111 et 114.

d'une expérience en langage — cette expérience peut être extérieure ou intérieure (de telles distinctions, à leur tour, n'ont plus cours). Leurs deux œuvres, ces deux «trahisons» de la réalité, sont bien sûr deux reconstructions de cette réalité. Ainsi que je tentais de le formuler au début, elles suspendent le réel pour mieux l'atteindre, pour mieux le recréer, pour le recomposer en toute conscience. Et c'est ainsi que l'homme, par l'écriture, peut espérer parvenir à « l'expression de l'inexprimable », et rendre ainsi, malgré tout, le monde à l'humain. C'est en rejetant sans relâche et sans pitié tous les *lieux communs* de l'expression que l'écrivain peut espérer dire sans mensonge ce *lieu rare*, ce lieu horriblement unique, l'expérience concentrationnaire.

Les écrits inspirés, ou plutôt imposés par cette expérience sans exemple dans l'histoire humaine ont donné à la littérature une nouvelle conscience d'elle-même. Ils l'ont fait retourner à ses sources, ils nous ont obligés à l'appeler tout simplement *écriture*. Ils nous ont rappelé deux évidences solidaires, ou les deux faces de l'évidence qui fonde cette écriture : d'une part, écrire, c'est toujours lutter pour atteindre à l'expression d'une expérience vitale. C'est donc toujours *témoigner* (la littérature purement formaliste ou esthétisante est un leurre ou un mensonge). Mais d'autre part, s'il est vrai que toute écriture doit être témoignage, tout témoignage doit être écriture : l'inexprimable des camps a révélé la nécessité de la maîtrise et de la conscience, seules capables d'ordonner le chaos de l'expérience, de surmonter l'inconscient du monde, et de prendre à notre compte, sous notre responsabilité, ce que nous appelons réalité, cette réalité qui n'est jamais que notre œuvre, toujours à repenser, toujours à reformuler, toujours à recommencer.

*