



**HAL**  
open science

## La quête du spectre de l'homme

Anne-Lise Larroque-Santander

► **To cite this version:**

Anne-Lise Larroque-Santander. La quête du spectre de l'homme. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030071 . tel-01587660

**HAL Id: tel-01587660**

**<https://theses.hal.science/tel-01587660>**

Submitted on 14 Sep 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITE PARIS III – SORBONNE NOUVELLE**  
**ECOLE DOCTORALE LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPAREE**

**Thèse de doctorat**

**Discipline : Littérature Générale et Comparée**

**Anne-Lise LARROQUE-SANTANDER**

**LA QUÊTE DU SPECTRE DE L'HOMME**

***Thèse dirigée par : M. Philippe DAROS***

14 Juin 2012

Jury :

Mme Perle ABBRUGIATI, Professeur, Université de Provence  
M. Philippe DAROS, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle  
Mme Anne Rachel HERMETET, Professeur, Université d'Angers  
M. Stéphane MICHAUD, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle

Mes remerciements s'adressent

À M.Santander Clément, mon époux,

À ma famille et tout spécialement à mes parents M.et Mme Larroque Alain et Marie-Paule,

Pour leurs encouragements, leur soutien,

Ainsi qu'à M.Daros Philippe pour ses conseils et sa patience.

## *La quête du spectre de l'homme*

### **Résumé :**

Alors que disparaissent les témoins des événements qui ont marqué le XXe siècle, les récits de mémoire contemporains prétendent pallier la menace d'oubli de la violence passée. Ils ne veulent cependant pas se substituer aux récits des disparus, ni simplement transmettre la mémoire des atrocités commises durant les guerres et au sein des camps de concentration : la transmission de la transmissibilité de l'expérience passée demeure leur véritable enjeu. Ces témoignages littéraires, écrits à distance des événements, par des survivants (M.Rigoni Stern, J.Semprun, I.Kertész) ou par des témoins de seconde génération (A.Tabucchi), imposent au genre du témoignage de se retourner sur sa forme et ses ambitions. Le rejet de la violence, jugée inhumaine, se révélant inséparable du devoir de mémoire, ils interrogent les modalités de prise en charge de l'héritage laissé par ce passé récent, et affrontent l'impossible reniement de la violence en l'homme. En dévoilant les limites imposées à la représentation du passé, les témoignages contemporains réévaluent et interrogent le mystère de la distinction posée entre humanité et inhumanité. Le travail de mémoire se révèle ainsi indissociable de la quête d'une donnée permanente sur laquelle la notion d'homme puisse se fonder. Le choix de la fiction pour témoigner, donne une chance d'atteindre une définition de la spécificité humaine par la représentation d'une expérience passée. Facteur d'appropriation de l'héritage, elle autorise la prise en charge de la nature contradictoire de l'homme. Double de l'éthique, elle manifeste le désir humain de donner forme à son existence : l'homme demeurant inlassablement en quête de lui-même.

## *Looking for human spectrum*

### **Summary :**

While the witnesses of the events which have shaped the twentieth century have been disappearing, the contemporary memory's relations pretend speaking against past violence's forgetfulness. Although, they aim neither at replacing the missing ones' relations, nor simply at handing down atrocities' memory committed during the wars and in concentration camps: the transmission of past experience's transmissibility is the real stake. These literary statements, written a long time after the happenings, by survivors (M.Rigoni Stern, J.Semprun, I.Kertész) or by second generation's witnesses (A.Tabucchi), compel statement's style to rethink its form and its ambitions. The rejection of violence, judged inhuman, appearing tightly bounded to the obligation of remembrance, they question the ownership modalities of this recent past legacy, and confront the impossible denial of violence in human. Also, by revealing the frame imposed to the representation of past, the contemporary testimonials reappraise and question the mystery of the edge between humanity and inhumanity. Memory work therefore proves to be inseparable from the quest for an everlasting base to found the notion of human. Choosing fiction to testimony grants a chance to reach a definition of humanity's specificity through representation of a past experience. Enabling self-appropriation of the legacy, it allows consideration of the contradictory nature of man. As ethics, it expresses the will in human to shape his being: man remaining relentlessly chasing for himself.

**Mots clés :** fiction ; humanité ; mémoire ; témoignage ; transmission ; unicité

**Keys-words :** fiction ; human nature ; memory ; statement ; transmission ; uniqueness

École doctorale 120 – Littérature française et comparée

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 17, rue de la Sorbonne 2e étage, escalier C

75230 Paris Cedex 5

Courriel : [ed120@univ-paris3.fr](mailto:ed120@univ-paris3.fr)

## TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	10
-------------------	----

### PREMIERE PARTIE

L'HOMME TEMOIN DE LUI-MEME OU LE TEMOIGNAGE CONTEMPORAIN COMME DISCOURS DES LIMITES HUMAINES .....	22
--	----

### CHAPITRE PREMIER

DIRE L'HOMME PAR LE MOYEN DU TEMOIGNAGE : LE RETOUR DU TEMOIGNAGE CONTEMPORAIN SUR LES ENJEUX DU RECIT DE MEMOIRE .....	26
---	----

A. LE TEMOIGNAGE CONTEMPORAIN FACE A LA QUETE DE SURVIE DE LA MEMOIRE DU TEMOIN : UNE INSCRIPTION PROBLEMATIQUE DE LA MEMOIRE DANS LE PRESENT... 30	
---	--

1. Interdépendance de la mémoire et de l'Histoire : la transmission selon Mario Rigoni Stern.....	31
---	----

1.1 Pour une mémoire de la fraternité.....	31
--	----

1.2 De la place du témoignage individuel dans une mémoire aux ambitions « transgénérationnelles ».....	36
--	----

2. La résistance de l'écriture au témoignage : témoigner dans le non-lieu de l'écriture.....	43
--	----

2.1.La crise du témoignage : la mise à l'épreuve de l'authenticité de la mémoire.....	43
---	----

2.2.L'impartageabilité de l'expérience comme nouvel enjeu du témoignage.....	48
--	----

3. Le témoignage face au temps qui passe.....	56
---	----

3.1.L'obsession d'un passé qui ne passe pas.....	56
--	----

3.2.Actualisation du sens de l'expérience passée par la trace.....	61
--	----

B. LE TEMOIGNAGE CONTEMPORAIN COMME REFLET DU DOUBLE MONSTRUEUX DE L'HOMME.....	71
---	----

1. Le témoignage du passé comme épreuve de la reconnaissance du double caché derrière toute réalité.....	72
--	----

1.1.La mémoire comme double de l'écriture.....	72
--	----

1.2.L'accès à la double dimension de l'expérience dans le refus de dire.....	78
--	----

1.3. La mémoire du passé : une matière offerte à l'appropriation de ses contemporains.....	83
2. Survivance et substitution des témoins : vers la reconnaissance de l'existence d'un double monstrueux.....	90
2.1. Le « mal de survivre ».....	90
2.2. L'impossible substitution du survivant à la mort d'autrui face à la réversibilité du destin humain.....	94
2.3. La prise en charge du double monstrueux.....	101

## CHAPITRE DEUXIEME

LE TEMOIGNAGE DU TEMOIGNAGE OU LE RETOUR DU TEMOIGNAGE SUR LES LIMITES DU REGARD HUMAIN.....	114
--	-----

A. LES LIMITES DU REGARD PORTE SUR L'EVENEMENT.....	117
1. L'indicible d'une expérience inintelligible : limite du discours ou discours de la limite ?.....	118
1.1. La mise en scène du silence du passé : le refus meurtrier du passé.....	118
1.2. Vers une appropriation du caractère indicible de l'expérience passée.....	127
2. La logique de l'écran dans la représentation.....	133
2.1. L'ouverture de la représentation à sa propre altérité.....	133
2.2. Le témoignage comme levée du voile posé sur l'expérience humaine.....	140
3. Le témoignage comme projet de mise en forme de l'informe.....	147
3.1. Le témoignage comme rempart contre la déformation de la violence.....	149
3.2. Kertész ou le détournement du désir de rationaliser la violence.....	154
3.3. Vers une remise en cause de la réciprocité des choix de représentation et du projet de définition de l'identité humaine.....	162
B. L'HOMME TEMOIN DE LUI-MEME, EN QUETE DE SON PROPRE MYSTERE .....	178
1. La préfiguration à l'œuvre dans la représentation de l'homme par lui-même.....	178
1.1. Une vision tautologique de la représentation du passé.....	180
1.2. L'histoire « potentielle » d'une vie.....	188
1.3. L'autodestruction à l'œuvre dans le témoignage.....	200
2. Vers une modification du statut de l'oubli dans la représentation du passé : le témoignage comme quête du spectre de l'homme.....	209

2.1.L'oubli face à l'exclusion de la violence.....	210
2.2.L'irréductible inclusion de l'irréalité de la violence dans la représentation de l'identité humaine.....	223

## DEUXIEME PARTIE

L'HOMME COMME PRINCIPE D'AUTODEFINITION.....	244
--	-----

### CHAPITRE TROISIEME

LA FICTION FACE A L'UNICITE D'UNE EXPERIENCE REELLE.....	248
--	-----

A. LA FICTION FACE A LA QUETE D'UNE IDENTITE UNE.....	254
1. L'unicité des valeurs humaines ou l'interchangeabilité des destins.....	256
1.1.Les limites du concept d'unicité dans le témoignage.....	256
1.2.Une identité commune aux hommes à travers le temps.....	259
2. Semprun ou la fiction comme réponse littéraire à la nudité d'une identité identique.....	269
2.1.Le spectre de l'irréalité du passé.....	270
2.2.Vers une réappropriation de son identité au travers de l'irréalité de la représentation.....	275
B. L'UNICITE D'UN « HERITAGE PRECEDE D'AUCUN TESTAMENT ».....	286
1. Kertész ou l'unicité dans le témoignage conçu comme reste.....	288
1.1.L'irréalité d'un testament face aux multiples façons d'en hériter.....	289
1.2.L'héritage caché de l'expérience historique révélé par la fiction.....	293
2. Tabucchi ou la fiction de témoignage comme seconde vie du témoignage.....	300
2.1.La vérité « mouvante » du témoignage comme seul héritage.....	300
2.2.Un héritage en cours d'élaboration ou l'absence de testament comme seule possibilité d'hériter du passé.....	307

### CHAPITRE QUATRIEME

LE TEMOIGNAGE COMME EXPERIENCE DE LA TEMPORALITE.....	324
---	-----

A. LA POETIQUE DU RETOUR : LA REPRESENTATION DU PASSE COMME EXPRESSION D'UN SENS QUI SURPLOMBE LE TEMPS DE L'EXPERIENCE.....	328
--	-----



1. Mario Rigoni Stern ou l'inscription de l'expérience dans un temps cyclique : vers une portée messianique du témoignage.....	330
1.1. La reconnaissance des lois de l'Histoire.....	331
1.2. Une vision messianique de l'histoire.....	337
2. Semprun ou le spectre du passé dans le présent.....	343
2.1.L'écho entre le passé et le présent ou l'accès du survivant à une mémoire apaisée.....	344
2.2.Le témoignage comme accès au néant à l'origine des choix humains.....	348
B. LA FICTION DU TEMOIGNAGE COMME DIALECTIQUE SANS FIN DE L'HOMME ET DE SA MEMOIRE.....	360
1. Kertész ou la vérité du présent de la fiction.....	360
1.1.La prison du présent.....	361
1.2.La fiction comme ce qui vient déranger le rapport de l'homme à son propre passé.....	368
2. Tabucchi ou la mémoire comme dialectique temporelle.....	375
2.1.Le témoignage comme tentative illusoire de s'extraire du cours du temps.....	377
2.2.La puissance de l'image produite par la collision du passé et du présent.....	383
CHAPITRE CINQUIEME	
LE TEMOIGNAGE LITTERAIRE COMME AUTODEFINITION DE L'HOMME OU L'ABSENCE DE DEFINITION COMME SEULE DEFINITION POSSIBLE DE L'HOMME.....	395
A. LE TEMOIGNAGE CONTEMPORAIN COMME CONFRONTATION DE L'HOMME AU DESIR QUI LE CONSTITUE.....	399
1. Le mystère de la violence et de la mort comme origines de la quête de définition de l'homme.....	399
1.1.La mort face à la valeur « insacrifiable » de l'homme.....	400
1.2.Le spectre de la mort face au spectre de l'homme.....	405
2. Confrontation de l'homme à la contradiction de son désir ou la honte comme pivot du témoignage contemporain.....	412
2.1.Le désir contradictoire de la violence.....	413
2.2.Survivre à la honte dans et par le témoignage.....	418

B. LA QUETE INACHEVEE DE L'HOMME PAR LUI-MEME OU LA REPRESENTATION LITTERAIRE COMME AUTODEFINITION DE L'HOMME EN L'ABSENCE DE DEFINITION.....	432
1. Autoréférentialité et mise à l'épreuve de l'articulation entre l'homme et l'animal. .....	433
1.1.L'ouverture de l'homme à sa propre fermeture.....	434
1.2.Autoréférentialité et recyclage des restes du passé.....	439
2. La possible définition de l'homme dans l'absence de définition.....	448
2.1.La logique de neutralisation de toute définition.....	449
2.2.La non-résolution de la quête du spectre de l'homme.....	454
2.3.La possibilité de l'éthique comme définition sans définition de l'homme...	458
CONCLUSION.....	479
BIBLIOGRAPHIE.....	492
INDEX.....	500

## INTRODUCTION

« Existe-t-il une donnée sur quoi puisse se fonder la notion d'homme ? » Telle est la question qu'André Malraux pose dans son récit *Les noyers de l'Altenburg* et qui parcourt le genre du témoignage à partir de la première guerre mondiale. La modification du genre du témoignage suit effectivement l'apparition d'un nouveau type de conflit, conflit qui ne repose plus sur le combat d'homme à homme, mais devient sous l'effet du nouvel armement utilisé, tuerie massive et œuvre de destruction aveugle. La guerre moderne appelle un témoignage d'un type nouveau : l'ampleur de la catastrophe ne semble plus pouvoir s'accorder aux modes traditionnels de représentation de la guerre. Alors que le conflit n'est pas encore achevé, les récits des témoins ayant participé ou participant encore au combat se multiplient. Ces premiers récits de guerre dits modernes, en opposition aux récits de guerre que pouvaient être les récits épiques, partagent tous une vision commune : il est question pour eux de mettre un terme à la représentation idéalisée de l'humanité de l'homme, représentation contredite par la réalité historique. La première guerre mondiale est vécue non seulement comme perte de confiance de l'homme quant à son identité, révélation de l'illusion qu'est la foi dans les progrès de l'humanité, mais aussi et avant tout comme expérience du Mal intégral dont l'homme est capable. La seconde guerre et plus particulièrement les camps de la mort marquent un seuil supplémentaire : ils signent la valeur de non retour quant à la révélation du Mal dans l'existence humaine. La violence n'appartient pas seulement au passé, mais est cette menace irréductible que l'existence humaine ne peut ignorer.

La violence commise par l'homme envers ses semblables apparaît alors comme obstacle au projet de définition de la spécificité de l'identité humaine. Nous allons effectivement nous intéresser à l'idée remise en jeu par les événements du XXe siècle, selon laquelle l'homme se distinguerait de l'animal, mais aussi selon laquelle l'homme aurait à répondre de son humanité, la violence étant comprise comme inhumanité et donc comme déformation de l'humanité de l'homme. Qu'est-ce qui relève de l'humain, qu'est-ce qui renvoie à l'inhumain et en dernier lieu d'où vient la distinction ? Le mystère d'une telle distinction entre humain et inhumain est le paradoxe qui survit à la manifestation de la violence en l'homme et qui demande à être interrogé. Cette croyance en l'existence d'une valeur « homme » ou d'une possible définition de ce qui fait de l'homme un homme et non un animal, est ce qui oriente le rapport du témoignage au passé. Elle est également ce qui justifie de la poursuite inlassable du geste du témoignage au fil du temps. Le témoignage est en quête du passé comme de ce lieu pouvant révéler « la région cruciale de l'âme où le Mal absolu s'oppose à la fraternité<sup>1</sup> ».

---

<sup>1</sup> Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, Paris, 1994, p.78

L'événement historique a en effet manifesté le paradoxe de l'identité humaine, à la fois soumis à la possibilité de la violence ou du mal et disposé à la fraternité, au bien. La représentation du passé vise à éclaircir, par le biais de l'événement historique qui l'a rendu visible, le mystère de la coexistence des valeurs opposées du bien et du mal en l'homme. Ce mystère qui oriente le travail de mémoire mené par le témoignage, fait apparaître la dimension spectrale de cette idée, dont l'origine demeure inexplicée, selon laquelle il existerait une possible définition de l'humanité de l'homme. Mais si une telle spécificité existe, de quelle spécificité s'agit-il ? Le choix du terme de spectre pour désigner l'objet de la quête du témoignage, à savoir cette possible définition de ce qui fait de l'homme un homme et pas un animal, a son importance. Le terme dans sa double signification, à la fois littéraire et scientifique, souligne le paradoxe de cette conviction de l'existence d'une distinction entre ce qu'est censé être l'humain en opposition à l'inhumain, et la réalité qui, elle, vient brouiller la distinction et associe la définition à un idéal ou rêve fantomatique. Mais si le mystère de la coexistence des valeurs opposées demeure, il n'en reste pas moins nécessaire d'interroger la distinction elle-même et ce qu'elle cache.

Le travail de remontée des traces du passé qui demeurent dans la mémoire, et qui caractérise a priori le travail de mémoire du témoin, peut d'ailleurs être perçu comme double de la quête de ce spectre de l'homme. Alors que l'Histoire a détruit l'ordre du monde et la possibilité pour le sujet de distinguer entre humanité et inhumanité, le récit de mémoire s'attache à remonter les traces de l'événement, car le travail de mémoire semble pouvoir rendre possible non seulement la compréhension d'événements relevant de la pure absurdité, mais assurer aux générations à venir le non-retour de ce qui fut vécu comme violence absolue. Il revient au témoignage, tel qu'il paraît aux lendemains de la Première Guerre mondiale, de faire résonner dans le temps et les consciences ce cri d'horreur, qu'est celui que ne peut pas ne pas pousser le témoin des atrocités commises. Le projet de transmission se révèle effectivement inséparable du rejet de la violence. Mais l'homme se définit-il par son humanité comprise comme exclusion de l'inhumain ? Les récits de mémoire qui s'attachent à décrire l'événement historique font apparaître le désir humain « de trouver des raisons d'exister, qui intègrent l'expérience vécue. (C)es œuvres s'inscrivent dans une perspective humaniste, où l'essentiel est d'apporter des réponses à l'inhumain, de proposer de nouvelles orientations éthiques contre la barbarie. Rétablir des valeurs, reconstituer un sujet, réunir un peuple, redéfinir une société dont l'Homme resterait la clé de voûte, tel est leur but.<sup>2</sup> » De tels récits ne se détachent

---

<sup>2</sup> Pierre Glaudes, Helmut Meter, *L'expérience des limites dans les récits de guerre*, Textes réunis par P.Glaudes et H.Meter, Editions Slatkine, Genève, 2001, Introduction, p.13

pas d'une vision idéalisée de l'humain, vision selon laquelle la violence n'est que déformation de l'humain, inhumanité contre laquelle le témoignage peut et doit élever la voix. Il est question de refonder les bases d'une possible définition de l'humain à partir de la remise en cause des valeurs produite par l'événement. Le témoignage se veut alors non seulement quête d'un sens à donner à ce qui a été vécu comme non sens, mais aussi épreuve de resymbolisation et élaboration d'une nouvelle articulation entre humanité et inhumanité de l'homme.

La question de la possibilité d'un sens à extraire ou non de l'expérience est au centre de la problématique du genre du témoignage : elle est d'ailleurs ce qui oppose les témoignages entre eux. Quand certains récits répondent au non-sens de l'inhumanité manifestée, par le sens justement qu'autorise leur croyance en la profonde humanité de l'homme ; pour d'autres, l'expérience de la guerre demeure expérience du non-sens auquel non seulement le sujet se heurte mais aussi le projet de représentation de l'homme par lui-même. La guerre et la Shoah sont effectivement décrites comme expérience des limites, limites du sens, limites de l'humain, mais aussi limites de la représentation qui semble dépassée par son objet. La mise en œuvre du témoignage est ainsi rendue inséparable des notions d'indicible, d'illisibilité et en somme se heurte sans cesse à la remise en cause de sa possibilité même. Le mystère que représente la possibilité de la violence ou de la destruction de l'homme par lui-même, compromet le projet de représentation du passé dans et par le témoignage. La notion de limite rend visible la complexité de la mise en œuvre du travail de mémoire dans le témoignage, car il n'est pas question seulement pour ce dernier d'établir une chronologie objective des faits, mais de la mise en jeu du rapport du sujet témoignant non seulement à la violence manifestée, mais aussi à une image de ce qu'est ou devrait être l'homme. Le seul projet de pallier par le témoignage le retour possible de la violence, signale le refus d'inscrire cette dernière comme élément définitoire de l'humain.

Le refus de la violence que signale la notion de limite posée sur l'expérience, fait écho au désir d'honorer les victimes et de leur rendre ce visage humain dont l'Histoire a voulu les priver. Aux questions des limites imposées par l'événement à la représentation, vient effectivement se greffer la question du devoir de mémoire, autre question incontournable du genre du témoignage. Le témoignage veut répondre non seulement à l'ignorance de ceux qui n'ont pas participé à l'événement mais aussi à l'oubli qui menace, cet oubli perçu comme possibilité offerte au retour de la violence, et surtout comme mépris à l'égard des victimes de la violence de l'Histoire. Le témoignage a alors pour fonction non seulement de laisser une trace de l'expérience vécue dans les mémoires des générations à venir, mais aussi d'honorer la

mémoire de ceux qui n'ont pas eu ou qui n'ont d'ores et déjà plus accès à la parole. Il est question d'un discours pouvant se substituer à la parole des témoins, pouvant tenir lieu de mémoire en l'absence de la présence physique de ces mêmes témoins, car la revendication de la représentation proposée est bien celle d'une inscription de la mémoire dans le temps. Faire mémoire et atteindre le sens d'une « permanence » de la notion d'humanité se révèlent ainsi inséparables.

Cette volonté d'inscrire dans le temps le témoignage est d'autant plus sensible aujourd'hui, à cette heure qui voit disparaître les uns après les autres les témoins des événements qui ont marqué le XXe siècle. La nécessité de la conservation de la mémoire de l'expérience passée se heurte bien à la question de la possibilité pour le témoignage de continuer à faire sens dans le temps. Elle interroge aussi la capacité pour les générations contemporaines à prendre le relais de la mémoire ainsi transmise. Car tel est bien là l'enjeu et le gage du succès du projet du témoignage : la transmission du sens de l'expérience vécue à celui ou celle qui ne l'a pas vécue ou la possibilité pour le témoignage de susciter de nouveaux témoins qui, à leur tour, sauront inscrire la mémoire d'autrui dans leurs propres existences. Alors que les événements qui ont marqué le XXe siècle sont à l'origine de la rupture entre les générations, les générations présentes ne se reconnaissant pas ou plus dans leurs prédécesseurs, le témoignage prétend faire œuvre de relais et ainsi contribuer à refonder une identité commune, sur le socle d'une expérience qu'est celle de la confrontation de l'homme à la possibilité de sa violence. Le témoignage justifie d'ailleurs son existence sur l'idée que la mémoire peut tenir lieu de critère d'identité. Le témoignage est donc à la fois en quête d'une vitalité de la mémoire et quête identitaire. A l'image du golem, cette écriture qui dans la tradition juive donne vie à ce sur quoi elle est inscrite, le témoignage porte l'espoir de donner vie et de voir demeurer une identité humaine fondée sur le refus du retour de la violence manifestée dans le passé.

Cette ambition de fondation ou de refondation d'une commune identité humaine suppose, nous l'avons dit, la possibilité pour les contemporains du récit de mémoire de devenir à leur tour témoins de l'expérience passée. La question à laquelle il a alors à répondre le témoignage est celle que Renaud Dulong pose dans son ouvrage consacré au *Témoin oculaire* : « comment devient-on témoin d'un événement auquel on n'a pas assisté ?<sup>3</sup> » En somme, comment devient-on témoin du témoin ou quels sont les moyens à mettre en œuvre dans le témoignage pour que son récepteur puisse reprendre en charge la mémoire de celui qui a vécu lui-même l'événement ? La possibilité même d'une telle transmission, tout comme la

---

<sup>3</sup> Renaud Dulong, *Le témoin oculaire, Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Editions de l'EHESS, Paris, 1998, p.203

prétention du témoignage à se substituer à la parole de celui qui n'est plus là pour témoigner, demandent à être interrogées. La possibilité pour le témoin de prendre la parole au nom d'autrui, l'exigence même de rendre la parole à celui qui en a été privé, est rendue problématique car il est question dans le témoignage du sens d'une expérience de la confrontation d'un sujet avec la violence absolue de la mort. Les témoignages sur la première guerre mondiale relatent avant tout le paradoxe de l'individu placé au milieu de la violence, l'absurdité du conflit armé opposant des hommes à d'autres hommes et les conduisant à la mort. À partir de la seconde guerre et plus particulièrement à partir de la révélation des camps, la violence absolue que représente la mort, devient l'enjeu principal, car elle n'est plus seulement manifestation de l'absurdité de la guerre, mais expression du mal auquel l'homme se livre sans limite et livre son semblable. Dans les camps, la mort est ce qui est donné à autrui, le but poursuivi. Seul celui qui a connu la mort, peut alors prétendre au titre de témoin « intégral » ou authentique. Il s'agit là d'un des *topoi* du genre du témoignage, *topos* que le témoignage contemporain, le témoignage écrit à distance des événements, rend d'autant plus sensible. Le témoignage s'interroge sur sa propre capacité à témoigner du mal absolu, manifesté dans l'extermination de masse conduite par les régimes totalitaires du XXe siècle. Le témoin survivant décrit alors son discours comme « fait pour le compte de tiers », (...) récit de choses vues de près, mais non vécues (...). La destruction menée à son terme, l'œuvre accomplie, personne ne l'a racontée, comme personne n'est jamais revenu pour raconter sa propre mort.<sup>4</sup> » La possibilité soumise à caution de la parole donnée au nom des victimes, vient approfondir les problématiques de représentation que sont les questions du caractère indicible de l'expérience et de l'illisibilité de la violence.

Le statut de témoin est ainsi remis en jeu à partir de l'objet du témoignage : qui peut prétendre à un tel statut ? Quelles sont les fonctions de celui-ci ? Ces questions ont d'autant plus d'importance que les récits de témoignage ne cessent de paraître et ce malgré le temps qui nous éloigne toujours plus des événements relatés. Les témoignages écrits directement aux lendemains des faits, sont effectivement relayés par ces récits écrits à distance des événements, ces témoignages qui paraissent aujourd'hui, écrits non seulement par les témoins survivants des événements, ces survivants de toute une génération de témoins, mais aussi par des auteurs ne pouvant prétendre qu'à un statut de témoin de substitution. Ces témoignages de seconde génération sont ce que nous appellerons tout au long de notre réflexion, les témoignages contemporains, en opposition aux premiers témoignages. L'existence de ces

---

<sup>4</sup> Primo Lévi, *Les naufragés et les rescapés, Quarante ans après Auschwitz*, (Einaudi, Turin, 1986), Gallimard, 1989, pour la version française, p.83



témoignages répond de la logique du nécessaire devoir de mémoire, du projet de continuer à faire entendre la voix du passé dans notre présent. Mais l'existence même du témoignage contemporain demande à ce que la compatibilité entre devoir de mémoire et exigence de l'authenticité de la parole donnée soit réévaluée. Quel est l'objet du devoir de mémoire ? Si la réponse à donner au mystère de la coexistence du bien et du mal en l'homme est à chercher dans la reconstitution des faits et passe par le lent travail de remontée des traces laissées par le passé dans le présent, si seuls ceux qui n'ont pas survécu peuvent être considérés comme témoins intégraux, il semble que l'entreprise de faire mémoire soit vouée d'avance à l'échec. Face aux limites posées sur le témoignage, sur les possibilités offertes à la représentation de la violence, mais aussi face aux limites posées sur le statut de témoin, quelles peuvent être les prétentions du témoignage contemporain ? Pourquoi continuer à écrire si le sens de l'expérience passée est condamné à disparaître, s'il est par essence inaccessible ou insaisissable ? Le témoignage contemporain se propose justement de répondre à l'idée selon laquelle la parole sur l'expérience passée serait rendue impossible non seulement par l'expérience elle-même, mais aussi par la distance qui sépare notre présent des événements et qui contribue à rendre irréalisable le travail de remontée des traces vers l'origine des empreintes laissées dans notre temps. Le témoignage contemporain s'élabore sur la différence entre « l'écriture de l'impossible témoignage et la crise de l'écriture après Auschwitz<sup>5</sup> » : il est avant tout questionnement du témoignage sur sa propre capacité à représenter, sur la possibilité offerte au sujet de se représenter et surtout de se représenter à partir du récit d'une expérience passée. Le témoignage contemporain se retourne sur lui-même et sur ses propres procédés, car l'épreuve de la représentation des camps a rendu incontournable l'hypothèse selon laquelle le témoignage serait avant tout une question de représentation, une mise en jeu du rapport du sujet à sa propre identité d'homme. En effet, le doute quant à la valeur des limites posées sur la représentation, demeure quand sont mis en comparaison les possibilités offertes à la représentation de la première et seconde guerre mondiale et l'interdit posé sur la représentation de la Shoah. « (L)a question se loge dans la possibilité, jamais contestée, des innombrables représentations de morts et de mourants sur les monuments de la première guerre mondiale, surtout, mais aussi sur ceux de la seconde (guerre et combat de résistance), et la soudaine levée des problèmes et des débats lorsqu'il s'agit des camps (...).<sup>6</sup> » Quel est le sens et quelle est l'origine de la limite posée sur la représentation de la violence ? Quelle est

---

<sup>5</sup> Françoise Rétif, *L'indicible dans l'espace franco-germanique au XXe siècle*, Textes réunis sous la direction de F.Rétif, L'Harmattan, Paris, 2004, p.11

<sup>6</sup> Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Galilée, Paris, 2003, p.60 ; citation suivante : ibidem, p.61

l'origine de l'interdit qui pèse notamment sur la représentation de la Shoah ? De manière paradoxale, la problématique liée à la représentation de l'expérience de la confrontation de l'humain au Mal absolu, au meurtre de l'homme par lui-même, trouve à s'éclairer dans la logique de destruction mise en œuvre dans les camps d'extermination. Les limites et les interdits qui pèsent sur le témoignage semblent être la conséquence de « l'entreprise de sur-représentation (des camps) dans laquelle une volonté de présence intégrale se donne le spectacle de l'anéantissement de la possibilité représentative elle-même. » En effet, le système totalitaire nazi voulait faire de l'extermination des Juifs une page d'Histoire qui jamais ne serait écrite : il s'agissait d'ôter aux témoins de l'extermination toute possibilité de témoigner. Les camps sont ce projet de réalisation d'une histoire sans témoin. L'impossibilité et la limite qui accompagnent l'acte de témoignage apparaissent alors comme la réponse attendue, cette chape de silence et d'oubli posée sur la mort des victimes de l'Histoire. Le témoignage contemporain propose donc un récit qui vise à détourner les limites attachées au genre du témoignage, mais aussi à l'objet du témoignage : il se veut mise à l'épreuve de cette « représentation interdite » pour reprendre les mots employés par Jean-Luc Nancy à propos de la représentation de la Shoah. Il importe effectivement de faire retour sur la spécificité de ce qu'est une représentation pour réévaluer les notions de « limite » et d'« impossibilité » ou d'« interdit » qui y sont attachées dans le témoignage. L'hypothèse serait ainsi la suivante : le témoignage pourrait prétendre répondre de la quête du spectre de l'homme à partir de la compréhension de la dialectique mise en œuvre dans la représentation, entre ce qui relève de la présence et ce qui renvoie à une absence. Tout comme l'indicible est à la fois ce qui se révèle et se retire, « ce qui, dans le langage, fait silence, s'avère être très exactement aussi ce qui fait image.<sup>7</sup> » La représentation de la limite et de l'interdit serait donc la réponse et l'issue offertes au défaut de et du témoignage : comprendre ce qui se joue dans la mise en œuvre de la limite, est ce qui donne accès à la compréhension de cette quête sans fin, qu'est la quête de l'humanité de l'homme. Le témoignage contemporain est bien cette quête du spectre de l'homme, car tout comme le terme de « spectre » renvoie à la décomposition de la lumière blanche, à la juxtaposition et suite ininterrompue de couleurs qui la composent, le témoignage cherche à recomposer le visage humain à partir des différentes faces de lui-même apparues dans l'Histoire, mais aussi à partir des images que le sujet propose de lui-même. Le témoignage contemporain décompose le spectre de l'homme qui oriente son écriture, car le visage humain qui se donne à lire est avant tout le résultat d'une articulation entre les

---

<sup>7</sup> Karine Winkelvoss, « L'ombre sur le cadran solaire, Images de l'indicible dans l'œuvre de Rilke », in F.Rétif, *L'indicible*, p.44

différentes faces ou possibilités de l'existence humaine. C'est cette articulation qu'il revient au témoignage de l'homme par lui-même de décrypter. Le témoignage contemporain représente une réflexion sur la représentation de l'homme par lui-même que constitue l'acte de témoignage. Il se veut mise en jeu du regard que le sujet porte sur lui-même et sur son propre passé.

Le processus de mise en abyme du genre du témoignage dans le témoignage contemporain constituera l'objet de notre raisonnement dans un premier temps. Le témoignage sera alors interrogé en tant que lieu rendant possible la survie de la mémoire dans le présent. La poursuite dans le temps de la recherche autour de la forme à donner au témoignage, va effectivement de pair avec la quête d'une mémoire authentique détachée de la seule figure du témoin ayant participé aux événements : le témoignage contemporain mettra donc en jeu la possibilité pour le récit de mémoire de fonder une mémoire collective. Ce sont les enjeux du récit de mémoire et du choix de la littérature pour assurer la transmission du sens de l'expérience, qui seront ainsi réévalués. Nous nous intéresserons dans ce cadre aux possibilités offertes au projet de définition de la spécificité du visage humain, par le discours des limites : la limite étant révélatrice de la représentation de soi que constitue tout projet de faire mémoire. La mise en abyme de l'acte de témoigner fera apparaître la configuration d'une identité humaine à laquelle le témoignage ne peut échapper. Nous nous arrêterons dans un deuxième temps sur l'identité en apparence problématique entre le sujet et l'objet de l'énonciation : si le sujet est celui-là même à qui il revient de se représenter, le témoignage contemporain est cette mise à l'épreuve du projet d'autodéfinition de l'humain. Ce sera là l'occasion d'une remise en jeu de l'importance de la référence à l'événement, mais aussi l'occasion de mettre à jour une particularité essentielle au témoignage contemporain comme au projet de définition de l'humanité de l'homme par le témoignage, qu'est l'usage de la fiction dans le récit de mémoire. Nous verrons comment celle-ci se donne en réponse à la revendication d'une unicité irréductible de l'événement. La fiction apparaîtra également comme mise en jeu du déchirement entre les générations, mise en jeu de l'impossible reconnaissance du sujet dans l'expérience d'autrui. Il est effectivement question dans la représentation littéraire du passé d'une expérience de la temporalité, d'une expérience dialectique entre une image du passé ou de l'homme et son inscription dans le temps. L'irruption de la fiction dans le témoignage, qui contribue à faire de ce dernier une représentation du passé élaborée sur une image de l'homme et non seulement sur les faits, fonde le projet de définition de l'homme sur l'inexistence d'une telle définition. Il sera alors possible de concevoir le témoignage comme confrontation du sujet avec son désir de

définition et d'évaluer la place du désir d'un autre que soi dans l'élaboration d'une représentation de l'homme par lui-même.

Le raisonnement sur la quête du spectre de l'homme dans le témoignage contemporain, tout en se centrant sur des questions de représentation, ne se détachera donc pas de la question du devoir de mémoire attaché au genre du témoignage. Nous verrons comment le retour du genre du témoignage sur son statut de représentation, donne la possibilité au témoignage contemporain de répondre de son projet de transmission, conduit le récepteur du témoignage à interroger son propre rapport à la violence manifestée dans le passé, et pose les jalons d'une transmissibilité de l'expérience. Ce sont bien les questions de la transmission et de la transmissibilité qui parcourront ainsi tout le raisonnement. Nous nous proposons de vérifier ainsi l'hypothèse formulée par Jean Bessière à propos de la fiction de témoignage selon laquelle « la fiction du témoignage de cela dont on ne peut témoigner est celle de la perte radicale ; cette perte radicale est la seule médiation de l'histoire.<sup>8</sup> » Il sera effectivement question dans l'usage de la fiction de la perte des idéaux humains, de la perte des illusions attachées aux capacités représentatives et au projet d'atteindre une possible définition de l'humain par le biais de la mémoire du passé. La fiction laissera alors apparaître le lien qui est le sien avec la mise en œuvre de la possibilité de l'éthique, cette possibilité humaine de donner forme ou non, sens ou non au monde dans lequel le sujet humain s'inscrit. La transmissibilité de l'expérience, qu'est la mise en œuvre d'une possible confrontation du sujet à la possibilité du mal, demandera ainsi à interroger le rapport entre la spécificité de l'identité humaine et sa capacité à s'approprier le sens ou l'absence de sens de l'Histoire. Il sera alors également possible d'envisager une transmission de la transmissibilité par le témoignage contemporain à partir du retour sur le lien entre représentation et éthique.

Nous avons choisi d'interroger le paradoxe de la représentation de l'homme par lui-même que remet en jeu le témoignage contemporain, à partir des œuvres d'auteurs aussi différents que les italiens Mario Rigoni Stern et Antonio Tabucchi, le français d'origine espagnol Jorge Semprun et le hongrois Imre Kertész. Seul Antonio Tabucchi ne peut prétendre au titre de témoin authentique ou de survivant : son récit *Tristano muore* (*Tristano meurt*) est une fiction de témoignage qui se revendique en tant que telle. Il est avant tout question pour lui d'interroger ce récit d'une vie que prétend être le témoignage. Nous avons jugé intéressant de confronter son projet d'écriture à celui de survivants authentiques, car son œuvre autorise

---

<sup>8</sup> Jean Bessière, « Roberto Bolaño : témoigner de ce dont on ne peut témoigner », in *Littérature, Fiction, Témoignage, Vérité*, Textes réunis sous la direction de Jean Bessière et Judit Maár, Cahiers de la Nouvelle Europe, Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises, N°3, L'Harmattan, Paris, 2005, p.37

justement la mise en question des possibilités du prolongement offert à la mémoire par la fiction. Son œuvre nous est apparue également comme lieu permettant d'interroger la valeur de la fiction non plus simplement sous son jour sémantique. Il est question de la possibilité pour le sujet de se définir par le biais justement d'une représentation fictive de lui-même. Les autres témoins sont tous des survivants de la seconde guerre mondiale : Mario Rigoni Stern a participé au conflit en tant que chasseur-alpin dans l'armée fasciste italienne et a ensuite été emprisonné dans un camp de concentration lors de la capitulation de Mussolini ; Semprun lui, a fait œuvre de résistance avant d'être emprisonné à son tour à Buchenwald ; quant à Kertész, il a été emmené également à Auschwitz alors qu'il n'était qu'un adolescent. Le statut de témoin de ces différents auteurs est assez proche et pourtant leurs projets de témoignage sont loin de se ressembler. Quand Semprun interroge dans *L'Écriture ou la vie*, le parcours qui l'a conduit à écrire et témoigner, interrogeant ainsi les possibilités attachées à la représentation de la confrontation du sujet au mal et à l'oubli, Kertész s'éloigne rapidement du témoignage de l'expérience vécue, retracée dans *Être sans destin*, pour livrer la matière du témoignage à la fiction et à la confrontation du passé au refus d'attestation des nouvelles générations. *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, *Liquidation*, *Le chercheur de traces*, forment un tout et se répondent les uns les autres ; ces romans ont tous pour objet l'absence ou le refus de témoignage. *Le refus*, quant à lui, apparaît lui-même comme retour fictif du témoin sur sa propre œuvre de témoignage, expérimentation d'un processus de mise en abyme de l'expérience vécue dans un récit fictif. Kertész et Semprun représentent les deux pôles d'un même refus d'inscrire la mort et la violence dans l'existence humaine. Semprun incarne le dilemme auquel se heurte le témoin, quand Kertész expose sa narration au refus de ses destinataires. Tabucchi, Semprun et Kertész placent ainsi chacun leurs récits de mémoire sous le signe de la réflexivité et de l'interrogation quant au prolongement à donner à la parole témoignante. Rigoni Stern demeure à part dans notre corpus : il est le seul témoin à avoir choisi de construire son récit sur les faits vécus. Si Semprun se réfère aux faits, ce n'est jamais que sur le mode du surgissement involontaire du souvenir dans son présent, quand Rigoni Stern lui, s'attache à reconstruire la chronologie des faits. Il a rejoint notre corpus en raison même de cette particularité. Nous nous sommes intéressés tout particulièrement à ses derniers textes que sont *L'ultima partita a carte (La dernière partie de cartes)*, et *Aspettando l'alba e altri racconti (Le poète secret)* : ces textes mêlent en effet récit des faits vécus et réflexion sur le temps qui passe, plonge la mémoire dans l'oubli ou au contraire la modifie. Si l'ancien chasseur-alpin esquisse un retour sur sa propre œuvre de témoignage, ce n'est jamais que pour mieux comprendre le passé. Ce choix d'énonciation est d'autant plus marquant que ses

premières publications datent des années cinquante et ne se sont achevées que peu de temps avant sa disparition en 2008. Ses témoignages semblent d'ailleurs n'être qu'une répétition du même récit : il répond en cela à une vision traditionnelle du témoignage, selon laquelle ce dernier doit répéter le passé pour que le présent ne puisse pas l'oublier. Ce choix de rester au plus près de l'histoire, malgré l'évolution subie par le témoignage contemporain, demande à être interrogé. La distinction au cœur du genre du témoignage contemporain semble d'autant plus intéressante, qu'il ne s'agit pas d'une distinction entre témoin authentique d'une part et témoins fictifs de l'autre. Bien au contraire la distinction entre témoin fictif et survivant des événements passés tend à s'effacer dans les textes de Semprun, Kertész et Tabucchi, sur la base du travail réflexif auquel se livre le témoignage contemporain. Rigoni Stern tient ainsi sa place dans notre corpus en tant que contrepoint rendu nécessaire à la compréhension de la fiction comme choix énonciatif en vue d'un projet commun de transmission. Il est ainsi question d'évaluer l'efficacité des choix énonciatifs qui accompagnent le témoignage et finalement la dimension littéraire de la représentation proposée. Le doute quant à la possibilité de voir sa mémoire demeurer dans le temps n'est pas absent des textes de Rigoni Stern qui voit disparaître autour de lui ses anciens compagnons d'arme ou de détention. Les textes de Kertész et Tabucchi semblent se donner en réponse aux doutes qui assaillent le défenseur du témoignage traditionnel, quand celui de Semprun tient lieu de médiateur entre le témoignage traditionnel et le témoignage fictif, son récit étant avant tout prise de conscience des enjeux des choix de représentation et des choix éthiques du sujet confronté à la manifestation du mal. Nous pouvons ainsi voir les récits de Semprun, Kertész et Tabucchi comme récits interrogeant la forme choisie par Rigoni Stern pour témoigner. Quand ce dernier élabore son récit selon la logique du testament légué aux nouvelles générations, les autres auteurs conçoivent l'héritage qu'est celui des contemporains comme ce qui n'a pas encore été nommé, comme cet héritage en quête de testament. La confrontation des différentes positions énonciatives va nous permettre d'interroger la croyance en l'existence de la précédence d'une valeur « homme », que le témoignage serait en charge de dévoiler. Le rapport aux faits semble effectivement dépendre d'un rapport ou d'un non rapport à une telle croyance. La confrontation des points de vue, qui nous amène à considérer le témoignage comme étant avant tout une question de représentation, vise à interroger alors la fonction du témoignage dans cette quête du spectre de l'homme : la quête consiste-t-elle à retrouver et reconnaître la trace de l'humain dans l'expérience passée ou est-elle cette définition en quête d'elle-même ?

## PREMIERE PARTIE

L'HOMME TEMOIN DE LUI-MEME

OU

LE TEMOIGNAGE CONTEMPORAIN COMME DISCOURS DES LIMITES HUMAINES

« L'enseignement de l'écriture, ô roi, dit Theuth, accroîtra la science et la mémoire des Égyptiens ; car j'ai trouvé le remède de l'oubli et de l'ignorance. » Le roi répondit : « Ingénieux Theuth, (...) c'est ainsi que toi, père de l'écriture, tu lui attribues bénévolement une efficacité contraire à celle dont elle est capable ; car elle produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire ; confiants dans l'écriture, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux-mêmes, qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs ; tu as trouvé le moyen non pas de retenir, mais de renouveler le souvenir, et ce que tu vas procurer à tes disciples, c'est la présomption qu'ils ont la science, non la science elle-même...<sup>9</sup> »

Le problème soulevé par cet extrait du *Phèdre* de Platon est celui de la transmission de la mémoire des hommes par l'intermédiaire de l'Histoire conçue comme mémoire écrite. La question est avant tout celle de la possibilité de l'appropriation de la mémoire et des moyens choisis pour y accéder. Le mythe de la naissance de l'écriture insiste sur l'acte d'apprentissage ou de mémorisation de l'expérience humaine que rend possible l'écriture du passé. Mais si l'écriture augmente le savoir des hommes sur le passé, elle n'en fait pas pour autant des témoins des événements exceptionnels que l'Histoire cherche pourtant à préserver de l'oubli. Une distinction apparaît donc d'ores et déjà entre une mémoire que l'on peut qualifier de mémoire directe et une mémoire indirecte, ou entre une mémoire vivante et une mémoire morte. Comme le souligne dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur qui, lui, s'intéresse aux enjeux d'une mémoire « vivante », les discours écrits de l'Histoire demeurent dans leur mutisme. Le discours historique est comme livré à lui-même, détaché aussi bien de son énonciateur que de son interlocuteur. La répétition à laquelle ces écrits sont soumis, constitue un obstacle à la prise en charge par leurs lecteurs du savoir qu'ils relatent. Le genre du témoignage est un des outils dont les historiens font usage. Il revient cependant au témoignage littéraire d'échapper au défaut propre au document historique. Le témoignage est lui aussi soumis à cette notion de répétition : la répétition du récit est inévitablement au cœur du processus du « faire mémoire ». Tout l'enjeu cependant des témoignages littéraires et plus particulièrement encore des témoignages contemporains, se situe justement dans la quête d'un récit qui ait à voir avec la « vraie mémoire (...). Celui qui, transmettant un savoir, s'écrit dans l'âme de l'homme qui apprend, celui qui est capable de se défendre tout seul, celui qui sait devant qui il faut parler et devant qui il faut se taire.<sup>10</sup> » Le témoignage contemporain apparaît donc avant tout comme quête d'une expression juste à donner à la mémoire pour que celle-ci puisse entrer dans un projet d'appropriation de l'expérience passée et ce quelle que soit la distance qui sépare le récit de l'événement qu'il relate. La transmission de la mémoire telle que les témoins contemporains la conçoivent, demeure effectivement inséparable de l'objectif de l'appropriation : le témoignage contemporain affiche clairement sa quête d'un

---

<sup>9</sup> Platon, *Phèdre*, Flammarion, Edition de 1992, 274c-275b, p.191

<sup>10</sup> Platon, *Phèdre*, in P.Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Le Seuil, 2000, p.177



interlocuteur, avec lequel il sera possible de faire mémoire commune. L'enjeu qu'est celui de l'élaboration d'une mémoire collective, trouve tout son sens dans le témoignage littéraire qui vise la prise en charge par toutes les générations du sens de l'expérience passée, plus que la diffusion d'un savoir.

Cette question de l'appropriation de la mémoire d'autrui constitue cependant un seuil critique à partir duquel les témoignages contemporains vont se distinguer des témoignages qui les précèdent. En effet, la possibilité de l'appropriation est d'autant plus soumise au doute que ces récits se font le relais d'une expérience dite à la limite. Le sens de l'expérience n'ayant pas été nécessairement saisi par celui qui l'a vécue directement dans sa chair, comment le témoignage contemporain pourrait-il prétendre malgré tout atteindre la conscience des nouvelles générations ? Si le témoin survivant des faits est encore en quête de ce sens à donner à l'expérience, comment un témoin fictif ou témoin dit de seconde main pourrait-il prétendre partager avec les nouvelles générations le message délivré par l'expérience ? La complexité et l'intérêt du témoignage contemporain tient alors à cette position propre au témoin, position qui reproduit la situation du lecteur de témoignage : le témoin dans ce nouveau type de témoignage est à la fois proche de l'expérience qu'il a ou non vécue, par sa connaissance directe ou indirecte de l'événement, et mis à distance de cette même expérience par le décalage dans le temps par rapport à l'événement avec lequel son récit trouve à s'inscrire. Le témoin authentique est alors mis au même rang que le témoin fictif et que le témoin du témoin : le témoignage contemporain se constitue à ce titre comme projet d'appropriation de ce qui demeure inappropriable à plus d'un titre. Il ne vise pas un savoir mais bien un savoir négatif, car il se construit sur l'impossibilité même de la connaissance de l'homme par lui-même. Ce qui est mis en jeu, c'est le lien sur lequel s'élabore et se justifie le témoignage, ce lien entre l'identité et la mémoire : la mémoire étant vue comme pouvant tenir lieu de critère d'identité pour l'individu qui la possède. La seule volonté d'établir une mémoire commune relève d'ailleurs de l'idée selon laquelle l'histoire humaine ne fait que renvoyer à une condition commune, celle de l'homme.

A partir de ce projet exigeant qu'est celui de l'appropriation par tous de cette mémoire non inscrite dans la durée qu'est celle de l'Homme, les témoignages contemporains sont amenés à réévaluer les critères et l'objet même du témoignage. Celui-ci s'interroge sur les possibilités du récit de l'expérience passée à faire émerger la figure de l'homme. Il revient ainsi au témoignage de prendre en charge les limites posées par le récit de mémoire à la connaissance aussi bien du passé que de l'homme lui-même. Ce sont les limites du partage de l'expérience par l'écriture et dans le temps, mais aussi la valeur à accorder à la figure en apparence

« intouchable » du témoin qui vont permettre de reconsidérer les véritables enjeux de la transmission de la mémoire du passé. Un tel projet pousse le témoignage littéraire à s'éloigner toujours davantage du seul document historique. Le témoin contemporain s'intéresse avant tout aux limites imposées par la relation de l'homme à l'événement lui-même. La notion de choix à l'œuvre dans la représentation se révèle incontournable. Le retour du témoignage sur la représentation qu'il propose de l'homme et du passé, se propose comme effort pour contourner les interdits qui pèsent sur la représentation des événements historiques qui ont marqué le XXe siècle. Le récit de mémoire contemporain se propose ainsi comme témoignage du témoignage : il n'est alors plus question d'extraire des événements une vérité, mais de faire du témoignage le lieu d'une confrontation de l'homme avec son propre mystère, le mystère de son identité d'homme.

## CHAPITRE PREMIER

DIRE L'HOMME PAR LE MOYEN DU TEMOIGNAGE :

LE RETOUR DU TEMOIGNAGE CONTEMPORAIN SUR LES ENJEUX DU RECIT DE  
MEMOIRE

Le témoignage portant sur les deux guerres mondiales ou sur les camps, s'inscrit dans le contexte particulier qu'est celui de la disparition des survivants de ces mêmes événements historiques : l'urgence de la parole face à cette perte inexorable se fait d'autant plus pressante. L'ambition de ces témoignages est bien de maintenir vivante la mémoire d'un passé jugé essentiel à la compréhension de l'homme par lui-même : le relais de la mémoire ne devant pas être interrompu par la disparition des témoins directs des événements relatés. Pour Semprun, « l'histoire est fraîche, en somme. Nul besoin d'un effort de mémoire particulier. Nul besoin d'une documentation digne de foi, vérifiée. C'est encore au présent, la mort. Ça se passe sous nos yeux, il suffit de regarder.<sup>11</sup> » Une telle revendication peut surprendre à l'heure où la multiplication des commémorations et de l'appel au devoir de mémoire semble indiquer la progression de l'oubli dans les consciences. Semprun remet effectivement en cause l'effacement de la mémoire, mais aussi les critères d'authenticité attachés à la parole qui témoigne du passé. Il est question d'une mémoire qui dépasse le cadre du simple récit d'un événement passé. Quand les survivants des événements qui ont mis à mal les valeurs humanistes, se débattent contre la fuite du temps et la déformation de la mémoire qu'elle suppose, mais aussi contre l'impossibilité d'un échange avec ceux qui n'ont pas vécu directement dans leur chair l'événement, Semprun revendique la vitalité d'une parole efficace, car « maîtrisée », devenue véritable objet littéraire. Les propos tenus par ce survivant des camps qu'est Semprun, mettent à jour la charnière à laquelle le genre du témoignage se place. Le témoignage contemporain doit répondre aux exigences de la transmission du sens de l'expérience passée, mais il se place dans un cadre temporel suffisamment décalé par rapport à l'événement relaté, pour que l'objet à transmettre et la forme choisie pour le dire soient réévalués. L'objet du témoignage contemporain peut-il être le même que celui des témoignages écrits au lendemain des faits ? La relation de l'événement passé au présent de l'énonciation demande à être interrogé.

Le témoin se place en effet au croisement des temps : survivant ou non d'un passé dont les traces disparaissent, il offre son récit aussi bien aux générations contemporaines qu'aux générations à venir. Cette relation au temps n'est pas propre aux témoignages contemporains. L'enjeu de la transmission de la mémoire est avant tout le dépassement de la problématique du temps qui passe. Cette question est cependant rendue d'autant plus sensible dans les témoignages dits contemporains. Au-delà du projet d'inscription de leurs récits dans le temps, ils doivent effectivement répondre de l'écart irréductible qui les sépare de l'événement qu'ils

---

<sup>11</sup> Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, 1994, p.25

retracent. L'authenticité de la parole témoignante est remise en jeu, mais le succès de la transmission est-il attaché au seul statut du témoin ? Le droit à la parole du témoin tient-il à la seule valeur de l'expérience vécue ?

Le témoignage contemporain propose un retour du témoignage sur lui-même : il se pose en regard des témoignages qui l'ont précédé. Il s'agit de justifier de la poursuite de l'acte de témoigner et notamment du choix du récit littéraire, voire fictif, pour le faire, quand tant de récits ont déjà été écrits sur le sujet directement aux lendemains des faits. Qu'il s'agisse de témoins ayant réellement participé aux événements, comme cela peut être le cas de Semprun et de Kertész, ou qu'il soit question d'une fiction de témoignage comme dans le cas de Tabucchi, tous font de leurs récits le lieu d'un choix, choix de faire sienne ou non l'expérience passée. Les textes de Rigoni Stern tiennent lieu à cet égard de contrepois : ils renvoient à la répétition inlassable du récit de mémoire, la répétition devant conduire à la possibilité de la mémorisation, puis de l'appropriation du passé par les nouvelles générations. Un des enjeux majeurs de la transmission est en effet le succès de l'appropriation du sens, car le témoignage vise à reconstituer une communauté humaine, nous l'avons dit. Dans le contexte du témoignage portant sur une guerre ou sur l'expérience concentrationnaire, le but est bien de reconstruire le lien détruit entre les hommes des diverses générations pour pallier la possibilité du retour d'une telle violence. C'est sur le socle de cette problématique appropriation du passé d'autrui que l'enjeu de la transmission demande au témoignage de se retourner sur ses choix de représentation. Suffit-il au lecteur de témoignage que nous sommes d'entendre le récit de la mémoire d'autrui pour que cette mémoire devienne nôtre ? L'oubli qui accompagne le passage du temps est-il seulement synonyme du silence de la mémoire, la répétition du récit ayant alors pour tâche de rendre un tel silence impossible ? Ou est-il la manifestation du refus de faire sienne la mémoire d'autrui ? Le témoignage contemporain interroge alors les possibilités attachées à l'acte de témoignage : il met en regard les visées du témoignage et les moyens choisis pour les atteindre. Face à l'enjeu de la transmission et du partage de l'expérience, l'écriture même du témoignage est remise en question. Le témoignage contemporain invite le témoignage à sortir des normes du genre : son objet, à savoir la quête du spectre de l'homme le lui impose. Cet objet maintenu caché ou simplement suggéré dans les témoignages écrits immédiatement après les faits, est mis en lumière dans les récits contemporains : la quête du spectre de l'homme s'inscrit comme double du projet de transmission de la mémoire, car le rapport de l'homme à sa mémoire va de pair avec le regard que l'homme accepte de porter sur lui-même. Le témoignage contemporain se veut alors témoignage du témoignage : il met en abyme aussi bien les enjeux de l'acte de transmission

que ceux de l'appropriation de la mémoire. Nous pouvons voir le témoignage contemporain comme double ou reflet du témoignage écrit dès la fin de la première ou de la seconde guerre mondiale. A l'heure de la disparition des témoins dits authentiques, une telle mise en abyme tient lieu de passage de relais : le témoignage est placé face à la nécessité de donner la parole au témoin du témoin. Il s'agit de réactualiser le genre du témoignage en mettant en lumière aussi bien les limites du genre que les possibilités cachées dans l'envers du récit et de la mémoire. En tenant lieu de médiateur entre le témoignage et les visées de celui-ci, le témoignage contemporain rend possible l'acte même du témoignage qui consiste, comme le souligne Renaud Dulong à « parler de l'intérieur à l'extérieur<sup>12</sup> ». Le témoignage contemporain contribue à ouvrir le témoignage sur ses véritables ambitions. Il se détache de l'événement daté pour s'ouvrir à ce qui n'appartient pas au temps : l'homme.

---

<sup>12</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire, Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Éditions de L'EHESS, Paris, 1998, p.203

A. LE TEMOIGNAGE CONTEMPORAIN FACE A LA QUETE DE SURVIE DE LA MEMOIRE DU TEMOIN :  
UNE INSCRIPTION PROBLEMATIQUE DE LA MEMOIRE DANS LE PRESENT.

« Comment devient-on témoin d'un événement auquel on n'a pas assisté ? Telle est la question qui surgit au bout de l'appel réitéré des derniers témoins de la barbarie nazie pour que les jeunes générations reprennent le flambeau.<sup>13</sup> » C'est à cette question que les témoignages contemporains tentent de répondre. Le public auquel ils s'adressent ne possède qu'un savoir très théorique sur les événements qui ont marqué l'histoire du XXe siècle. Il s'agit pour eux d'un passé toujours plus lointain et dont le lien avec leur présent demeure bien souvent absent. La question de Renaud Dulong peut être reformulée ainsi : comment devient-on témoin des témoins ? Comme le soulignent les réflexions de ce sociologue sur le statut du témoin, « le témoin de second degré subit une initiation à sa fonction de vicaire. » Les témoignages contemporains répondent de cette initiation rendue nécessaire non seulement par la distance temporelle, qui sépare ces témoins potentiels que nous sommes des témoins « authentiques », mais aussi par le caractère hors du commun de ce que la mémoire est censée relayer.

Le témoin qui a vécu lui-même l'événement a pour charge de donner accès à une expérience vécue de l'intérieur : il s'agit pour lui de formuler cette expérience afin de lui donner une visibilité, une extériorité. Cette notion de passage de l'intérieur vers l'extérieur ou d'un individu à un autre, en somme ce projet de réduction de l'étrangeté ou de l'altérité de l'expérience vécue, ne va pas sans poser problème. Ce sont les critères de partage et d'impartageabilité de l'expérience qui sont réévalués autour des possibilités de la représentation littéraire du passé. Car s'agit-il, pour reprendre une fois encore l'expression de R.Dulong, d'« enjamber » la frontière qui sépare irrémédiablement le témoin du non-témoin ou du second témoin, ou au contraire de la préserver et d'en faire l'objet du récit ? Le projet de refondation d'une communauté humaine passe-t-il par l'annulation des distances, comme la notion de communauté et donc de fondation d'un lien humain semble le suggérer ? Le récit de l'impartageabilité de l'expérience ne peut-il d'ailleurs pas tenir lieu de lien entre les générations ? Le face à face des textes de Rigoni Stern avec ceux de Semprun et Kertész notamment, va nous permettre d'interroger le rapport du témoin de seconde main avec l'expérience elle-même. Au travers des critères de partage et de transmission de l'expérience,

---

<sup>13</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.203 ; citation suivante : ibidem

c'est bien le rapport du sens de l'expérience à son inscription dans le temps qui demande à être reconsidéré.

## 1. Interdépendance de la mémoire et de l'Histoire : la transmission selon Mario Rigoni Stern.

Les premiers témoignages ou récits de guerre modernes, ainsi nommés en opposition aux récits épiques, paraissent au lendemain de la première guerre mondiale. Ils s'inscrivent à une heure où la tension entre Histoire et mémoire est à son comble. Cette tension trouve son double dans celle qui oppose passé et présent. Le présent revendique ses droits sur le passé : une hiérarchie tend à s'imposer entre eux. De la même façon, la mémoire et l'Histoire rivalisent quant à leur valeur sur le plan du savoir. C'est la place du passé, comme de l'oubli de ce même passé, qui est mise en jeu et constitue un objet de débat. Au travers de ses récits, Mario Rigoni Stern affiche quant à lui l'ambition qui est la sienne d'inscrire sa propre mémoire du passé dans la mémoire du présent. Le récit de mémoire individuel apporte selon lui une réponse aussi bien au débat entre mémoire et Histoire, qu'au conflit entre les générations. Pour lui, mémoire individuelle et Histoire ne sont pas incompatibles, car la mémoire individuelle est Histoire. Bien plus, si l'enjeu de la survie de la mémoire du passé est celui du maintien des valeurs d'humanité et de fraternité, mises à dure épreuve lors des événements historiques du XXe siècle, l'Histoire et le récit individuel doivent reconnaître leur nécessité réciproque. L'œuvre toute entière de Rigoni Stern est ainsi habitée par ce désir de rendre à l'expérience humaine vécue la place qui doit être la sienne dans le présent.

### 1.1. Pour une mémoire de la fraternité.

Au lendemain de la Grande Guerre, la situation du récit de mémoire est paradoxale. Quand des écrivains, tels que James Joyce dans *Ulysse* paru en 1922, revendiquent une place à accorder à l'oubli, les témoignages des Poilus se font, eux, de plus en plus nombreux. Pour les uns, l'Histoire est un cauchemar dont on cherche à se réveiller, quand les seconds font valoir l'expérience qui fut la leur en tant qu'individu plongé dans l'Histoire et leur droit à la parole. Celle-ci veut échapper aux discours officiels et prétend pouvoir ainsi révéler la vérité du passé : il est question pour ces témoins de préserver les hommes présents et à venir du retour de l'horreur. Ces deux positions ne s'opposent qu'en apparence, car ce qui est en jeu



dans les deux cas, c'est l'expression d'une mémoire qui n'enferme pas les individus dans le passé, mais les inscrit au contraire dans le présent.

Le nombre des témoignages, qui paraissent dans les années vingt et qui reproduisent à quelques nuances près les mêmes motifs, suggère déjà que l'important ne se situe pas uniquement dans l'établissement des faits, mais dans la mise en lumière de ce que la guerre porte en elle, à savoir la violence dont l'homme s'est montré capable. Les faits sont cependant considérés comme révélateurs de ce trait propre à l'humanité : leur intensité et l'effet de concentration que suppose la multiplication des récits, tiennent lieu de catalyseur ou d'amplificateur de la vérité découverte durant le conflit. « Le roman de 14-18 ne souffre pas seulement la répétition, il exige le ressassement, l'horreur y est invariable et monotone. Les scènes macabres se multiplient, et passent, (...) comme s'il s'agissait de reconduire inlassablement une fascination tétanisée. Sans doute n'en faut-il pas moins pour assimiler la mauvaise nouvelle que la Grande Guerre (...) apporte aux nations d'Europe : l'homme n'est pas noble. <sup>14</sup>»

On pourrait lire les topoï des récits de guerre modernes comme autant d'éléments rhétoriques, comme autant d'effets destinés à convaincre le contemporain incrédule, mais ce ne serait là qu'une lecture superficielle de ces témoignages. La répétition des mêmes images et des mêmes scènes établit certes les codes du genre du récit de guerre moderne, mais constitue à elle seule le canevas sur lequel peut être tissée une réflexion plus profonde sur la condition humaine. La concentration sur les faits, sur les anecdotes du quotidien, souligne l'effet d'homogénéisation opéré par la guerre sur l'homme. Que l'on pense au découpage en chapitres du roman d'Henri Barbusse, *Le Feu*.<sup>15</sup> Ce récit qui se veut « journal d'une escouade » se construit à partir de vignettes caractéristiques de la vie des soldats dans les tranchées, n'en citons que quelques-unes : « Habitudes » ; « Embarquement » ; « Permission » ; « Les gros mots » ; « Le feu »...etc. Chaque vignette peut être prise indépendamment des autres et renseigne sur un aspect de la condition du soldat durant la Grande Guerre. Ce mode d'écriture fait ressortir combien la vision idéalisée de l'homme s'est réduite telle une peau de chagrin à l'épreuve de la guerre. « La guerre moderne vide les hommes « d'eux-mêmes, de leurs souvenirs », laisse leur vie en friche (...). Les mots dans « l'accoutumance animale » de la promiscuité, se cadavérisent (...). Ce sont les images du bague, de la mine, de l'étable qui reviennent le plus souvent pour caractériser l'atmosphère morne du front : toutes disent un essentiel esclavage, la soumission résignée à une tyrannie

---

<sup>14</sup> Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Corti, Paris, 1998, p.238-239

<sup>15</sup> Henri Barbusse, *Le Feu*, Flammarion, Paris, 1965

fatale.<sup>16</sup> » Ce canevas qui est proposé ne donne à lire qu'une seule vision de l'homme : l'homme s'uniformise. Il est alors possible d'extraire des valeurs communes à l'humanité. Ceci est d'autant plus vrai dans le récit du français Barbusse, chez qui l'idéal internationaliste habite chacun des regards qu'il porte sur la guerre. Il s'agit d'un exemple parmi tant d'autres d'une des caractéristiques essentielles du témoignage de guerre, tel qu'il se donne à lire au lendemain de la Grande Guerre. Avec la seconde guerre et surtout l'expérience que l'on nomme « des camps », les motifs du canevas changent, mais la volonté d'élaborer, à partir du nouveau canevas qui se dessine, une définition des valeurs couvertes par la notion d'« homme », demeure. Ce mouvement de désidérialisation de la valeur « homme » qui accompagne les premiers témoignages modernes, s'accroît d'ailleurs dans les années 70 : il n'est alors plus question de mettre de côté le savoir porté par la mémoire. Bien au contraire, « face aux agents de l'oubli<sup>17</sup> », s'exprime « un fort besoin de passé. Ce savoir vise le mal : aujourd'hui nous voulons rappeler surtout le mal. Alors qu'autrefois la réflexion morale sur le passé visait l'excellence éthique, elle vise désormais le mal dans son caractère ordinaire. » Car comme le souligne encore, à la suite de Pouchkine, Sabina Loriga dans le même article, « la mémoire, le besoin de mémoire, ne naît pas de l'orgueil mais de la honte. » La mémoire du mal et des crimes commis durant les deux guerres mondiales du XXe siècle, vient répondre à la vision que l'homme peut avoir de lui-même. Le témoignage se veut de ce point de vue confrontation de l'homme avec lui-même. Le but étant d'élaborer à partir des multiples récits individuels une mémoire collective, la multiplication des récits de mémoire va de pair avec la répétition des mêmes motifs d'un récit à l'autre. Il s'agit de lester la mémoire des nouvelles générations sous l'action de récits devenus incontournables.

L'œuvre de Mario Rigoni Stern est représentative de ce désir de fonder une mémoire collective. Ses récits font écho aux témoignages écrits au lendemain des conflits et participent à cet effort de répétition. La figure de la répétition tient d'ailleurs sa place au sein même de l'œuvre de cet auteur. Chacun de ses récits reprend à quelques nuances près les mêmes motifs. La répétition des mêmes figures constitue l'origine de son travail de témoin : c'est de l'oppression et de l'enfermement vécus avec ses semblables, suggérés par cet effet de répétition, que provient le désir d'écriture ou de témoignage. Son œuvre s'étire dans le temps : elle semble vouloir répondre à la perte inévitable de la mémoire d'un temps jugé révolu par les jeunes générations. Les récits de cet auteur nous intéressent parce que leur écriture s'étend

---

<sup>16</sup> Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, p.222

<sup>17</sup> Sabina Loriga, « La tâche de l'historien », in *La juste mémoire*, Labor et Fidès, Genève, 2006, p.52-53 ; citations suivantes : ibidem

des lendemains de la seconde guerre mondiale à aujourd'hui, - son premier récit date de 1953 quand son dernier date effectivement de 2004. Les problématiques propres à la représentation de la mémoire, ainsi qu'à l'évolution du genre du témoignage, ne lui sont donc pas étrangères. Tout l'enjeu de son travail d'écriture repose sur l'établissement d'une mémoire qui ne soit pas sujette au passage du temps et donc à l'oubli. C'est dans ce but qu'il oriente toute son écriture vers la quête d'un vecteur commun, une valeur détachée du temps : l'Homme. La guerre a été pour lui l'élément déclencheur, ce qui a provoqué « l'éveil précoce de sa conscience qui, au début de la campagne de France, le porte à considérer comme frère le peuple contraint de fuir son pays envahi (...)»<sup>18</sup> Il s'agit pour lui d'éveiller à son tour par l'intermédiaire de ses récits la conscience des générations qui n'ont pas participé au conflit. Ainsi, la répétition tient lieu de révélateur d'une vérité sur l'homme, mais aussi d'acteur dans l'effort d'appropriation de la mémoire que suppose l'élaboration de toute mémoire collective. En quête du lien qui autorise le maintien d'une unité entre les hommes, il fait œuvre de répétition de la mémoire en vue d'une commémoration au sens littéral du terme, à savoir « faire mémoire avec ». L'écriture constitue alors ce vecteur d'unité.

Les textes de cet italien sont empreints de cette nostalgie d'un temps idéal où le monde correspondait à la représentation qu'on en faisait, où la parole venait répondre à la vie et où une communauté humaine semblait encore possible. L'ambition d'une telle représentation est à la hauteur du vœu d'établissement d'une mémoire collective. L'unité est bien au cœur du projet de Rigoni Stern : unité des mots et du sens, faisant écho à l'unité entre les hommes qui font l'objet du récit de mémoire.

Dans chacun de ses témoignages, la perspective profondément humaniste de l'auteur imprègne le récit. Si la rupture est soulignée entre les hommes qui ont vu la réalité du combat, - l'inhumanité à laquelle la guerre soumet chaque soldat- et la population qui ignore la vérité, la parole du témoin tente néanmoins de combler ce fossé. Le motif de la fraternité entre soldats est récurrent, nous pourrions même dire essentiel à la poétique de Rigoni Stern qui, toujours garde espoir en la nature humaine. Mais au-delà de la fraternité entre soldats d'une même armée, l'ancien chasseur-alpin fait apparaître le lien qui unit les hommes des camps adverses. Les ellipses temporelles sont nombreuses dans ses récits, ce qui lui permet de juxtaposer à la manière de vignettes des scènes très visuelles. Leur juxtaposition fait ressortir dans un premier temps le décalage, mais ce décalage permet par la suite de retrouver le lien humain enfoui sous le visage d'inhumanité de la guerre. Cette idée d'enfouissement est

---

<sup>18</sup> M.H. Angelini, Préface à la version française de M. Rigoni Stern, *En Guerre, Campagnes de France et d'Albanie (1940-1941)*, La fosse aux ours, 2000, p.14 (Version originale, *Quota Albania*, Einaudi, 1971)

illustrée notamment par l'image de la neige omniprésente dans ses récits : la neige est ce qui recouvre temporairement tout sur son passage et impose un silence feutré tout autour d'elle.

L'extrait qui suit est assez représentatif de ce principe d'écriture qui vise à renouer le lien rompu entre les hommes.

Per la prima volta dormimmo nelle isbe di un villaggio russo e qui, dove mi ero preparato a passare la notte, lessi su un parete, scritto con il carbone : SALUTI AI PAESANI CHE PASSANO, e, sotto, la firma di un mio caro compagno di scuola elementare che dalla Russia non è ritornato. (...)

Un giorno mi venne comandato di andare in perlustrazione con una pattuglia nella campagna intorno a Rikovo (...). Fu così che c'imbattemmo in una grande fossa quasi colma di corpi denudati : donne, bambini, vecchi. Rientrato all'accantonamento feci rapporto di questa scoperta al mio comandante di plotone, e il pomeriggio del giorno dopo, (...) ritornammo in quel posto. Troppo tardi, al mattino era stato tutto ricoperto e restava solo quella macchia di terra nera nell'infinito biancore della neve.<sup>19</sup>

Le décalage entre les paroles d'amitié et la réalité de la violence de la guerre est brutal. D'autant plus que les signes de fraternité laissés par l'ami d'enfance s'inscrivent sur les murs d'une isba, qui pourrait tout aussi bien être celle des innocents retrouvés assassinés dans la fosse. Une continuité peut ainsi s'établir par un effet de croisement, effet produit par la mort que ces êtres ont en commun, mais aussi par la couleur noire commune au charbon et à la terre, qui constituent les dernières traces de leur existence. Le message laissé au charbon, telle une dédicace funèbre censée demeurer dans le temps, souligne l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur, entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas. L'isba, dernière demeure du soldat, fait écho directement à la fosse. Par un effet de contamination sémantique, les valeurs de fraternité, laissées dans l'isba par un être au corps absent, reprennent corps par l'intermédiaire de ceux des cadavres. Rigoni Stern suggère ainsi que les valeurs d'humanité, auxquelles est associée la fraternité, sont étouffées par la guerre, tout comme les corps ont été recouverts par la terre.

Si l'ambition de ces récits est de retranscrire le silence de l'inhumanité qui s'est imposé, sa retranscription autorise cependant son annulation : l'écrivain veut être celui qui vient donner une voix aux traces muettes du passé, mais aussi celui qui peut assurer une survie à la mémoire de l'humanité. En utilisant l'euphémisme, dès qu'il est question d'extraire des faits

---

<sup>19</sup> M.Rigoni Stern, *L'ultima partita a carte*, Einaudi, Torino, 2002, p.72-73, (pour la version française : *La dernière partie de cartes*, La fosse aux ours, Lyon, 2003, « Pour la première fois, on dort dans les isbas d'un village russe et, à l'endroit où je me préparais à passer la nuit, je lus sur un mur, écrit au charbon : SALUT LES GARS DE MON PAYS QUI PASSEZ PAR LÀ ! et, au-dessous, la signature d'un de mes camarades d'école primaire que j'aimais beaucoup, et qui n'est pas revenu de Russie. (...) Un jour, on m'ordonna d'aller en reconnaissance avec une patrouille dans la campagne autour de Rikovo. (...) Ce fut ainsi que l'on découvrit par hasard une grande fosse presque entièrement remplie de corps dénudés : des femmes, des enfants, des vieillards. Rentré au cantonnement, je fis un rapport de cette découverte à mon commandant de peloton et, le lendemain après-midi, on retourna à cet endroit (...). Trop tard : tout avait été recouvert dans la matinée et il ne restait que la tache que faisait la terre noire dans l'infinité blancheur de la neige. », p.94-95)

une signification, il creuse au cœur des faits gardés en mémoire un espace maintenu vide, celui du sens de la violence. Ce choix de l'euphémisme va de pair avec la vision du témoignage conçu comme extraction du sens du passé. L'euphémisme renvoie à une profondeur de sens que le langage ne peut qu'approcher : le mystère de l'existence de la violence en l'homme demeure l'obstacle auquel se heurte le récit. S'il souligne l'existence de questions demeurées sans réponse, l'euphémisme marque aussi la volonté de ne pas heurter les consciences : il s'agit encore d'un acteur supplémentaire dans le projet de fondation d'une mémoire commune. L'usage de cette figure de style souligne également la nécessité d'une immersion des nouvelles générations dans le passé.

Les récits de cet italien s'attachent donc à mettre le lecteur en présence de ce que nous pourrions appeler une intériorité de l'expérience. Le récit a pour charge de rendre sensible cette intériorité, de la rendre communicable, voire familière. Le témoin prend valeur de guide : il est celui qui conduit les hommes vers le sens de l'expérience, telle est là sa responsabilité. Ce sens que l'auteur italien estime résider dans l'unité et la fraternité humaine, est ainsi associé à la « *casa* », au foyer. Il s'agit de ramener les hommes chez eux, vers ce lieu où les différences et les oppositions ne peuvent remettre en cause les valeurs communes d'humanité. C'est donc dans le cadre de cet hommage humaniste, que s'inscrit le devoir de mémoire et de transmission de Mario Rigoni Stern. Au fil de son œuvre, la nécessité d'affirmer la valeur historique de sa propre expérience va s'affirmer. L'enjeu est bien celui d'une mémoire collective de ce qui fut vécu comme mise à l'épreuve à l'échelle individuelle de l'humanité de l'homme.

#### 1.2. De la place du témoignage individuel dans une mémoire aux ambitions « transgénérationnelles ».

La responsabilité décrite par le narrateur italien se lit différemment au fil du temps : responsabilité effective envers les hommes de son bataillon, qu'il se doit de protéger afin qu'ils puissent sortir intacts de la guerre et reprendre une vie normale dans leur pays, et responsabilité envers les générations de tous les temps. Car ce qu'il doit ramener à « la maison », ce n'est pas seulement les hommes placés sous sa responsabilité, mais aussi le récit de l'expérience vécue et partagée avec tous ces soldats. L'image du retour à la maison dit aussi le devoir d'une remise en ordre, d'un retour dans un temps et un lieu tenus éloignés de la guerre. Le vœu de transmission va de pair avec celui d'un retour dans un monde d'harmonie.

Harmonie entre les hommes et transmission de l'héritage sont d'ailleurs indissociables, comme nous pouvons le lire dans le récit à part que constitue *Storia di Tönle*.

Ce récit qui date de 1978, peut être lu comme une mise en abyme des enjeux poursuivis dans toute l'œuvre de Rigoni Stern. Dans ce texte effectivement, il est question d'un homme, d'une vie vécue au rythme des traversées des montagnes qui séparent l'Autriche de l'Italie. Berger de métier, il devient contrebandier et passe d'un pays à l'autre pour revendre sa marchandise et ainsi tenter de survivre lui et sa famille. Tönle est la figure solitaire du survivant d'une époque révolue, celle qui a précédé la première guerre mondiale. Ses différentes traversées des montagnes, son mépris des frontières ainsi que son instinct de survie, font de lui un témoin, celui qui traverse les temps pour raconter, passe le relais et transmet indépendamment de la grande Histoire, l'histoire des hommes.

La dernière image du récit de Tönle est celle du sage assis à la croisée des chemins, ne faisant plus qu'un avec le tronc sur lequel il s'est appuyé avant de s'éteindre, tronc d'un arbre qui a été témoin malgré lui des revirements de l'histoire. Il est celui qui fait signe à quiconque voudra bien le voir, à la façon du golem qui, dans le récit de Gaudé, *Cris*, interpelle les vivants sur le sort des vivants du passé, les soldats disparus. Dans la tradition juive, le golem ne prend vie que lorsqu'un verset biblique est inscrit sur son front. La parole testamentaire correspond à cette inscription, à ce signe posé sur le silence du passé. La parole de la mémoire est source de vie, outil de transmission d'un sens à maintenir vivant, car de cette vie dépend un lien, l'unité entre les hommes, voilà ce que semble suggérer Rigoni Stern. De l'élaboration d'une mémoire collective dépend donc la pérennité de la paix entre les hommes.

Au travers d'un style placé sous le signe de la simplicité, les récits de cet auteur italien font écho à la tradition orale et font par là même l'éloge de la mémoire comme outil de savoir : « *Sa scrivere senza indulgere alla retorica o all'enfasi, usa pochi aggettivi, ricorre raramente agli avverbi, si serve di vocaboli semplici ma accuratamente appropriati. I giovani, gli studenti (...), lo seguono con facilità, con interessa, soprattutto lo capiscono. (...) Si considera soltanto uno che racconta, uno che fa un po'di compagnia al lettore. Usa un lessico accessibile a tutti perché è convinto che la bellezza di una cosa dipende anche dalla semplicità con la quale viene presentata. (...) L'unica etichetta che ama attribuirsi è quella di « manovale delle parole ».*<sup>20</sup> »

---

<sup>20</sup> Donata Bosca, "Mario Rigoni Stern", in *Scrittori italiani*, Serie Nona, Edizione Letture, Milano, 1983, p.117 (nous traduisons : « Il sait écrire sans se laisser aller à la rhétorique ou à l'emphase, utilise peu d'adjectifs, rarement des adverbes, se sert de mots simples mais toujours appropriés. Les jeunes, les étudiants, (...) le suivent avec facilité, intérêt et surtout le comprennent. (...) Il se voit uniquement comme quelqu'un qui raconte, quelqu'un qui tient compagnie pour un temps au lecteur. Il utilise un vocabulaire accessible à tous parce qu'il est

Les récits de cet italien se placent au carrefour de la mémoire transmise par la tradition orale et de l'histoire écrite, car il importe bien d'aller aux devants de ses lecteurs, les vivants d'aujourd'hui. La question qu'il ne laisse pas de côté, est la suivante : comment maintenir vivante la mémoire et le sens qu'elle porte, malgré la connaissance théorique apportée par l'Histoire, que possèdent dorénavant les contemporains du survivant ? Mario Rigoni Stern, nous l'avons dit, est attaché au modèle de transmission qu'est celui de la tradition orale : l'Histoire constitue à cet égard une possible mise à mal du cadre ainsi donné à l'acte de transmission. L'Histoire, telle qu'elle est évoquée dans les récits de cet auteur, ne retient que les faits et les discours officiels. Rigoni Stern interroge alors la rupture qui s'est opérée entre Histoire et mémoire, le fossé qui sépare l'Histoire du sens porté par la mémoire individuelle. Il tente par sa narration et notamment au travers du récit *L'ultima partita a carte*, de rendre possible le lien entre les deux disciplines, car il importe, nous l'avons dit, de plonger les nouvelles générations au cœur de l'expérience passée, afin de leur en dévoiler le sens maintenu caché. La tâche du témoin est donc de briser la surface lisse que constitue le récit historique. Rigoni Stern rejoint en cela la perspective des premiers récits de guerre du XXe siècle. Une primauté semble être accordée dans un premier temps au récit de mémoire du témoin vivant, mais Rigoni Stern propose plutôt un face à face entre les deux types de mémoire que sont la mémoire individuelle et la mémoire historique.

Histoire et mémoire individuelle opposent la même résistance. Les faits relatés et conservés par la mémoire individuelle du témoin s'inscrivent en parallèle de ceux retenus par l'Histoire officielle : les faits semblent demeurer sourds les uns aux autres.

Di notte faceva molto freddo, avevamo solo la piccola coperta da campo e la mantellina. Incominciò a nevicare. Con il tenente Giuntoli e due valtellinesi facevamo cordata verso la linea di confine e salimmo anche l'Aiguille de le tre la Tête.

Mentre le armate tedesche stavano invadendo la Polonia, dall'altro confine entrarono anche le armate dell'Urss, e sparirono pure gli stati baltici.<sup>21</sup>

Dans ce dernier récit, l'auteur cherche cependant à faire retour sur le contenu de sa propre mémoire et sur ses perceptions passées, à partir des connaissances que le temps lui a apportées. La mémoire individuelle du témoin s'enrichit au travers du recul supplémentaire

---

convaincu que la beauté d'une chose dépend uniquement de la simplicité avec laquelle elle est présentée. (...) La seule étiquette qu'il aime se donner est celle de "manœuvre des mots" ».)

<sup>21</sup> M.Rigoni Stern, *L'ultima partita a carte*, p.32 (*La dernière partie de cartes*, « La nuit, il faisait très froid. Nous n'avions que notre petite couverture de camp volant et notre capote. Il commença à neiger. Avec le lieutenant Giuntoli et deux hommes de la Valteline, on allait en cordée vers la frontière et on escalada aussi l'Aiguille de Trélatête.

Pendant que les Allemands envahissaient la Pologne, les armées de l'Urss entrèrent par l'autre frontière, et les états baltes disparurent également. », p.47)

que lui propose l'Histoire. De même, les documents historiques s'enrichissent du point de vue de celui qui a été en première ligne. Tout l'enjeu du témoin italien est de préserver la transmission de la mémoire personnelle et ce malgré les corrections que l'Histoire lui apporte parfois : le savoir historique ne doit pas prendre le pas sur sa mémoire. Il s'agit là d'un fait nouveau, propre au témoignage dit moderne : celui-ci prétend effectivement à la valeur de document au même titre que les documents historiques.

La transmission du sens de l'expérience personnelle passe par la mise en œuvre dans le récit, d'une résistance à sa dilution dans les discours officiels. Il s'agit de résister à son « déracinement » pour reprendre le terme employé par Paul Ricoeur, qui s'intéresse lui aussi au rapport entre mémoire individuelle, collective et historique : « (L)a mémoire personnelle ou collective se réfère par définition à un passé maintenu vivant grâce à la transmission de génération en génération, c'est là la source d'une résistance de la mémoire à son traitement historiographique. La menace de déracinement est là ; Halbwachs n'a-t-il pas dit : « l'Histoire commence là où la tradition s'arrête » ? Or il y a plusieurs façons pour la tradition de s'arrêter, selon la manière dont la distanciation historique affecte la mémoire, qu'elle la consolide, la corrige, la déplace, la conteste, la détruit.<sup>22</sup> » Rigoni Stern suggère que la mémoire individuelle peut corriger et consolider l'Histoire, tout comme cette dernière peut le faire pour la mémoire individuelle.

La juxtaposition des deux types de mémoire insiste sur le fossé qui les sépare, mais le récit de mémoire de l'Italien se livre à ce que Halbwachs désigne comme la nécessaire « acculturation à l'extériorité<sup>23</sup> » « Cette familiarisation consiste en un parcours initiatique, à travers les cercles concentriques que constituent le noyau familial, les camaraderies, les amitiés, les relations sociales des parents et, plus que tout, la découverte du passé historique par le truchement de la mémoire des ancêtres. (...) » (*La Mémoire collective*, p.111). Dans la mesure où les anciens de la famille se désintéressent des événements contemporains, ils intéressent les générations suivantes à ce qui fut le cadre de leur propre enfance. (...) Il s'agit d'une expérience forte, qui contribue à élargir le cercle des proches en l'ouvrant en direction d'un passé qui, tout en appartenant à ceux de nos aînés encore en vie, nous met en communication avec les expériences d'une autre génération que la nôtre. »<sup>24</sup> Le récit de mémoire de l'ancien chasseur-alpin s'ouvre au fil du récit à la connaissance historique mais aussi à la mémoire d'autres témoins. Le témoignage d'autrui prend valeur de vérité historique et vient confirmer

---

<sup>22</sup> P.Ricoeur, *MHO*, Le Seuil, Paris, 2000, p.518

<sup>23</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.513

<sup>24</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.514



l'expérience individuelle, comme nous pouvons le lire lors de la description de la pendaison de trois partisans par un lieutenant du même régiment que le narrateur. Ses propos sont retranscrits par le narrateur, les discours se fondent l'un dans l'autre, l'expérience du lieutenant devenant celle du narrateur. Il en va de même de chacun des éléments de l'Histoire qui sont rapportés : le discours du narrateur s'enrichit de ces derniers et inversement. « Le caractère d'énigme qui obscurcit les récits du passé lointain s'atténue en même temps que les lacunes de nos propres souvenirs se comblent et que leur obscurité se dissipe.<sup>25</sup> » Le fossé se comble, un lien finit par se dessiner au fur et à mesure du récit mais aussi de l'apprentissage des données historiques de l'auteur. Au-delà de la simple réévaluation du contenu de sa mémoire, Rigoni Stern inscrit sa mémoire, cette mémoire vivante qu'est celle du survivant, dans le cadre de ce que Halbwachs désigne sous le nom de « mémoire transgénérationnelle ». La mémoire individuelle est appelée à cohabiter avec la mémoire d'autrui comme avec la mémoire historique si elle veut prétendre survivre. Rigoni Stern vise à la fois une mémoire qui ne néglige rien, une mémoire rempart contre l'oubli, mais aussi une mémoire que les générations suivantes pourront s'approprier : tel est l'enjeu de la transmission.

Alors que dans son ouvrage intitulé *Mémoire collective*, Halbwachs suggérait que l'Histoire était extérieure à la mémoire individuelle, ce qu'elle est bien pour le survivant qui conserve la mémoire des faits, Rigoni Stern envisage la position des jeunes générations pour lesquelles non seulement l'Histoire, mais aussi la mémoire des témoins, constituent une forme d'extériorité à laquelle elles doivent se familiariser. L'auteur italien met en abyme dans *L'ultima partita a carte* cet effort de familiarisation ou d'« acculturation à l'extériorité » auquel sa mémoire se livre et auquel ses récits invitent. La rencontre entre le narrateur et son oncle image ce lien rendu nécessaire entre les temps, les générations, les mémoires individuelles mais aussi les différents savoirs. Il illustre ainsi le projet d'inscription de sa mémoire vivante dans ce que Ricoeur appelle « la suite des générations ».

Cet oncle, lui-même ancien chasseur-alpin durant la première guerre mondiale, se pose en modèle pour le narrateur. Il lui transmet un savoir chargé à la fois de sa propre expérience individuelle et d'une connaissance plus large du présent, car plus détachée du front. Il lui transmet les clés de la compréhension de l'Histoire en train de se jouer. Les clés qui, seules, peuvent faire tomber les illusions du jeune Rigoni Stern. A partir de là, le narrateur peut, à son tour, exercer un œil critique et transmettre non seulement son témoignage, mais matière à réfléchir aux nouvelles générations.

---

<sup>25</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.515

Pour Mario Rigoni Stern, l'inscription dans le temps et notamment dans le présent, de la mémoire de l'expérience passée, va donc de pair avec l'élaboration par le récit de témoignage d'une mémoire collective. La mémoire individuelle ne prend d'ailleurs sens que dans le cadre de la communauté humaine. Mais l'acte de témoigner ne suffit pas à l'élaboration d'une telle mémoire. Le témoignage, en tant que représentation, doit mettre en œuvre dans et par le récit la notion de partage qui s'attache à la valeur de mémoire collective. Dès lors, la répétition du récit associée à l'acte de témoignage fait suite à la tradition orale de la transmission de la mémoire : Rigoni Stern fait suite à cette tradition perçue comme acteur d'unité et de stabilité entre les générations. Le récit de mémoire personnel ne livre cependant pas les clés de la compréhension du sens de l'expérience passée, comme l'usage de l'euphémisme le confirme. L'ancien chasseur-alpin place ses lecteurs face à l'effort d'appropriation de la mémoire sans lequel la répétition du témoignage ne peut que demeurer stérile. Rigoni Stern interroge ainsi la position des nouvelles générations qui ne possèdent qu'un savoir théorique, une connaissance historique. Son objectif est de rendre à la mémoire individuelle la place qui est la sienne dans l'élaboration du sens à transmettre : la mémoire individuelle a bien valeur de document historique. Mais la mémoire individuelle doit se replacer dans un dialogue permanent avec les nouvelles générations : c'est un travail sans fin qui justifie la multiplication des récits de cet auteur.

Rigoni Stern répond donc avant tout à une vision que nous pouvons qualifier d'humaniste, dans la mesure où tout son projet de transmission de la mémoire suppose l'existence d'un monde commun, d'une identité commune propre aux hommes, qu'il s'agit seulement d'éclairer. L'espoir de voir apparaître et survivre une mémoire collective fait alors écho à la volonté de réactiver la capacité attribuée à l'homme de prendre du recul sur son propre monde. « (C)'est seulement par son appartenance à un monde commun que l'être humain peut penser et juger par lui-même, faire et sentir par lui-même. C'est en effet seulement par l'institution d'un monde que des choses peuvent être données pour elles-mêmes et dans leurs particularités (...), et que les individus peuvent s'apparaître comme individus singuliers (soustraits à la répétition).<sup>26</sup> » La transmission passe bien chez Rigoni Stern par un effort continu de répétition du récit de son expérience personnelle. C'est effectivement à partir de cette répétition que l'homme peut faire sien le désir de ne pas répéter, justement, la violence dont il s'est montré capable dans le passé. Rigoni Stern maintient sa confiance dans les capacités d'écoute et de compréhension de ses contemporains. Il mise sur ce que Ricœur

---

<sup>26</sup> Robert Legros, *L'idée d'humanité*, Grasset et Fasquelle, 1990, p.266-267

appelle la « compréhension partagée <sup>27</sup> » ; mais comme celui-ci le souligne « cette compréhension a été édifiée sur les bases d'un sens de la ressemblance humaine au plan des situations, des sentiments, des pensées, des actions. Or l'expérience à transmettre est celle d'une inhumanité sans commune mesure avec l'expérience de l'homme ordinaire. C'est en ce sens qu'il s'agit d'expériences à la limite. » Notons que Paul Ricoeur met en doute la possibilité pour le destinataire du témoignage de s'approprier cette expérience à la limite, qu'est celle des rescapés et notamment celle des rescapés des camps. Cette question de l'appropriation demeure un des enjeux majeurs du témoignage contemporain, car celui-ci a pour charge, comme nous l'avons dit, de pallier l'oubli et l'indifférence qui guettent la mémoire de moins en moins partagée d'un passé toujours plus lointain. Nous y reviendrons.

Si l'appropriation de la mémoire d'autrui demeure liée à la capacité répétitive du témoignage, cela signifie que pour Rigoni Stern, le simple récit des faits peut contribuer à la transmission de la vérité de l'expérience. La transmission de cette vérité semble aller de pair avec l'effort de reconstitution, dans le temps, des faits et du contexte dans lequel ceux-ci se sont déroulés. Il faut souligner cependant que l'écriture n'est alors envisagée que comme moyen. L'auteur italien se distingue en cela des autres témoins dits contemporains. Il ne perçoit pas l'écriture comme un obstacle, dans la quête de vérité du passé qu'est celle du témoin. Son œuvre de témoignage a pour principal obstacle, l'oubli. L'écriture est saisie comme pouvant pallier ce même oubli, quand une des spécificités du témoignage contemporain réside pourtant justement dans la remise en question des possibilités de l'écriture dans cette même quête de vérité de l'expérience passée. La question est alors de savoir si l'établissement des faits suffit à extraire le sens ou la vérité de l'expérience. Car la question qui demeure est bien la suivante : quelle vérité s'agit-il de transmettre ? Quel est le véritable enjeu de la transmission ? Le témoignage contemporain peut-il se limiter à la seule transmission du récit des faits ?

Semprun pour sa part prend ses distances vis-à-vis des enjeux du témoignage traditionnel conçu comme reconstitution : témoigner ne signifie pas simplement donner à lire une succession de faits. Le témoignage vise bien plutôt à atteindre la « substance » des faits, substance qui touche selon lui au cœur de la spécificité de la nature humaine. Rigoni Stern, lui, ne suppose pas qu'il puisse y avoir une modification des enjeux de la représentation sous l'action de l'expérience elle-même. Le rapport des hommes à la guerre et à la violence s'est pourtant modifié. La première guerre de masse qu'a été la guerre de 1914-1918, a donné une

---

<sup>27</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.223 ; citation suivante : *ibidem*

toute autre ampleur aux manifestations de la violence dont l'homme se révèle capable. Le témoignage contemporain se construit d'ailleurs autour de l'idée qu'à cette violence sans comparaison, doit venir répondre une forme nouvelle de mémoire : le témoignage devient avant tout réflexion autour des capacités de la représentation à atteindre la vérité d'une telle expérience. Les œuvres d'auteurs tels que Semprun, Kertész ou encore Tabucchi nous mettent en présence de la résistance de l'acte d'écriture à la mémoire des survivants. L'écriture du témoignage oppose à la mémoire une forme d'extériorité qui remet en jeu la communication et la transmission de l'expérience. Pour Rigoni Stern, le témoignage avait pour tâche de rendre familière l'expérience passée aux nouvelles générations et visait à les conduire au cœur de cette même expérience ; il n'en est pas de même des autres auteurs qui nous intéressent. L'extériorité ne se situe plus dans l'étrangeté d'un passé auquel on n'a pas participé, mais dans les outils offerts justement à la transmission.

## 2. La résistance de l'écriture au témoignage : témoigner dans le non-lieu de l'écriture.

Le contexte, dans lequel se développe le genre à part entière qu'est le témoignage contemporain, est celui de la disparition des témoins dits « authentiques », de ces témoins qui ont vu de leurs yeux et peuvent donc prétendre raconter. Si l'enjeu du témoignage est plus que jamais celui de la survie de leur mémoire, il importe d'interroger les possibilités qu'offre l'écriture ou la mise en récit de l'expérience passée. La question est alors de savoir si la dimension littéraire donnée au récit de mémoire est compatible avec l'objet et les visées du témoignage ? N'en modifie-t-elle pas les perspectives ? Ce sont les questions de l'authenticité de la mémoire écrite, mais aussi celles du véritable enjeu du témoignage à l'heure du témoignage contemporain, qui vont être posées au travers des textes de Semprun, Kertész mais aussi Tabucchi.

### 2.1. La crise du témoignage : la mise à l'épreuve de l'authenticité de la mémoire.

Pour bien comprendre l'évolution des problématiques liées au maintien dans le temps de la vérité transmise par les témoignages, il est important de revenir rapidement sur la situation du témoin au lendemain des deux conflits majeurs du XXe siècle. L'enjeu du témoignage ne pouvait être tout à fait le même qu'aujourd'hui : il importait avant tout que le monde sache et découvre la réalité des combats, de la violence qui s'y était déchaînée, mais aussi aux lendemains de la seconde guerre, la réalité des camps et de l'extermination des Juifs et

opposants politiques. Le besoin de parole était irrépressible, et relevait d'un besoin vital pour les survivants, et ce avant même leur libération, comme le suggère le rêve que nous retrace Primo Levi dans *Si c'est un homme*.

Ils sont tous là à écouter le récit que je leur fais : le sifflement sur trois notes, le lit dur, mon voisin que j'aimerais bien pousser mais que j'ai peur de réveiller parce qu'il est plus fort que moi. J'évoque en détail notre faim, le contrôle des poux, le kapo qui m'a frappé sur le nez et m'a ensuite envoyé me laver parce que je saignais. C'est une jouissance intense, physique, inexprimable que d'être chez moi, entouré de personnes amies, et d'avoir tant de choses à raconter (...)<sup>28</sup>

Le besoin de parole fait corps avec le témoin. Après l'oppression, la parole surgit, se libère et inonde une société qui n'est pas forcément prête à la recevoir. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce problème de la réception du témoignage. Pour l'heure, il importe de souligner l'importance de ces premiers témoignages de survivants, dont la parole était alors seule considérée comme vraie. A partir de la première guerre mondiale, la vérité est associée à la parole du témoin rescapé du conflit. Elles sont même inséparables et dépendent l'une de l'autre. Face à l'horreur des combats, le regard de l'individu plongé dans la violence de la guerre est mis au premier plan. Seul celui qui a vécu dans sa chair la violence peut prétendre à la parole. La démesure des conflits du XXe siècle a contraint ses écrivains à « renoncer aux fastes et aux visions flatteuses de l'ancienne littérature de guerre. Pour peindre les conflits de leur temps, ils ont été contraints d'abandonner les anciens modèles de l'historiographie de cour et de l'épopée – Homère, le Tasse, l'Arioste... – voués à l'éloge des exploits héroïques, à la célébration du génie militaire et à l'exaltation du romanesque de la guerre.<sup>29</sup> » Il ne s'agit plus de regarder de loin les conflits, de les admirer ou de les justifier pour la cause qu'ils ont pu défendre, seul compte l'homme en tant qu'individu perdu au milieu de la violence dont il est tout à la fois l'acteur et la victime. Les premiers récits de guerre modernes, c'est-à-dire les premiers récits de guerre qui suivent la première guerre mondiale et qui donnent à l'individu toute sa place, « adoptent un point de vue *personnel*, mais c'est à charge, pour celui-ci de communiquer l'expérience d'une *dépersonnalisation* radicale.<sup>30</sup> » La violence, dont l'homme a été la victime et surtout dont il a été capable envers ses semblables, est au centre de ces récits de mémoires qui ont pour charge de répondre par leur authenticité à la « fausse monnaie des mots ».

---

<sup>28</sup> Primo Lévi, *Si c'est un homme*, Julliard, 1987, (Einaudi, Turin, 1958), p.89-90

<sup>29</sup> Pierre Glaudes, Helmut Meter, *L'expérience des limites dans les récits de guerre, 1914-1945*, Slatkine, Genève, 2001, p.10

<sup>30</sup> Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, p.10

Les tout premiers récits de guerre modernes ne prétendent effectivement pas au statut d'œuvre littéraire. De manière tout à fait paradoxale, au vu du nombre de témoignages, les lendemains de la Grande Guerre connaissent ce qu'Éliane Tonnet-Lacroix appelle une « crise du concept de littérature ». « Contre une littérature conçue comme un faux auquel on s'exerce avec détachement », c'est la littérature dite « d'expérience » ou le « roman pur <sup>31</sup> » qui sont mis à l'honneur. « Le (récit de guerre) choisit de se nier comme littérature : il ne se réclame pas de la fiction qui est fabulation, invention et donc mensonge. Il s'indexe délibérément à des formes génériques qui relatent par vocation la réalité du quotidien. <sup>32</sup> » Tout un système d'authentification du témoignage comme document vrai, va d'ailleurs se mettre en place au travers d'une rhétorique de la modestie et de la vérité.

Tout en rejetant le caractère littéraire de leur entreprise, les témoins directs des événements ont cependant bien recours à la mise en écriture de leur expérience. Face au refus d'entendre mais aussi face à la volonté d'oubli d'un passé récent jugé trop douloureux, le témoignage n'est plus seulement oral et réservé au cercle intime, il devient trace écrite, car « un vrai livre est supposé mieux assurer la transmission. Mais surtout, dans un paysage où la mort est omniprésente, chemine l'idée que l'œuvre, elle, est immortelle, qu'elle seule peut assurer le souvenir, c'est-à-dire l'éternité. C'est dire la confiance mise dans l'écrit et, en dernière analyse l'irréductible humanité des victimes. <sup>33</sup> » Le désir d'authenticité se heurte à celui d'une inscription durable dans le temps. Le travail de mémoire du témoin reste indissociable de sa quête permanente d'une reconnaissance de l'importance de ce qu'il a à communiquer.

A l'issue de la Grande Guerre, le témoignage accède d'ailleurs au statut de trace historique : à l'ampleur du drame vient répondre le nombre de témoignages ; ce mouvement s'amplifiera avec la seconde guerre mondiale et le retour des survivants des camps de la mort. Nombreuses sont d'ailleurs les traces laissées par des disparus au sein même des camps, conscients que personne ne pouvait dire à leur place la réalité de ces pages d'histoire, que les nazis imaginaient demeurer blanches à jamais. Le témoignage écrit immédiatement aux lendemains des faits revendique donc sa valeur de document historique, nous l'avons dit.

Aussi, en fait de détails atroces, mon livre n'ajoutera-t-il rien à ce que les lecteurs du monde entier savent déjà sur l'inquiétante question des camps d'extermination. Je ne l'ai pas écrit dans le but d'avancer de nouveaux chefs d'accusation mais plutôt pour fournir des documents à une étude dépassionnée de certains aspects de l'âme humaine. <sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Eliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Publication Sorbonne, 1991, p.71

<sup>32</sup> Ruth Amossy, "Du témoignage au récit symbolique : le récit de guerre et son dispositif énonciatif" in *Ecrire la guerre*, P.U. Clermont –Ferrand, 2000, p.92

<sup>33</sup> Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Plon, Paris, 1998, p.42

<sup>34</sup> Primo Lévi, *Si c'est un homme*, p.7

Chaque trace du passé a valeur de document pour l'historien, mais lorsque la trace trouve son origine dans la seule mémoire de l'individu, elle est mise en doute par l'Historien. Les exigences des historiens vis-à-vis des récits des témoins accentuent le caractère d'impartageabilité qui s'attache au témoignage. Le témoin rescapé d'un conflit ou des camps est effectivement une figure solitaire. Cette solitude est à double tranchant : d'une part, elle permet au témoin de revendiquer son rôle de porte-parole d'un savoir unique et peu partagé, de l'autre, elle enferme le témoin qui reste seul avec son expérience, sans qu'aucune tierce personne ne puisse venir attester de la véracité de ses propos.

Si l'individu revendique son droit à la parole, l'Histoire, elle, revendique également sa valeur et sa capacité à atteindre la vérité d'une réalité, que la subjectivité des témoins et les défaillances de leur mémoire compromettent à ses yeux. L'historien ne renie pas pour autant l'importance de la mémoire, elle lui est même nécessaire. Seulement, l'usage de la mémoire par l'historien est inséparable de la mise en doute de cette même mémoire. « La crédibilité apparaît dès lors comme indissociablement liée à l'épreuve et à l'exercice du dissensus, du sentiment d'une discordance des voix.<sup>35</sup> » L'historien travaille à partir des témoignages de toutes sortes, car c'est là tout ce dont il dispose, mais sa confiance envers la trace ne trouve sa raison d'être que parce que cette dernière est elle-même soumise à sa défiance. « La « lutte avec le document (...) est (...) fondée. Sa stratégie majeure est d'examiner les sources afin de distinguer le vrai du faux, et, pour ce faire, de « faire parler » des témoins dont on sait qu'ils peuvent se tromper ou mentir, non pour les confondre, mais « pour les comprendre<sup>36</sup> ». Les rescapés des conflits et des massacres du XXe siècle se heurtent à cette volonté de comprendre des historiens. Cette notion de quête de compréhension est intéressante à souligner. Elle dit bien le fossé qui sépare l'historien, dont le travail demeure proche de celui de l'enquêteur, et le témoin, qui n'a pour seule preuve de sa bonne foi que les traces conservées par sa mémoire. Le fossé se creuse d'autant plus dans les récits qui relatent ce que fut l'expérience concentrationnaire. Ces témoignages constituent un « cas limite<sup>37</sup> », car comme le souligne Paul Ricoeur, la « mise en archive » de ces témoignages « fondamentalement oraux » fait question. La volonté d'inscription de cette mémoire se heurte à sa spécificité : les traces matérielles pouvant corroborer le contenu de cette mémoire essentiellement orale, sont quasiment inexistantes. Il s'agit là d'un des traits propres au

---

<sup>35</sup> Olivier Abel, *L'indépassable dissensus*, in *La juste mémoire*, Labor et Fides, 2006, p.34

<sup>36</sup> P.Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, p.218

<sup>37</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.222 ; citations suivantes : ibidem

témoignage dit des camps : le témoignage fonctionne alors comme une des « réfutations arrachées à un monde que les nazis voulaient offusqué : c'est-à-dire sans mots et sans images. <sup>38</sup>» L'écriture du témoignage soulève ainsi nécessairement un problème d'authenticité et d'authentification de la parole, qui remet en jeu la possibilité du partage et de la compréhension. Ricœur s'interroge : « pourquoi ce genre de témoignage paraît-il faire exception au procès historiographique ? <sup>39</sup>» Le témoignage de cette expérience dite « à la limite » ne répond pas aux exigences des historiens. Il ne peut être question d'explication ou de compréhension quand « les limites (...) de l'inscription et de la mise en archive sont déjà mises à l'épreuve. <sup>40</sup>» Ricœur dresse la liste des obstacles au partage de l'expérience : l'absence de distance du témoin authentique à l'événement dont il a été la victime, plus que l'acteur, y tient une place importante. Le récit de mémoire s'inscrit également face à la nécessité d'un jugement absolu à porter sur l'événement retracé. La crise du témoignage va de pair avec la modification de ses enjeux : « il s'agissait alors de lutter contre la crédulité et l'imposture ; il s'agit maintenant de lutter contre l'incrédulité et la volonté d'oublier. »

Cette crise du témoignage est d'autant plus importante que la valeur accordée au témoignage écrit de nombreuses années après les faits, comme à ceux que publient encore aujourd'hui des témoins plus ou moins authentiques, ne peut évidemment pas être la même que celle accordée aux récits donnés immédiatement après les faits. Le témoignage contemporain se heurte ainsi à un double problème : la question de la distance temporelle entre le récit et le fait, s'ajoute à celle de la distance entre le témoin et le sens de l'expérience. La rupture inévitable avec le procès historiographique contraint le témoignage à réévaluer ses propres exigences. S'agit-il toujours de prétendre au statut de document historique ? La problématique mise en écriture du témoignage conduit à remettre ce projet en question. Le témoignage est d'ailleurs invité à reconsidérer son statut de représentation littéraire, s'il veut conserver une place dans la chaîne des documents utiles à la transmission de la mémoire. Il importe de sortir des critères imposés par les autres disciplines et d'échapper notamment aux critères d'authenticité de la parole. Face à l'ambition de donner à comprendre les enjeux de l'expérience passée, dans ce projet de connaissance qu'est la quête du spectre de l'homme, l'écriture du témoignage fait sienne les obstacles à son inscription dans le champ historiographique. Nous allons pouvoir observer à la lecture des différentes œuvres qui

---

<sup>38</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Paris, 2003, p.31

<sup>39</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.223

<sup>40</sup> Ricœur, *MHO*, p.223 ; citation suivante : *ibidem*



constituent notre corpus, comment le traitement littéraire de la limite peut devenir cependant l'outil même de la transmission.

## 2.2. L'impartageabilité de l'expérience comme nouvel enjeu du témoignage.

La notion d'incompréhension ou d'impartageabilité devient peu à peu un topos du genre du témoignage : elle est à l'origine de l'évolution de la représentation littéraire de l'expérience de la guerre et des camps. Que l'on pense à l'œuvre d'Imre Kertész, lui-même rescapé de Buchenwald et dont seul le premier récit, *Être sans destin*<sup>41</sup>, est ouvertement testimonial. La fin de ce récit qui correspond au retour du camp du narrateur, annonce le mutisme quant au contenu de sa propre expérience, qui suivra le reste de l'œuvre de l'écrivain. Ce mutisme trouve sa source dans le fossé qui sépare le survivant de ses contemporains.

Mais je voyais qu'ils ne voulaient rien admettre, et ainsi, prenant mon sac et ma casquette, après quelques paroles, quelques gestes embarrassés, mouvements inachevés, au milieu d'une phrase inachevée, je suis parti. (...) il n'y a aucune absurdité qu'on ne puisse vivre tout naturellement, et sur ma route, je le sais déjà, me guette comme un piège incontournable, le bonheur. Puisque là-bas aussi, parmi les cheminées, dans les intervalles de la souffrance, il y avait quelque chose qui ressemblait au bonheur. (...) Oui, c'est de cela, du bonheur des camps de concentration, que je devrais parler la prochaine fois, qu'on me posera des questions.<sup>42</sup>

La notion de bonheur semble commune, et pourtant, il est totalement impossible à celui qui n'a pas vécu l'expérience concentrationnaire de comprendre ce que cela peut signifier dans l'esprit du rescapé. L'écriture qui rend son texte orphelin du contexte d'écriture, des explications possibles de l'auteur, accentue encore ce phénomène : l'écart est apparemment infranchissable. Toutes les œuvres de Kertész sont habitées par cette forme de solitude qu'est l'incompréhension d'autrui, solitude insoutenable qui pousse parfois ses personnages au suicide, comme c'est le cas de Bé dans *Liquidation*. Le vide se creuse autour de chacun de ses personnages : ils vivent seuls et sont le siège de combats intérieurs qui les éloignent toujours plus du monde dans lequel ils vivent.

Kertész utilise d'ailleurs l'image de Sisyphe à la fin d'un de ses récits, *Le Refus*. Ce récit retrace sur le mode de la fiction le refus qu'il a dû lui-même essayer, lorsqu'il a proposé le manuscrit de son témoignage à des maisons d'édition. La pierre que Sisyphe pousse encore et encore finit par s'user : est-ce là la vision des contemporains de Kertész sur l'ambition de

---

<sup>41</sup> Imre Kertész, *Être sans destin*, Rowohlt Berlin Verlag GmbH, Berlin, 1975, 1998 pour la traduction française, Actes Sud

<sup>42</sup> Imre Kertész, *Être sans destin*, p.360

transmettre ce qui ne peut l'être ? Ou son propre regard sur un travail d'écriture sans fin, qui détruit le sens de cette expérience plus qu'il n'aide à le construire ? Sisyphé est la figure par excellence de l'enfermement. Le choix du type de narration de Kertész traduit bien cet état de clôture et de repli sur soi. La voix parlante semble regarder de l'intérieur l'être qu'elle habite, elle est elle-même enfermée dans une enveloppe hermétique, muette. « Je nous voyais de loin<sup>43</sup> » peut dire le personnage de Bé dans *Liquidation*. Bé est extérieur à lui-même, et ce d'autant plus qu'il est prisonnier de sa propre vie, car celui qui a connu la mort ne peut plus appartenir au monde des vivants. L'auteur hongrois place toute son écriture sous le signe d'une impasse, impasse que Renaud Dulong désigne comme l'acte problématique de « témoigner de l'intérieur d'une vie témoignante<sup>44</sup> ». L'écriture qui se voulait acte d'extériorisation, inscription du sens dans le temps et les consciences, se donne comme clôture, mutité du sens. Le témoin est dépossédé de sa propre expérience par l'acte même d'écrire.

C'est également ce que souligne Jorge Semprun dans *L'Écriture ou la vie*. Comme nous l'avons vu quelques pages plus tôt, cet auteur désigne son expérience non comme indicible, mais comme « invivable ». Comment inscrire la mort, ce qui n'a pas de temps, dans le temps ? Car ce que les survivants ont vécu dans leur chair est bien cette rencontre avec la mort.

Sans doute, avais-je écrit dans le cahier de moleskine noire, trois ans auparavant, sans doute la mort ne peut-elle être une expérience vécue – *vivencia*, en espagnol -, on le sait au moins depuis Epicure. Ni non plus une expérience de la conscience pure, du *cogito*. Elle sera toujours une expérience médiatisée, conceptuelle ; expérience d'un fait social, pratique. Mais c'est là une évidence d'une extrême pauvreté spirituelle. En fait, pour être rigoureux, l'énoncé de Wittgenstein devrait s'inscrire ainsi : « Mein Tod ist kein Ereignis meines Lebens. Meinen Tod erlebe ich nicht. » C'est-à-dire : *ma* mort n'est pas un événement de *ma* vie. Je ne vivrai pas *ma* mort.<sup>45</sup>

Il est intéressant de noter que l'objet même du témoignage, la mort, ne se donne qu'à partir de formulations négatives ou indirectes. L'écriture semble marcher à reculons, tourner autour de son objet sans jamais l'atteindre. Centre inatteignable pour son propre témoin, il l'est d'autant plus pour les contemporains de ce dernier. Nous retrouvons là la notion de spectre : ce centre toujours poursuivi, jamais atteint et qui pour cette raison même ne cesse de hanter l'être humain. Mais le paradoxe du caractère invivable de l'expérience vécue, souligne la rupture qui se situe au cœur de l'acte de témoigner : la parole témoignante des événements du XXe siècle s'élève sur le socle d'une absence de maîtrise du sens de l'expérience. L'absence de

---

<sup>43</sup> I.Kertész, *Liquidation*, Actes Sud, 2004 pour la version française, p.77

<sup>44</sup> Renaud Dulong, *Le témoin oculaire*, p.93

<sup>45</sup> Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, Paris, 1994, p.225-226

recul et de compréhension creuse l'expérience elle-même. « Or il est difficile de décrire par la suite une réalité que l'on n'a pas soi-même comprise, de raconter des conditions d'existence dans lesquelles on n'a survécu qu'en renonçant à complètement les signifier.<sup>46</sup> » Le sens de l'expérience échappe même à celui qui l'a vécue : le passage par l'écriture achève de désolidariser le témoin de sa propre expérience, et de manière plus large de désolidariser l'homme de sa réalité. La mort évoquée par Semprun renvoie à la violence dont l'homme s'est montré capable. La répétition du même adjectif possessif (« *ma* mort n'est pas un événement de *ma* vie. Je ne vivrai pas *ma* mort ») dit la rupture opérée au cœur d'une seule et même entité : l'homme. Le caractère d'extériorité propre à l'écriture peut alors être vu sous un autre angle : il n'est pas seulement question dans le témoignage de ressasser le même message, à un public ne pouvant accéder à sa véritable portée, mais de substituer à un tel projet, « la confrontation d'idées<sup>47</sup> ». La structure de l'expression « ma mort n'est pas un événement de ma vie » révèle le face à face qu'impose le retour sur l'événement : les hommes sont contraints d'affronter leurs propres « monstres ».

La plupart des personnages de Kertész sont des figures d'écrivains. La problématique centrale du texte de Semprun est également celle de l'écriture. Le témoignage se retourne effectivement sur sa mise en écriture : une telle mise en abyme du processus d'écriture renforce l'effet d'enfermement du témoin qui face à « l'absence d'écho (a) l'impression qu'il se répète parce qu'il est prisonnier du passé.<sup>48</sup> » Nous apercevons là un autre sens à donner à la question de la répétition du témoignage, aperçue plus tôt à propos des premiers témoignages modernes et des textes de Rigoni Stern. Mais si l'écriture du témoignage constitue une accentuation de l'incompréhension pour le témoin, comme pour ses lecteurs, elle demeure dans un même temps cette parole offerte, ce « don qui n'attend pas de contrepartie. » L'écriture s'expose dans son extériorité même, et donne à lire le « déficit flagrant de réflexivité » d'une société qui n'est pas prête à regarder son propre visage.

Les témoignages contemporains mettent en scène, et ainsi en lumière, le non-lieu que représente l'expérience passée pour les générations présentes. Le passage de l'expérience par l'écriture tient sa place dans ce processus de mise à distance. L'écriture apparaît elle-même comme non-lieu offert au récit de l'expérience. Les témoignages contemporains cherchent ainsi à comprendre la rupture qu'occasionne la mise en mots de l'expérience individuelle. La question est la suivante : qu'est-ce qui peut survivre de l'expérience passée dans l'écriture ?

---

<sup>46</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.110

<sup>47</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.112

<sup>48</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.114 ; citations suivantes : p.114

Rigoni Stern se situe à part : conscient de la solitude qui accompagne la mémoire du témoin, il utilise le témoignage pour pallier le silence qui guette la désappropriation de la mémoire. Ses récits s'élèvent en rempart contre cette même désappropriation, qui constitue l'objet de la mise en scène des autres témoignages contemporains. Le genre du témoignage contemporain se divise donc sur la question de la possibilité de partager ou non l'expérience à partir du récit des faits. Le véritable objet du témoignage demande à être redéfini.

Pour l'italien Rigoni Stern, les événements sont importants à retenir, car ils traduisent la possibilité du mal et de la violence, et doivent convaincre l'homme de s'en détourner. La violence devient, sous sa plume, circonstancielle. Pour Semprun, au contraire, les événements ne se suffisent pas à eux-mêmes, seule importe la révélation de ce qui est à l'origine de tout, l'existence du Mal.

On aurait pu passer des heures à témoigner sur l'horreur quotidienne sans toucher à l'essentiel de l'expérience du camp. Même si l'on avait témoigné avec une objectivité omniprésente - par définition interdite au témoin individuel - même dans ce cas on pouvait manquer l'essentiel. Car l'essentiel n'était pas l'horreur accumulée, dont on pouvait égrener le détail, interminablement. On pourrait raconter n'importe quelle journée, à commencer par le réveil à quatre heures et demie du matin, jusqu'à l'heure du couvre-feu (...) sans pour autant toucher à l'essentiel, ni dévoiler le mystère glacial de cette expérience, sa sombre vérité rayonnante : *la ténèbre qui nous était échue en partage*. Qui est échue à l'homme en partage, de toute éternité. Ou plutôt, de toute historicité.

- L'essentiel, dis-je au lieutenant Rosenfeld, c'est l'expérience du Mal.<sup>49</sup>

Cette différence de hiérarchie entre les valeurs opposées que sont celles de la fraternité et celles du Mal, explique le rapport différent des deux auteurs à la mémoire, à sa place dans le temps et surtout à sa mise en écriture. Pour Semprun, l'abstraction qui s'attache à la notion de racine du Mal finit par contaminer le contenu de sa mémoire. Sa mise en récit devient difficile : elle est comme dépossédée d'elle-même, comme le suggère notamment les mouvements en spirale autour d'un centre jugé inatteignable. Semprun fait sortir son récit du champ du factuel. « Nul besoin des camps de concentration pour connaître le Mal. <sup>50</sup>»

Ces différentes visions des limites posées à la communication du sens de l'expérience, font apparaître un élément essentiel à la problématique de la représentation de l'homme par lui-même, à savoir l'orientation du regard, perçu alors comme filtre et comme opérateur de mise en forme de la réalité. La possibilité de l'écriture du témoignage en tant qu'acte problématique de transmission, pose la question de la dépendance de l'écriture à un cadre de pensée, qui soit commun ou non aux témoins et à leurs contemporains. Car la question est bien là : dire ce qui n'appartient à aucun cadre de pensée, au travers malgré tout des cadres

---

<sup>49</sup> J.Semprun, *EoV*, p.119-120

<sup>50</sup> Semprun, *EoV*, p.120

dont on dispose. Pour des auteurs comme Semprun et Kertész, le contournement de la contrainte que représente le cadre réservé au témoignage, se révèle nécessaire, et se donne même comme condition de viabilité du témoignage. Il revient au témoin de ne pas se laisser déposséder de son expérience par les limites qu'imposent les cadres de pensée de leurs contemporains.

Dans le cas du survivant ou « revenant » Semprun, l'essentiel, porté par sa mémoire, se situe hors de tout cadre et hors de toute référence compréhensible pour autrui. « Car ce n'est pas crédible, ce n'est pas partageable, à peine compréhensible, puisque la mort est, pour la pensée rationnelle, le seul événement dont nous ne pourrions jamais faire l'expérience individuelle... Qui ne peut être saisi que sur la forme de l'angoisse, du pressentiment ou du désir funeste... sur le mode du futur antérieur, donc...<sup>51</sup> » Le témoignage écrit, saisi comme reconstitution, ne fait pour Semprun, qu'éclairer l'illusion d'une possible circonscription dans un temps donné de l'essence de l'expérience de la mort. Le choix du mode du futur antérieur traduit également l'illusion que l'inscription dans les mémoires puisse mettre un terme à la violence : l'écriture se situe uniquement par rapport à une autre manifestation à venir de la violence. Au-delà de la possibilité de communiquer à autrui, Semprun s'interroge sur les possibilités d'inscrire dans le temps cette mémoire qui échappe à toute écriture, à toute circonscription. Il revendique donc la réévaluation du contenu et des objectifs du témoignage littéraire. Kertész s'inscrit dans la même veine, quand Rigoni Stern, lui, ne parvient pas à séparer la manifestation du mal, dont l'homme se révèle capable, des seuls événements datés.

Le récit de Tabucchi contribue également à cette réévaluation du projet et de l'objet du témoignage littéraire. Nous y retrouvons la position traditionnelle selon laquelle la mémoire, étant avant tout orale, doit être maintenue attachée à l'existence de celui qui a vécu l'événement. Tabucchi interroge une telle position et, par voie de conséquence, la valeur du témoignage écrit : en effet, quelle valeur accorder au témoignage écrit, si la mémoire, une fois détachée de la parole vivante du témoin, est condamnée à se figer ? Si pour Rigoni Stern, l'écriture en tant que retranscription de l'expérience, rend possible le maintien de cette vitalité nécessaire à la mémoire, si l'écriture fait entendre justement la voix du témoin, pour Tabucchi au contraire, l'écriture équivaut à une réduction de cette même vitalité. Il ne peut y avoir adéquation, selon ce dernier, entre le témoignage écrit et la vie du témoin.

Ma nonostante quello che dicevo prima, su di te ho un vantaggio, amico, io sono voce, e la tua è solo scrittura, la mia è voce... la scrittura è sorda... questi suoni che ora senti nell'aria sulla tua pagina moriranno, la scrittura li

---

<sup>51</sup> Semprun, *EoV*, p.121

fissa e li uccide, come un fossile candito nel quartz... la scrittura è una voce fossile, e non ha più vita, lo spirito che aveva con quelle onde che vibravano nello spazio è svanito... fra un po' la mia voce non ci sarà più, resterà la tua scrittura... certo, la puoi registrare con il tuo strumento, ma sarà morta, anche lì saranno sempre le stesse parole, immutabili, senza volontà all'infinito, non una voce, il simulacro di una voce...<sup>52</sup>

Au travers du personnage de Tristano, Tabucchi met en scène le point de vue généralement admis, selon lequel, seul le témoin direct des événements peut revendiquer l'authenticité de la mémoire. La possibilité pour la mémoire de donner à lire le sens de l'expérience semble ainsi limitée dans le temps. L'écriture procède alors à la mise à distance de la parole du témoin avec son propre témoignage. Mais au-delà de cette remise en question, ce récit écrit à la première personne pose la question suivante : « *ma chi testimonia per il testimone ?* » (« qui témoigne pour le témoin ? ») Une fois le témoin disparu, qui parlera pour lui ? La notion de transmission attachée au récit de mémoire est remise en cause. Il ne peut plus être question d'une chaîne des générations, si l'écriture n'autorise pas l'appropriation de la mémoire d'autrui.

Quelle valeur peut d'ailleurs avoir la transmission de la mémoire si le récit ne peut garantir de la permanence du sens de l'expérience ? L'acte de transmission que constitue l'écriture du témoignage apparaît comme indissociable d'une modification du sens. L'écriture considérée comme retranscription, c'est-à-dire comme parole seconde par rapport à l'acte premier du témoin qui livre le contenu de sa mémoire, apparaît comme toujours déjà décalée, toujours en retrait par rapport au sens premier. Le choix du terme de « simulacre » mis dans la bouche du narrateur est à souligner : le récit de mémoire n'est qu'apparence, une pâle copie de la parole première. Tabucchi se replace ainsi dans la problématique des témoignages contemporains, ces récits considérés comme seconds, car écrits de nombreuses années après les faits, mais aussi considérés sans valeur car de plus en plus souvent écrits sur le mode de la fiction.

« La conscience d'une « manipulation » créatrice interdit l'accomplissement du récit, comme l'immédiateté, l'intimité et la vérité auxquelles paraît aspirer l'écriture. (...)»<sup>53</sup> Ces réflexions menées par C.Boschi à propos d'une des nouvelles de Tabucchi, *Traduzione*, semblent trouver un autre champ d'expression dans le récit qui nous intéresse. Dans le face à face qui oppose le témoignage vivant à son écriture, nous découvrons bien une certaine forme de manipulation

---

<sup>52</sup>A.Tabucchi, *Tristano muore*, p.156 (*Tristano meurt*, p.197, « Mais malgré ce que je disais avant, j'ai un avantage sur toi, l'ami, je suis voix, et tu es seulement écriture, j'ai la voix... l'écriture est sourde... ces sons que tu entends maintenant dans l'air mourront sur ta page, l'écriture les fixe et les tue, comme un fossile confit dans le quartz... l'écriture est une voix fossile, et n'a plus de vie, l'esprit qu'elle avait avec ces ondes qui vibraient dans l'espace a disparu... bientôt ma voix ne sera plus là, il restera ton écriture... certes tu peux enregistrer ma voix avec ton instrument, mais elle sera morte, là aussi ce seront toujours les mêmes paroles, immuables, à jamais privées d'intention, non pas une voix, le simulacre d'une voix... ») ; citation suivante : p.156 (VF : p.196)

<sup>53</sup> Carina Boschi, *La Spatialité dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi : onirisme, espaces de la langue, souvenir et écriture du réel*, Thèse dirigée par M. J.C.Vegliante, mars 2002, p.370

de l'écrivain par le témoin-narrateur. Le témoin, Tristano, ne livre que ce qu'il veut bien dire, interrompt son discours, le reprend à sa guise, ne laissant aucune place à une quelconque intervention de l'écrivain : à quoi servirait-il d'ailleurs à Tristano de structurer son discours puisque l'écrivain le fera à sa façon, quoi qu'il arrive ? Conscient de la mort qui le guette, lui, tout comme le sens des actes qui ont rempli sa mémoire, le narrateur ne cesse alors de contrarier les projets d'écriture en détruisant tout effet de continuité et de cohérence. Les versions différentes d'un même fait se succèdent : la parole vivante, a priori garante de la vérité de la mémoire, vient opposer sa résistance à la dépossession que représente l'acte d'écriture.

Il est ensuite question de cette seconde manipulation du récit du témoin, menée cette fois-ci effectivement par l'écrivain. Tabucchi met en abyme le travail de l'écrivain placé face à la matière informe du témoignage, la mémoire. L'écriture opère ainsi une scission entre le témoin et le contenu de son expérience retranscrite dans le témoignage littéraire. Cette scission ou cette forme de vacuité qui demeure dans l'écriture de la mémoire, est lisible dans l'échange univoque entre le narrateur et le personnage de l'écrivain, véritable figure fantomatique.

La manipulation est donc double et se révèle même incontournable. La parole vivante résiste, refuse de se soumettre, mais dans un même temps le personnage-narrateur s'en remet pourtant consciemment à l'écriture car elle lui assure « l'illusion que le temps peut s'arrêter<sup>54</sup> ». Tabucchi estime d'ailleurs que « la littérature est une forme de mémoire. La littérature est un moyen laïque si on veut, de répondre au besoin religieux de l'homme.<sup>55</sup> » Tabucchi met à jour l'enjeu réel qui s'attache à celui de la survie de la mémoire du passé. Il est question de répondre à « un vœu d'éternité », autrement dit de dégager d'un récit basé sur une expérience passée, les traits d'une possible définition, non soumise au temps, de ce qui fait de l'homme un homme. Tabucchi interroge cet enjeu du témoignage plus qu'il ne propose de définition de l'humanité de l'homme. C'est dans cette optique qu'il invite à reconsidérer la valeur de simple moyen accordée à l'écriture. Cette notion de médiation nous met d'ailleurs en présence d'une question problématique sur laquelle nous devons revenir, à savoir celle du rôle joué par l'homme dans la représentation qu'il fait de lui-même. L'homme ne peut donner qu'une image de lui-même. Le reflet ou l'image seconde seraient ainsi tout ce dont nous disposons dans le projet de définition de la spécificité de l'identité humaine. L'enjeu qu'est celui de la

---

<sup>54</sup> Marie-Line Cassagne, « Le temps dans les romans d'Antonio Tabucchi. Analyse de la matière et du discours narratif », in *Chroniques italiennes* web 13, 01/08, p.17

<sup>55</sup> Antonio Tabucchi, *L'Atelier de l'écrivain*, Le monde du vent pour l'édition française, Genouilleux, 2001, p.136

survie de la mémoire, suppose donc selon Tabucchi, un certain nombre de concessions et demande à choisir entre le vœu pieux de transmettre la vérité des événements, et le désir de transmission de sens réel de l'expérience pour l'homme.

La dépossession de sa propre expérience à laquelle le témoin se voit soumis est donc mise au centre du témoignage contemporain. Il ne s'agit cependant pas pour le témoin contemporain de rechercher un procédé permettant de rendre partageable ce qui ne l'est pas, mais bien plutôt de décrire la manipulation à laquelle la représentation est soumise en vue de nourrir l'illusion du partage. Le caractère d'impartageabilité de l'expérience de la confrontation du sujet à la mort et au Mal est au contraire l'objet même du témoignage : il signale effectivement le refus humain d'affronter le véritable sens de l'expérience et de reconnaître en soi la racine du Mal. L'écriture du témoignage révèle le non-lieu que représente l'expérience passée pour les contemporains du récit : il n'est alors pas tant question du caractère impartageable de l'expérience que du refus de partager cette même expérience et de la nécessité de contourner un tel refus.

Le passage du témoignage oral au témoignage écrit s'accompagne ainsi d'une nécessaire réévaluation des enjeux du témoignage. Celui-ci se détache progressivement du seul procès historiographique. Le témoin conserve paradoxalement à sa parole une place dans la chaîne de la transmission, en acceptant de laisser de côté la revendication d'une parole à valeur strictement documentaire. Un retour s'opère donc sur la valeur de représentation littéraire du témoignage. Un tel retour suppose une remise en question de tous les critères d'authenticité de la mémoire et du témoignage. L'extériorité de l'écriture du témoignage ne constitue plus un obstacle à la survie de la mémoire : celle-ci s'élabore bien plutôt sur cet apparent obstacle. L'impartageabilité de l'expérience devient même ce qui assure au témoignage sa survie : elle constitue en effet l'aiguillon nécessaire à la prise de conscience du refus d'appropriation de l'expérience d'autrui, propre aux générations contemporaines. Pour demeurer dans le temps et les consciences, le témoignage doit accepter de renoncer à n'être qu'une description des faits pour devenir le lieu d'une confrontation de l'homme avec lui-même. L'impartageabilité apparaît d'ailleurs à cet égard comme un des traits propres à cette identité humaine en quête de définition : le refus de se reconnaître dans l'expérience d'autrui semble inséparable de la représentation de l'expérience passée. Nous y reviendrons.

La problématique de l'écriture de la mémoire a révélé le projet à l'origine de l'acte de témoignage : le vœu de transmission et de compréhension partagée du passé va de pair avec le désir du sujet d'inscrire les traits de son identité d'homme dans une forme de permanence.



La modification du projet à la base du témoignage va ainsi de pair avec la modification du rapport du sujet au temps. A la vision de la mémoire comme trace du passé, vient répondre cette mémoire qui, elle, ne passe pas : la rupture entre le passé et le présent s'efface. L'ambition du témoignage écrit de pallier la disparition des traces du passé, conduit donc à interroger le rapport de la mémoire au temps. Un déplacement de plus en plus net s'opère entre une problématique d'ordre historique et une problématique de représentation. Comme le souligne Ricœur à la suite d'Aristote, « la mémoire est du passé. (...) Autant il est vrai que l'on se souvient « sans les objets », autant il faut souligner qu'il y a mémoire quand le temps s'écoule (...).<sup>56</sup>» La mémoire renvoie à ce qui a été présent dans le passé et propose la lecture d'un présent qui n'est plus, autrement dit à un « présent absent » mais toujours paradoxalement présent dans la mémoire. De la même façon, la représentation prétend rendre présent ce qui est de l'ordre de l'absence, voire même ce qui relève de l'inexistence, pour les contemporains des survivants. Les problématiques de la mémoire et de la représentation ne forment dorénavant plus qu'un autour du socle commun de la transmission du sens caché de l'expérience.

### 3. Le témoignage face au temps qui passe.

Le témoignage contemporain se heurte à la question suivante : pourquoi continuer à écrire aujourd'hui alors que tant de récits ont déjà été donnés, directement, au lendemain des deux guerres mondiales ? Ces premiers récits n'ont-ils pas rempli leur fonction de transmission aux nouvelles générations ? La poursuite de l'écriture du témoignage à distance des événements qui en font l'objet, se justifie par la modification de la perception de la portée de l'événement : il n'est plus question de se souvenir du passé mais de donner à lire la place de ce que ce passé a révélé, dans notre présent.

#### 3.1. L'obsession d'un passé qui ne passe pas.

Le rapport au temps et notamment au temps qui passe, qu'entretiennent les témoignages contemporains, est placé sous le signe de l'obsession. Obsession de la disparition de la mémoire et de la victoire de l'oubli. La figure de la spirale, qui caractérise l'écriture de Semprun, renvoie à cette obsession du survivant, dont le récit tourne autour de l'expérience

---

<sup>56</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.18-19

concentrationnaire conçue comme incontournable et insaisissable à la fois. La mémoire en tant que totalité à atteindre et à conserver prend le visage d'un spectre inlassablement poursuivi. Les récits de Semprun s'élaborent ainsi sur la base d'allers-retours incessants, de digressions interminables, qui trompent par leur longueur sur l'état d'avancement du témoignage, pour finalement laisser le lecteur insatisfait.

Les récits de mémoire sont d'ailleurs contraints de reconsidérer leur rapport au temps, car la mémoire n'appartient pas à un seul passé que le présent aurait en charge de décrire. Sous l'image de ce passé qui ne passe pas et qui continue à hanter les consciences, nous retrouvons une des problématiques attachées à la mémoire et que Paul Ricoeur désigne comme « aporie de la présence de l'absent<sup>57</sup> ». Le paradoxe propre à la mémoire, souligné par P.Ricoeur, ne fait qu'un avec les témoignages des événements du XXe siècle que constituent les deux guerres mondiales et l'extermination des hommes par leurs semblables. La mort et la violence qui sous-tendent ces événements, portent cette marque de l'absence comme du défaut d'ajustement avec la représentation qui en est faite : la mort ne se décrit pas et n'appartient jamais au souvenir vécu, puisque celui qui la traverse disparaît avec elle. L'incapacité pour le survivant de considérer ce qui a été son présent comme appartenant dorénavant au passé, se heurte à l'incapacité de ses contemporains à ne pas considérer son expérience comme étant du passé. Le temps s'est figé pour le survivant : l'expérience vécue est entrée dans une forme d'atemporalité. L'« interdit de la figuration du présent<sup>58</sup> » du camp dont Semprun parle dans *L'Écriture ou la vie*, nous renvoie au refus, qui a été le sien dans un premier temps, d'écrire sur son expérience des camps. Mais cet interdit posé sur la figuration du présent, que constitue encore pour lui l'expérience concentrationnaire, dit également la difficulté de la représentation à rendre et à maintenir présent ce qui semble n'appartenir qu'au passé. Ce n'est pas l'oubli qui fait ici obstacle au témoignage du narrateur Semprun, mais l'angoisse provoquée par la découverte de la valeur atemporelle du sens de cette expérience. L'expérience passée hante ses jours et ses nuits. La mort est toujours à ses côtés et c'est pour cela qu'il a cherché à l'oublier. L'oubli n'est plus cette menace de disparition du souvenir : il dit le refus de considérer la mémoire comme présence de l'absent.

Ne pas écrire signifiait d'ailleurs pour Semprun, du moins le croyait-il, se libérer de cette présence obsédante de la mort : il s'agissait de répondre au néant par une autre forme de néant. L'alternative donnée entre l'écriture et la vie se modifie cependant au fil du texte : elles deviennent synonymes et répondent au paradoxe de la présence du passé. L'écriture qui va de

---

<sup>57</sup>P.Ricoeur, *MHO*, p.7 et suivantes

<sup>58</sup>J.Semprun, *EoV*, p.218

pair avec la mort ne se donne alors plus comme contraire à la vie puisque la mort ne fait plus qu'un avec la vie du rescapé.

Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir, c'est l'écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'y asphyxie. Voilà où j'en suis : je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre.<sup>59</sup>

La mémoire modifie la perception du temps qui s'écoule : celui-ci ne passe plus justement. La mémoire contraint à prendre en charge l'image de ce qui n'appartient plus à la présence, la mort ou la violence dont l'homme s'est révélé capable.

Kertész de son côté, associe le statut du survivant à un état permanent contre lequel l'écoulement du temps ne peut rien. Le temps qui passe constitue même une amplification de la violence passée.

Dans *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Kertész donne à lire le présent sans fin que constitue la vie du survivant : chaque mot écrit, chaque ligne tracée creuse un peu plus profond encore la tombe que ses bourreaux ont voulue pour lui. L'écriture vient prolonger la souffrance qui a débuté dans les camps. « Tout *Kaddish* est traversé par l'effort pour reprendre l'initiative, pour saisir la pelle, pour creuser soi-même... Retourner la passivité de la victime ? Certes. Mais on sent aussi qu'on ne cesse de gagner – par la narration et la description des pensées et paroles du « je » dans le temps, et même dans ses actes les plus décidés – une mise à nu du soi, de son intimité, de ses initiatives, que rien ne saurait jamais venir recouvrir. Le « soi » du narrateur se retrouve ici toujours de nouveau livré à une exposition insurmontable, et minutieusement cruelle. La vie du survivant prolongerait-elle irrésistiblement le dénuement, le dénudement, où se trouva abandonné le « je » adolescent dans les camps ?<sup>60</sup> » Le titre choisi, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, souligne l'empreinte du passé aussi bien sur le présent que sur le futur. Le kaddish est une prière pour les morts dans la religion juive. Le titre indique que la mort guette ou rattrape l'enfant avant même sa venue au monde. Donner naissance à un enfant n'est pas vécu comme une victoire sur l'oppression du passé, bien au contraire. Il ne semble pas possible de reprendre le pas sur le passé dans l'œuvre de Kertész. Il n'y a plus que le passé, son visage obsédant qui prive le narrateur de tout lien avec le présent et la réalité du monde qui l'entoure, mais aussi de la possibilité d'un lendemain de l'expérience.

---

<sup>59</sup> J.Semprun, *EoV*, p.215

<sup>60</sup> Claude Mouchard, « Lien non-lien ? Le Kaddish d'Imre Kertész », in *Parler des camps, penser les génocides*, Textes réunis par Catherine Coquio, Bibliothèque Albin Michel Idées, 1999, p.418

Et si je ne veux pas considérer ma vie comme une succession de hasards arbitraires consécutifs au hasard arbitraire de ma naissance, ce qui serait une approche de la vie, comment dire, assez indigne, mais plutôt comme une succession de prises de conscience, ce qui satisfait au moins ma fierté, alors, (...) la question qui s'était dessinée, à savoir : *mon existence considérée comme possibilité de ton être*, à la lumière des prises de conscience successives et à l'ombre du temps qui s'écroule, se transforma une fois pour toutes pour devenir : *ton inexistence considérée comme la liquidation radicale et nécessaire de mon existence*. Car c'est seulement ainsi que tout ce qui s'est passé a un sens, tout ce que j'ai fait et qu'on m'a fait, il n'y a qu'ainsi que ma vie insensée prend un sens, tout comme le fait que je continue ce que j'ai commencé, vivre et écrire, peu importe lequel des deux, l'un et l'autre ensemble, puisque le stylo est ma pelle, si je regarde vers l'avant, je vois l'arrière, et si je me penche sur ma feuille blanche, je ne vois que le passé (...) <sup>61</sup>

Cette permanence du passé dans le présent, au point que passé et présent se confondent pour ne plus former qu'une masse temporelle indéterminée, est d'autant plus critique qu'elle est mise en œuvre auprès d'un lecteur pour qui le rapport au temps est bien différent. Il s'agit pour ces survivants, mais aussi pour les témoins fictifs comme Tabucchi, d'inscrire leur lectorat dans le même présent, celui pour qui le temps n'est plus passage mais durée. N'oublions pas que ces récits sont tous écrits de nombreuses années après le déroulement de l'événement, événement dont la portée n'avait pas été forcément saisie par les contemporains directs des faits. Nos récits effectuent un retour en arrière et interrogent l'aveuglement des hommes de l'époque sur le drame en train de se jouer. En maintenant le passé dans une forme de présent indéterminé et sans fin, Kertész reproduit l'absence de compréhension et de recul des contemporains des événements : la même indifférence au sens habite, selon le témoin survivant, les consciences des contemporains des faits et celles des contemporains des récits de mémoire. Le témoignage contemporain autorise la fusion entre les situations de réception de l'histoire passée et présente et fait ainsi de l'aveuglement humain un phénomène commun à toutes les générations. « Des crimes de masse se sont ainsi perpétrés pendant des mois et des décennies de pouvoirs totalitaires à l'Est et à l'Ouest au long du siècle, grâce à la terreur apathique de tous, devenus potentiellement bourreaux et/ou victimes, grâce à leur invisibilité au regard des témoins qui, souvent, veulent bonne conscience garder. La non-désignation à temps du génocide permet l'inscription de son style et de ses manières au plus profond des mécanismes sociaux d'une société donnée, comme à la surface la plus banalisée de sa vie quotidienne. La question de cette désignation-dénonciation, qui est une des conditions nécessaires du refus collectif du crime politique, est celle du seuil, du voyant rouge qui clignote, du signal de l'alarme : à partir de quand puis-je reconnaître un génocide en cours, en

---

<sup>61</sup> Imre Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Actes sud, 1995, p.43-44

germe ? <sup>62</sup>» Il est intéressant de relever l'expression « la non-désignation à temps » : le refus de la dénonciation du crime en train de se jouer est associée à la mise en arrêt du cours du temps. Kertész explique son obsession du passé par le refus humain de se retourner sur la réalité humaine. Le témoignage contemporain témoigne ainsi non seulement de l'événement daté, mais aussi et surtout du figement du crime et de son inscription aveugle aux racines de la société. Le refus de toute prise de distance et de compréhension du sens du passé empêche celui-ci de devenir du passé. Pour le narrateur de *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, le totalitarisme trouve ainsi déjà ses racines dans la société de son enfance, dans l'éducation qu'il a reçue, et donc dans la société avec laquelle il renoue lors de sa sortie des camps. Le totalitarisme constitue d'ailleurs le cadre à partir duquel la plupart de ses récits s'élaborent : il s'agit là encore, de figer dans une durée indéterminée un événement daté, afin de faire ressortir le rapport de l'homme à sa propre histoire.

Devenu fondement d'une société, l'événement qui aurait pu n'être que du passé, s'inscrit dans un présent sans fin. Chaque récit supplémentaire représente un échec de plus, une possibilité en moins de sortir de ce présent. Il est ainsi suggéré que l'histoire humaine se déroule toujours au présent, ne trouve aucun lieu pour s'inscrire et devient du passé à l'insu de l'homme, avant de disparaître sans même avoir eu le temps de toucher sa conscience. Les hommes sont enfermés dans leur présent et demeurent incapables de faire leur ce qui sort de leur quotidien. Les réflexions que le survivant doit entendre, de la part de ses anciens voisins auxquels il est venu s'adresser au lendemain de sa sortie du camp, confirme le repli caractéristique de l'humanité sur elle-même, son refus de comprendre qu'il puisse y avoir un sens au-delà des simples faits. Le présent sans fin du témoignage se heurte au désir d'oubli du passé propre aux contemporains des faits comme des seuls récits de mémoire. En ce sens, les témoignages contemporains se veulent avant tout le reflet de la situation de réception du témoignage dans le temps. Ils témoignent de la relation que les hommes entretiennent avec les événements plus que des événements eux-mêmes.

Ainsi, le témoignage qui se voudrait simple reconstitution du passé, fait fausse route aux yeux de Kertész : ce que le récit relate n'est pas « arrivé <sup>63</sup> » mais « est » un état de fait dont il s'agit de prendre conscience. Inscrire la vie humaine dans un présent sans fin, constitue au contraire

---

<sup>62</sup> Véronique Nahoum-Grappe, « la résistance au présent », in C.Coquio, *Parler des camps, penser les génocides*, p.170

<sup>63</sup> I.Kertész, *Être sans destin*, p.354-355

la possibilité pour l'homme d'agir sur son histoire, « autre chose aurait pu arriver que ce qui lui est arrivé<sup>64</sup> ».

Kertész opère une contamination du temps, du rapport de l'homme au temps, par la catastrophe et ôte à celle-ci son caractère d'exception historique. La manifestation du Mal n'est pas de l'ordre du circonstanciel, mais une constante que ces auteurs témoins ont en charge d'éclairer. A la volonté de réduire à néant l'existence du narrateur de *Kaddish*, volonté de destruction vécue dans les camps comme une véritable réduction de sa valeur d'être humain pourvu d'une pensée et d'une volonté, succède le refus de savoir et de s'impliquer des individus demeurés dans l'ancien quartier du narrateur d'*Être sans destin*. L'écriture contribue alors à annuler la possibilité pour tout sujet de rompre avec sa propre réalité. Le choix de l'inscription de l'événement dans un présent détaché de la suite des temps, rend impossible la réduction de la catastrophe : la négation devient impossible, car « le commentaire sur ce qui est en train d' « arriver », la dénonciation du crime qui s'accomplit sous nos yeux aident à construire son évidence collective. C'est après avoir été désigné que le geste criminel devient ineffaçable, même inachevé : une *intention* pousse au crime. La désignation publique sort de l'invisibilité une ignominie en train de se commettre, à la manière d'une signature, d'un label rétrospectif, d'une finition dans l'ordre des valeurs de l'action. <sup>65</sup>»

L'enjeu est donc bien d'interroger et de comprendre la distance qui sépare le contemporain du récit et la portée de l'événement, mais aussi la résistance du sujet au sens porté par ce même événement passé : le témoignage contemporain vise à rendre incontournable la réalité humaine que représente la possibilité de la violence. Si le passé ne passe pas, il revient donc au témoin de réactiver la valeur de ses traces qui demeurent.

### 3.2. Actualisation du sens de l'expérience passée par la trace.

La volonté du témoignage de faire retour sur le rapport de l'homme aux événements passés, s'accompagne d'une réduction de l'importance accordée à la description des faits. Le témoignage devient interrogation sur sa propre valeur de relais de la mémoire dans le temps. Le récit de mémoire se heurte à la résistance du présent à son égard et cherche à revendiquer sa valeur dans le temps. Les enjeux du témoignage contemporain sont bien ceux d'une actualisation sans fin du contenu de la mémoire. Le témoignage renvoie ainsi à une mémoire

---

<sup>64</sup> I.Kertész, *Être sans destin*, p.355

<sup>65</sup> V.Nahoum-Grappe, « la résistance au présent », in C.Coquio, *Camps et génocides, hier et aujourd'hui*, p.169

qui se veut avant tout image présente et disponible du passé. Le récit de Tabucchi répond d'un tel projet : il interroge la notion de disponibilité du passé dans le présent. Au travers du récit de cet Italien, le témoignage contemporain interroge le rapport de l'homme à la trace du passé et au sens possible de cette même trace dans son présent.

Tabucchi procède tout comme Semprun par allers-retours. Le lecteur se perd dans le dédale d'un récit : on ne sait jamais si les événements relatés ont réellement eu lieu, et s'ils ont bien eu lieu dans quel ordre ils se sont produits. La narration se donne comme un puzzle que le lecteur est en charge, s'il le souhaite, de recomposer. S'il le souhaite, car cela ne semble pas avoir une quelconque influence sur le sens du récit. Le sens ne dépend effectivement plus de la reconstitution du passé dans le présent, car passé et présent se confondent.

Le discours de Tabucchi évolue autour d'une notion vague, « il fatto » (le « fait »). Le « fait » échappe au temps qui cherche à lui imposer un début et une fin. Comme souvent chez Tabucchi, les indices de lieu se substituent aux indices temporels. « *Dove comincia la storia di una vita (...) ?* <sup>66</sup> » Le narrateur fait croire qu'il est à la recherche de l'origine des faits. Le terme d'origine est intéressant car il appartient tout aussi bien au lexique temporel, qu'au lexique de la spatialité. La localisation spatiale prend cependant le pas sur la situation temporelle. Le temps s'inscrit dans un lieu. Cette substitution du lieu au temps donne à la notion de fait ou d'événement, une épaisseur qui ne dépend plus de la relation d'un passé au présent ou du présent au passé. « Les actions figées par des phénomènes de circularité suggèrent l'hypothèse de lambeaux d'espace figurant, dans des contextes d'égarement ou de suspension des gestes, les seules traces du monde. <sup>67</sup> » Ces « seules traces » sont à considérer pour elles-mêmes. Seules les traces ou les lambeaux de traces qui demeurent dans les consciences possèdent une valeur. Le projet qui vise à remonter le cours du temps pour tenter de retrouver l'origine de l'empreinte laissée dans la mémoire, est voué à l'échec. La position de Tabucchi à cet égard est intéressante, car pour lui la rupture entre l'origine de la trace et la trace, ou l'absence apparente de lien entre le passé et le présent, sont aussi bien synonymes de perte qu'accès de la mémoire au récit.

Le désordre apparent de la narration de Tabucchi, ce « gribouillis » pour reprendre les mots de l'auteur, a pour fonction de brouiller les pistes d'une possible reconstitution chronologique. L'important n'est pas de situer les événements les uns par rapport aux autres, ce qui reviendrait à instiller de l'oubli sur certains faits et non sur d'autres et à créer ainsi un conflit

---

<sup>66</sup> Tabucchi, *Tristano muore*, p. 12, (*Tristano meurt*, « L'histoire d'une vie ça commence où ? », p.15)

<sup>67</sup> Carina Boschi, *La Spatialité dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi : onirisme, espaces de la langue, souvenir et écriture du réel*, Thèse dirigée par M. J.C.Vegliante, mars 2002, p.20

de hiérarchie des faits dans le temps : les faits se répondent bien plutôt les uns les autres pour finir par former la somme de sa vie.

La vita non è in ordine alfabetico come credete voi. Appare... un po' qua e un po' là, come meglio crede, sono briciole, il problema è raccorglierle dopo, è un mucchietto di sabbia, e qual è il granello che sostiene l'altro ? A volte quello che sta sul cucuzzolo e che sembra sorretto da tutto il mucchietto, è proprio lui che tiene insieme tutti gli altri, perché quel mucchietto non ubbidisce alle leggi della fisica, toglie il granello che credevi non sorreggesse niente e crolla tutto, la sabbia scivola, si appiattisce e non ti resta altro che farci ghirigori col dito, degli andirivieni (...), sulla sabbia c'è un tracciato strano, un disegno senza logica e senza costruito, e ti viene un sospetto, che il senso di tutta quella roba lì erano i ghirigori.<sup>68</sup>

La mémoire de Tristano devient espace, lieu que l'on visite, à la manière de cet écrivain qui s'est déplacé géographiquement parlant, pour tenter d'approcher au plus près la vérité de la vie de ce même Tristano. La métaphore de la mémoire comme espace, envahit tout le texte de Tabucchi : c'est un véritable parcours que le narrateur fait suivre à son auditeur ; l'écrivain chemine aux côtés du témoin affaibli, le suit sur la route que ce dernier a choisie d'emprunter. La notion de « trace » laissée dans la mémoire, en tant qu'empreinte visuelle, reprend tout son sens dans ce récit. Cette transposition du temporel dans la spatialité fait accéder la mémoire à sa dimension visuelle. Chaque image qui revient au narrateur dans une forme de semi hallucination lui donne accès à d'autres images encore. Tabucchi met ainsi à jour une dimension propre à la mémoire : la mémoire est considérée comme persistance des traces. Tabucchi fait ressortir le lien qui unit la mémoire à l'imagination, conçue comme faculté de l'esprit à évoquer les images de ce qui a déjà été perçu, mais aussi comme faculté à se représenter des images. Cet auteur suggère ainsi que tout ce que nous appelons mémoire n'est finalement qu'une image qui surgit du passé. Nous retrouvons ici encore le paradoxe attaché à la mémoire qu'est celle de la présence de l'absent.

Cette association de l'image à la mémoire par Tabucchi, fait écho à une problématique soulevée par Aristote. Le lien qui unit mémoire et imagination suscite une interrogation quant au véritable objet du souvenir : « De quoi se souvient-on alors ? De l'affection ou bien de la chose dont celle-ci procède ? Si c'est de l'affection, ce n'est pas d'une chose absente qu'on se souvient ; si c'est de la chose comment, tout en percevant l'impression, pourrions-nous nous souvenir de la chose absente que nous ne sommes pas en train de percevoir ? Autrement dit :

---

<sup>68</sup> A.Tabucchi, *Tristano muore*, p. 49, (*Tristano meurt*, « La vie ne procède pas par ordre alphabétique comme vous le croyez. Elle apparaît ... un peu ici et un peu là, comme bon lui semble, ce sont des bribes, le problème est ensuite de les recueillir, c'est un petit tas de sable, et quel est le grain qui soutient l'autre ? Il arrive que celui qui est au sommet et qui semble soutenu par tout le tas soit au contraire celui qui tient ensemble tous les autres, parce que ce tas n'obéit pas aux lois de la physique, tu enlèves le grain dont tu pensais qu'il ne soutenait rien et alors tout s'écroule, le sable glisse, il s'étale et il ne te reste rien d'autre à faire que des gribouillis avec le doigt, des allées et venues, (...) il y a sur le sable un tracé étrange, un dessin sans logique ni construction, et tu soupçonnes tout à coup que le sens de toute cette affaire était dans le gribouillis.», p.63)



comment peut-on en percevant une image, se souvenir de quelque chose de distinct d'elle ? <sup>69</sup>» L'image est ce qui demeure en dernier lieu aussi bien dans la mémoire que dans la représentation qui s'en fait le relais. La vérité du passé se trouverait donc dans cette image laissée disponible. L'image vaut pour elle-même tout en faisant appel à une autre réalité. L'inscription ou représentation dans le temps de la mémoire suppose un tel écart au cœur de l'image : la représentation est contrainte d'accepter cette dissemblance irréductible. Le récit de la vie de Tristano est soumis à cette même dissemblance : le narrateur prétend donner à lire non seulement l'expérience originale, en sa qualité de témoin direct, mais aussi son inscription dans un récit plus ou moins fidèle à la réalité, en se dédoublant notamment de son propre personnage. L'écrivain, qui est là justement pour inscrire le contenu de la mémoire de Tristano, est censé écrire à son tour un récit de la vie de ce dernier : il creuse lui aussi la dissemblance entre l'image et la vie du personnage, car son récit est basé sur un autre récit, une autre image. Aucun Tristano ne correspond à l'autre de manière parfaite, chacun se veut image de l'autre : cette démultiplication des récits vise cependant non à décrédibiliser le témoin, mais à produire un fort effet de présence.

Tabucchi ne renseigne certes pas beaucoup le lecteur sur le passé du témoin fictif de la seconde guerre mondiale. Son récit ne peut prétendre au statut de document historique comme pouvaient le faire les tout premiers témoignages de guerre. Il remet en question l'apriori qui vise à associer éloignement de l'événement dans le temps et destruction de son sens.

La question du rapport entre passé et présent ne trouve pas de résolution dans le texte de Tabucchi. La valeur du récit, pourtant incapable de pallier l'oubli qui menace la mémoire, n'est pas remise en cause. Il choisit plutôt de donner en réponse au temps qui passe, une image du passé, aussi déformée soit-elle. En acceptant l'altérité qui ne se sépare pas de la mémoire du passé, Tabucchi ouvre ainsi au témoignage la voie de la fiction, car si la mémoire présente est saisie comme autre de l'absence, le témoignage fictif, conçu comme autre du témoignage dit authentique, semble pouvoir donner à lire lui aussi le sens du passé. Tabucchi conçoit le témoignage comme démultiplication du récit de mémoire et du sens de l'expérience passée dans le temps : ce sens peut ainsi être réinvesti de plus d'une façon, que ce soit par le témoin ou par le témoin du témoin. La mémoire du passé ne passe pas et réclame sans cesse un autre récit, une nouvelle vie. Il s'agit alors pour Tabucchi de déplacer les enjeux du témoignage, d'extraire celui-ci de la seule perspective du récit des traces qui demeurent dans la mémoire, pour ouvrir à cette dernière la possibilité de devenir créatrice de sens.

---

<sup>69</sup> Aristote, *De la mémoire et de la réminiscence*, traduction française de René Mugnier, Ed. Les Belles Lettres, cité par P.Ricoeur, *MHO*, p.20

Nous avons laissé jusque-là les témoignages de Rigoni Stern de côté. Une fois encore ses récits tiennent une place à part dans le genre du témoignage dit contemporain. Sa relation au temps qui passe demeure celle qui a présidé à l'élaboration des premiers témoignages dits modernes, ces récits de mémoire qui paraissent au lendemain de la première guerre mondiale, et qui ont pour ambition d'inscrire le passé dans le présent. Les témoignages ont alors cette fonction d'inclusion dans le présent d'un temps jugé révolu et victime de l'oubli. Rigoni Stern se distingue des autres témoignages contemporains évoqués, dans la mesure où la question de la présence de l'absent, cette question de la présence obsédante du passé, ne constitue pas pour lui un problème énonciatif. Contrairement à Semprun ou Kertész, Rigoni Stern ne situe pas sa narration du côté de la relation problématique du survivant ou du contemporain du survivant à la réalité passée – la réception du témoignage n'est pas l'objet direct de son œuvre de témoignage – mais la maintient du côté de la mémoire des faits. Il ne s'agit pas pour l'ancien chasseur-alpin de relever les traces du passé dans le présent, mais de faire revivre le passé au travers du récit des faits pour que celui-ci acquière une dimension présente. Le maintien de la description des événements permet à cet italien d'accentuer le cloisonnement entre les temps : le passé est censé prendre réalité par l'intermédiaire du récit, mais demeure du passé. Le témoignage a juste pour fonction de tenir les consciences éveillées quant au risque du retour de la violence. Il revient au récit de donner la place qui revient au passé. L'œuvre de Rigoni Stern fait face à l'oubli quand les autres récits, eux, mettent en scène la vanité de l'oubli, face à une réalité humaine qui va au-delà d'une simple réalité passée datée.

Le témoignage écrit donne une présence à l'absence selon Rigoni Stern, quand les autres témoignages interrogent le refus humain de considérer la réalité de ce qui n'appartient pas à la seule présence. Le récit de mémoire du premier tente de faire du récit un spectre qui tienne les consciences en éveil, quand ceux des suivants font de la présence obsédante et spectrale du passé l'objet de leurs narrations. D'un côté, le témoignage va à l'encontre de la résistance du présent, de l'autre la résistance du présent au passé constitue l'objet du témoignage. Rigoni Stern ne remet pas en question les possibilités attachées au témoignage, contrairement aux autres auteurs qui font de leurs récits le lieu d'une réévaluation du projet du témoignage.

A l'exception de Rigoni Stern, la mémoire semble donc ne pas pouvoir survivre en tant qu'image vivante si elle n'échappe pas aux catégories du passé, du présent et du futur. Le témoignage que donne à lire Tabucchi, en tant qu'œuvre entièrement fictive, se veut illustration de cette possibilité d'élaboration d'un sens qui dépasse les limites de la mémoire

souvent défaillante de l'homme. Quant à Semprun et Kertész qu'il est intéressant de placer en regard de la position de Rigoni Stern, puisque tous trois ont connu la détention en camp de concentration, le passé est et demeure du présent. Les témoins contemporains se heurtent tous à l'obsession d'une expérience qui les a violemment séparés du cours du temps. La valeur qu'ils accordent à leur parole s'oppose au témoignage tel qu'il est conçu traditionnellement et par les historiens notamment : « le recours de l'histoire au témoignage n'est pas fortuit. Il est fondé sur la définition même de l'objet de l'histoire : ce n'est pas le passé, ce n'est pas le temps, ce sont « les hommes dans le temps ». (...) Ce qui implique un rapport fondamental entre le présent et le passé. C'est à la faveur de cette dialectique –« comprendre le présent par le passé » et corrélativement « comprendre le passé par le présent »- que la catégorie du témoignage entre en scène à titre de trace du passé dans le présent.<sup>70</sup> » Selon cette vision du principe à la base des recherches historiques, passé et présent se regardent l'un l'autre et s'auto-éclairent : il semble cependant que le passé demeure séparé du présent. Les historiens en effet ont besoin du recul des années pour pouvoir établir une « vérité » historique. L'expérience humaine vécue apparaît comme un modificateur de la perception de ce rapport aux temps et de leur hiérarchie. Les témoignages contemporains s'intéressent à cette perception qu'ont les hommes du temps dans lequel il leur est imparti de vivre. Ils mettent ainsi en scène le désir d'oubli qui s'attache à l'approche hiérarchique et chronologique du temps, ce refus de considérer que le passé ne soit pas seulement du passé. Le retour sur le passé doit permettre aux nouvelles générations de ne pas reproduire les mêmes erreurs selon la vision traditionnelle qu'est celle de Rigoni Stern : la référence au passé comme passé révolu suppose la possibilité d'une rupture toujours plus grande avec ces mêmes erreurs. Les autres témoins contemporains ne voient cependant plus de séparation entre le passé et le présent puisque le passé ne passe pas mais demeure du présent. A la vision d'une division de l'espace temps vient répondre celle du temps comme unité homogène et indistincte. Les témoignages contemporains font donc évoluer le genre même du témoignage. Celui-ci n'est plus seulement le récit de faits dont le témoin peut attester parce qu'il y a assisté, mais il s'inscrit dans le présent et se veut manifestation ou monstration d'une réalité qui appartient tout aussi bien au passé qu'au présent. Cette modification explique le retour paradoxal du récit sur la notion de présent. L'expérience demeure dans les consciences et prétend à ce titre à la valeur de présent sans fin. De cette inscription dans la durée il devient possible d'extraire des éléments définitoires de l'homme. Les témoins contemporains portent leur attention sur le

---

<sup>70</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.214

rapport qu'entretient l'homme avec sa propre mémoire et sur la forme qu'il donne au temps, car ce rapport renseigne sur le désir ou le refus de l'homme à regarder son propre visage. Le refus de regarder en face la réalité passée qui va de pair avec l'oubli, devient ainsi la preuve de l'incapacité à nommer la violence quand elle se présente, mais aussi l'indice qui permet de placer la violence comme possibilité humaine toujours d'actualité. Le témoignage contemporain se heurte donc à une double obsession, celle d'un passé qui ne passe pas pour le survivant, comme celle de la rupture avec ce même passé pour les contemporains des survivants. La question qui demeure posée est celle de la prise en charge ou non de la réalité humaine dont l'expérience historique tient lieu de révélateur. Nous apercevons au travers du rapport problématique de l'homme au passé, une des raisons qui expliquent le choix du récit de mémoire pour tenter de répondre à la quête du spectre de l'homme. La réalité humaine tout comme le passé ne sont pas pleinement accessibles : relevant à la fois d'une présence et d'une absence, ils ne se donnent jamais que par traces.

La trace du passé dit à la fois la durée et la disparition dans le temps de la mémoire. En se situant dans le présent, le témoignage contemporain s'intéresse à ce « reste » des événements qui demeure dans les consciences et qui fait l'objet des récits de mémoire. Le témoignage contemporain voue à l'échec toute tentative de reconstitution ou de remontée de la trace vers l'empreinte à l'origine de la trace. Cette trace reste tout ce dont l'homme dispose. L'absence d'exhaustivité de ces récits quant aux faits historiques relatés, suggère que le sens des faits conservés par la mémoire ne peut s'élaborer qu'au travers d'une image incomplète du passé. Au travers de la relation de l'homme à ce temps qui ne passe pas, qui ne demeure que sous une forme incomplète, se dégage l'importance du lien entre mémoire et représentation. Une fois acceptée la vision de la mémoire comme trace, trace que le témoignage écrit ne peut garantir d'une bonne interprétation, les enjeux de la représentation prennent le pas sur ceux de la reconstitution du passé. Le témoignage contemporain vise à atteindre la spécificité de l'identité humaine au travers du récit de l'expérience passée, mais un tel objectif semble ne pouvoir être atteint qu'au travers d'un retour de la représentation sur elle-même. Si l'homme ne dispose pour se comprendre que d'une image du passé, il convient de s'arrêter sur la spécificité de cette seule image.

Le témoignage contemporain se présente donc comme réflexion sur le statut et les ambitions du récit de mémoire. Ce dernier affiche pour principale ambition la transmission du sens de l'expérience passée aux nouvelles générations. Cette notion de transmission est essentielle : le préfixe « trans- » suppose le choix de moyens pour dire, il s'agit d' « envoyer

(le récit) au-delà » du temps dans lequel le fait s'inscrit. Le passage de relais de la mémoire est donc indirect. Cette spécificité de la transmission de la mémoire fait naturellement entrer le témoignage dans une problématique d'ordre littéraire. Témoigner n'est pas seulement donner à lire ou à entendre le récit d'une expérience passée, mais donner une représentation de cette même expérience. L'association d'une problématique littéraire avec les enjeux que sont ceux du devoir de mémoire, ne va cependant pas sans poser problème, car l'objet du récit de mémoire est avant tout un événement historique. Le témoignage contemporain invite alors à reconsidérer le seul statut de document historique du témoignage. Le projet de transmission du sens de l'expérience passée met en balance les choix narratifs et l'efficace du discours. Il ne s'agit pas de concurrencer le document à valeur historique, mais de répondre aux exigences d'une signification qui dépasse largement les seuls faits. Comme nous l'avons dit, le témoignage contemporain s'inscrit dans le contexte d'un décalage entre le temps de l'événement et celui de la narration : ce décalage qui va de pair avec l'oubli, n'est cependant pas qu'un obstacle au souvenir. Il demande seulement la réévaluation des objectifs et des moyens du témoignage : face au temps qui passe, le récit ne peut être le même. En ce sens, le témoignage contemporain peut être vu comme travail d'actualisation de la portée du témoignage. Si la disparition de l'âme du témoignage qu'est le témoin lui-même, signale la perte du témoignage et annonce l'oubli, il importe de détacher l'acte de témoignage des faits et donc de l'individu qui les a vécus. Ce ne sont plus les faits mais la substance existentielle extraite de ces mêmes faits qui devient l'objet du devoir de mémoire.

Les textes de Mario Rigoni Stern ont révélé un tel déplacement des objectifs du témoignage. Ils répondent de la vision traditionnelle du témoignage selon laquelle la valeur du témoignage est liée avant tout à la qualité de la reconstitution des faits. Rigoni Stern fait figure de solitaire face à ses contemporains. L'homme trouve selon lui, son accomplissement dans la capacité qui est la sienne à rejeter la violence : le rappel des faits se veut donc rempart contre l'oubli, qui, lui, semble rendre possible le retour d'une telle violence. Dans les textes de Semprun comme de Kertész, et de manière encore plus marquée dans celui de Tabucchi – puisque celui-ci est entièrement fictif – le témoignage interroge la possibilité d'extraire du seul récit des faits le sens de l'expérience. Si pour Rigoni Stern, le témoignage tient lieu de relais entre les hommes et s'élabore autour de la conviction de la possibilité du partage de l'expérience ; les autres témoins interrogent la possibilité de l'appropriation du sens de l'expérience par celui qui l'a vécue et à plus forte raison, par celui qui ne l'a pas vécue. Quand le principal obstacle rencontré par Rigoni Stern se situait dans le désir de dépassement de l'étrangeté propre au passé non vécu, les autres auteurs font de la résistance de leur propre expérience à

sa mise en récit, l'objet de leurs représentations. A la question posée par R.Dulong quant à la nécessité ou non d'enjamber la frontière qui sépare le témoin du non-témoin, les témoignages contemporains apportent un élément de réponse : il n'est pas tant question de réduire la distance qui sépare le témoin du non-témoin que d'interroger l'existence de cette même distance ou frontière tracée entre les hommes, les temps et les générations. La dimension spectrale du passé – ce passé qui hante les consciences et qui apparaît comme une menace – fait écho au spectre de l'homme – cette idée floue de ce qu'est l'homme, qui demeure inatteignable. Les récits de mémoire contemporains s'élaborent sur l'hypothèse selon laquelle la mémoire du passé n'est rendue inaccessible, impartageable que parce qu'elle renvoie à la vérité de l'identité humaine. Le retour sur l'événement équivaut effectivement à un face-à-face de l'homme avec ses propres monstres : ce sera là l'objet des réflexions qui suivent.

Nous avons posé les textes de Rigoni Stern en regard de ceux d'autres témoins. Il ne s'agit cependant pas pour nous d'affirmer la supériorité d'un choix énonciatif sur un autre, mais bien de faire apparaître au travers du face-à-face avec lui-même que propose le témoignage contemporain, la dimension cachée propre au genre du témoignage de l'homme sur lui-même. « Tout témoignage a un enjeu éthique dès lors qu'il fait accéder au mystère d'un événement perceptible dans les seules limites de la parole du témoin. <sup>71</sup> » Il importe pour chacun de ces témoins de faire apparaître cette dimension essentielle du témoignage et d'accepter qu'à défaut du partage de l'expérience, le témoignage aboutisse au partage « de ce qui y fait message ». Le témoignage révèle la dualité qui est la sienne : lié au temps, il renvoie à la question de l'identité humaine qui, elle, ne trouve pas de réponse.

Au terme de ces premiers points de raisonnement, il apparaît nécessaire de souligner l'importance de la modification des contours et des enjeux du témoignage dit contemporain : la mémoire semble devoir affronter la résistance de l'écriture, mais elle ne fait qu'affronter les catégories dans lesquelles l'homme apprécierait de voir enfermés certains traits de son identité, révélés à l'épreuve de la guerre et des camps. L'enjeu de la transmission du sens de l'expérience passée par le témoignage a toujours été, du moins dès les débuts du témoignage dit moderne, celui d'une transmission d'un savoir sur l'homme. Le décalage dans le temps par rapport aux faits historiques auquel le témoignage contemporain soumet son récit, autorise un approfondissement de la question ontologique attachée au genre du témoignage. La valeur double de la mémoire attachée à la quête identitaire de l'homme, va permettre au témoin contemporain d'accéder à la compréhension de cette quête identitaire justement : la

---

<sup>71</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.207 ; citation suivante : ibidem

problématique du récit de mémoire apporte effectivement une visibilité à ce projet abstrait de définition de soi que poursuit l'homme au travers de son histoire. Au travers des enjeux de la transmission et de la quête du spectre de l'homme qui l'accompagne, la question de l'oubli du passé demande ainsi à être réévaluée. L'oubli semble aller de pair avec la possibilité du retour de la violence : il s'agit là d'un élément essentiel au genre du témoignage contemporain sur lequel nous aurons à revenir. La quête des contours possibles à donner au visage humain est donc ce qui prend peu à peu le pas sur les enjeux de la seule reconstitution de la mémoire.

## B. LE TEMOIGNAGE CONTEMPORAIN COMME REFLET DU DOUBLE MONSTRUEUX DE L'HOMME.

La possibilité de l'appropriation de la mémoire, qu'il s'agisse de la sienne ou de celle d'autrui, a été évoquée comme un des enjeux majeurs de l'acte de transmission à l'origine du genre du témoignage. Le succès de la transmission est directement associé à une telle possibilité. Il s'agit, comme nous l'avons vu dans les textes de Mario Rigoni Stern, de donner à lire le lien entre les générations, de faire mémoire commune, pour qu'une identité commune aux hommes puisse se révéler. Cette notion d'appropriation de la mémoire va de pair avec celle de reconnaissance qui s'attache elle aussi de manière intrinsèque à la spécificité de la mémoire. Paul Ricœur parle du « petit miracle de la reconnaissance<sup>72</sup> » ou du miracle de la « mémoire heureuse ». « La reconnaissance apparaît d'abord comme un complément important du rappel, sa sanction pourrait-on dire. On reconnaît comme étant le même, le souvenir présent et l'impression première visée comme autre. Nous sommes ainsi renvoyés par le phénomène de reconnaissance à l'énigme du souvenir en tant que présence de l'absent antérieurement rencontré. Et la « chose » reconnue est deux fois autre : comme absente (autre que la présence), et comme antérieure (autre que le présent). Et c'est en tant qu'autre, émanant d'un passé autre, qu'elle est reconnue comme étant la même. » Le cheminement ainsi évoqué qui conduit de l'autre à soi, ne nous est pas étranger : il fait écho au projet d'« acculturation à l'extériorité » jugé nécessaire par Rigoni Stern. Mais quand celui-ci ouvrait sa propre mémoire aux nouvelles générations pour qu'elle devienne leur, les autres témoins contemporains mettent en scène l'écart ou le dissensus qui s'inscrit au cœur du processus de reconnaissance à l'œuvre dans l'acte d'écriture du témoignage et donc dans le projet de représentation de l'homme par lui-même. Le déplacement a son importance : il permet au témoignage de devenir le lieu d'une confrontation entre le témoin et sa propre parole, ainsi qu'entre le témoin et sa propre mémoire. La mémoire ne fait plus corps avec le témoin, ni même avec le récit qui en est fait : de nouvelles possibilités s'ouvrent ainsi au témoin du témoin. La mémoire affiche son altérité, sa valeur de double problématique de l'identité humaine. Le rapport problématique de l'homme à sa propre mémoire demande à interroger la figure du témoin, sa valeur et sa fonction dans la représentation. Au travers de la mise à jour de la dimension cachée de la réalité, le témoignage contemporain creuse ainsi au cœur de la représentation que l'homme donne de lui-même, une place aussi bien à la mort qu'à la possibilité de la violence.

---

<sup>72</sup> P. Ricœur, *MHO*, p.47 ; citation suivante : p.47



1. Le témoignage du passé comme épreuve de la reconnaissance du double caché derrière toute réalité.

Le témoignage contemporain se distingue des témoignages qui l'ont précédé en ce qu'il ne propose que rarement une narration suivie, construite selon la logique chronologique d'une succession d'événements. La matière de la mémoire n'apparaît pas comme maîtrisable : elle se détache de l'individu censé l'avoir conservée, et n'intervient plus que dans le face-à-face avec l'homme qui cherche à la faire sienne. Le témoignage devient le lieu de la rencontre de l'homme avec cette mémoire aux contours non définis. Le récit se veut alors expression des choix du témoin face à cette mémoire. Le face à face du témoin avec sa mémoire demande à interroger les critères d'authenticité attachés au récit de mémoire du survivant.

### 1.1. La mémoire comme double de l'écriture.

Semprun, qui a refusé de prendre en charge le témoignage au lendemain de sa libération des camps, déclare, nous l'avons déjà dit, « (avoir) aujourd'hui beaucoup plus de choses à raconter sur Buchenwald qu'avant d'écrire *Le Grand Voyage*.<sup>73</sup> » Le travail d'écriture semble augmenter et renouveler sa mémoire des faits. Comment se fier cependant à une mémoire prétendument authentique qui s'est tue si longtemps et qui a depuis enregistré tant d'informations complémentaires au sujet des événements qu'elle est censée relater ? Il nous faut noter au passage que Semprun commence à rédiger un récit qu'il avait longtemps repoussé, *L'Écriture ou la vie*, un 11 avril, le 11 avril 1987 pour être exact, le « jour anniversaire de la libération de Buchenwald <sup>74</sup> ». Ce jour d'avril 1987 est également celui du suicide de Primo Lévi. Comme si à la mémoire d'un témoin direct des événements – P. Lévi a écrit et publié son premier texte *Se questo è un uomo* en 1947- venait prendre le relais d'une mémoire cette fois-ci médiante, indirecte. Semprun ne cherche pas à masquer l'absence de continuité entre son expérience, la mémoire de cette expérience et l'écriture du témoignage. Il revendique au contraire l'écart entre l'expérience vécue et sa mémoire.

L'analyse du style de Semprun est tout à fait représentative de cette notion de médiation propre à l'écriture. La mémoire ne se donne qu'au détour d'un autre discours. Les temps se mélangent : la hiérarchie entre les discours, les souvenirs et les temps disparaît. L'écriture de

---

<sup>73</sup> Gérard de Cortanze, Entretien avec Jorge Semprun, « *Le Grand voyage de la mémoire* » in *Le Magazine Littéraire, La littérature et les camps*, janvier 2005, p.47

<sup>74</sup> J.Semprun, *L'Écriture ou la vie*, p.358

la mémoire de son expérience concentrationnaire semble même parfois secondaire et relever davantage des circonstances que d'un projet formulé et volontaire. Semprun reproduit dans sa narration les « voies détournées<sup>75</sup> » qui l'ont conduit jusqu'à l'acte de témoignage.

C'est dans le cadre d'un retour sur les lieux, lors d'une commémoration à Buchenwald, que l'auteur reprend son travail de mémoire. Le retour du narrateur de *L'Écriture ou la vie* dans le camp n'est cependant pas vécu sur le mode de la commémoration, en tant que moment précis et déterminé accordé au souvenir du passé. La commémoration vise à rappeler à la mémoire le souvenir, en l'occurrence dans ce texte, de l'extermination des hommes par leurs semblables dans les camps de la mort. La notion de rappel va de pair avec la répétition d'une chose identique. Dans le cadre de *L'Écriture ou la vie*, l'acte commémoratif se donne pourtant à lire comme processus de dévoilement et de révélation d'un passé vécu. Faire mémoire ne signifie pas simplement pour Semprun, rappeler ou répéter un savoir déjà acquis, enregistré par la mémoire. La mémoire ne se donne qu'après un long travail de retour sur les lieux, de manière figurée ou très concrète. Il s'agit d'une patiente recherche, d'une quête à partir des traces que le passé a laissées. On peut parler d'une lente restitution de la mémoire à son propriétaire dans l'écriture de Semprun. La commémoration équivaut alors à une élaboration de la mémoire. Le récit de Semprun replace le survivant face à une mémoire refoulée, non reconnue pour être la sienne. Le récit de mémoire est ce travail devant mener à la reconnaissance de cette même mémoire. Cette reconnaissance n'est pas directe comme le suggère l'inscription donnée en allemand que le témoin redécouvre lors de son voyage à Buchenwald : « JEDEM DAS SEINE : « A chacun son dû. »<sup>76</sup> Un travail de traduction est nécessaire à la reconnaissance du sens de cette inscription, ainsi qu'à celle des souvenirs qui ressurgissent.

Du milieu de la multitude de souvenirs, qui se donnent tel un dédale dans lequel le lecteur erre tout autant que le narrateur, surgit le témoin qu'est le narrateur. Toute l'écriture de Semprun pose la question du rapport à soi, de la possibilité pour l'homme de se saisir de lui-même et de se comprendre. Semprun met à distance son travail d'écriture et sa mémoire venue nourrir celui-ci. L'écriture se donne bien comme quête dont l'aboutissement semble inconnu au narrateur lui-même, jusqu'à ce que la reconnaissance puisse s'opérer. Le narrateur ne reconnaît pas de prime abord le lien qui existe entre sa vie et sa mémoire, comme l'indique le premier choix du titre, *L'écriture ou la mort*. Ce n'est que dans un mouvement de séparation entre lui et ses souvenirs, séparation dans le temps mais aussi distanciation qu'autorise seule

---

<sup>75</sup> J.Semprun, *L'Écriture ou la vie*, p.358

<sup>76</sup> J.Semprun, *L'Écriture ou la vie*, p.373

l'écriture, qu'il lui devient possible de saisir en quoi ce passé concentrationnaire est constitutif de son être.

Ainsi le 11 avril 1987, jour anniversaire de la libération de Buchenwald, j'avais fini par me rencontrer à nouveau. Pour retrouver une part essentielle de moi, de ma mémoire, que j'avais été, que j'étais toujours obligé de refouler, de tenir en lisière, pour pouvoir continuer à vivre. Pour tout simplement pouvoir respirer. Subrepticement, au détour d'une page de fiction qui n'avait pas semblé tout d'abord exiger ma présence, j'apparaissais dans le récit romanesque, avec l'ombre dévastée de cette mémoire pour tout bagage.

J'envahissais le récit même.

A partir de ce moment, en effet, l'écriture avait tourné vers la première personne du singulier. Vers l'extrême singularité d'une expérience difficile à partager. J'écrivis longtemps, avec impatience. Dans l'aisance des mots justes qui affluaient, me semblait-il. Dans la douleur tonique d'une mémoire inépuisable, dont chaque nouvelle ligne me dévoilait des richesses enfouies, obliées.<sup>77</sup>

La maîtrise des mots comme de la mémoire échappe au survivant. Semprun s'éloigne d'une conception du récit de mémoire comme possession par l'écriture des images du passé. La mémoire se donne dans son étrangeté à l'écrivain. Le conflit qui apparaît entre l'acte d'écriture et la mémoire du narrateur interroge « l'identification entre posséder un savoir et s'en servir de façon active, à la façon dont tenir un oiseau en main se distingue de l'avoir en cage.<sup>78</sup> » Le récit cherche bien à maîtriser le flux d'images du passé qui surgissent de manière anarchique. Il s'agit de faire taire la voix du passé qui l'assaille. L'image du surgissement incontrôlé des images du passé que sa mémoire a conservées, marque la scission au sein de la mémoire entre ce que celle-ci accepte de faire sienne et ce qu'elle rejette. L'acte de reconnaissance du passé apparaît alors comme choix, en l'occurrence ici, comme choix énonciatif. Cette notion de choix et de sélection des souvenirs que la mémoire accepte de conserver et de faire sienne, est importante, elle va de pair avec la possibilité de la « méprise<sup>79</sup> » La reconnaissance de l'empreinte qui va de pair avec l'énigme du contenu de la mémoire ne garantit effectivement pas de l'erreur : Ricoeur parle à la suite de Platon d'un « défaut d'ajustement de l'image présente à l'empreinte laissée comme un anneau dans la cire. » Semprun nous renvoie directement à un problème fondamental du témoignage qui se prétend reconnaissance du passé vécu. « (L)e problème de la mémoire est touché de biais par ce qui peut être tenu pour une phénoménologie de la méprise. L'ajustement manqué et la prise fautive sont deux figures de la méprise. (...) Ce qui est en jeu, c'est le statut de la remémoration traitée comme une reconnaissance d'empreinte. La possibilité de la fausseté est inscrite dans ce paradoxe.<sup>80</sup> »

---

<sup>77</sup> Semprun, *L'Écriture ou la vie*, p.296

<sup>78</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.11

<sup>79</sup> *MHO*, p.12 ; citation suivante : p.8

<sup>80</sup> *MHO*, p.12

Le témoin croit reconnaître telle ou telle part de son passé, mais la possibilité de l'erreur se situe aussi bien dans cet acte de reconnaissance que dans l'absence de reconnaissance des autres images du passé. Semprun pose le problème de la reconnaissance par le témoin direct des événements, car celui-ci est l'image du défaut de reconnaissance du passé, propre aux générations qui n'ont pas participé aux événements. Le témoin qu'est cet auteur français, laisse entendre la possibilité d'une mémoire autre, d'une autre face du passé tenue cachée. Au travers de la problématique de la méprise située à l'origine de l'acte de reconnaissance, nous apercevons la notion incontournable pour le témoignage contemporain de « double », cette autre figure de soi à la fois semblable et dissemblable.

La dédicace du récit *Quel beau dimanche !* (« A Thomas, pour qu'il puisse –plus tard, après-se souvenir de ce souvenir. ») à un des jeunes hommes qu'il a choisis pour l'accompagner sur les lieux de son expérience concentrationnaire, scène qu'évoque le narrateur de *L'Écriture ou la vie*, met en avant l'échange promis par le récit, avec une mémoire qui n'est pas ou plus la sienne. Mais au-delà de cet échange de la mémoire avec l'altérité, la dédicace associe l'acte de transmission à une forme de dédoublement. Cette mise en abyme du travail d'écriture de la mémoire fait apparaître une figure importante du style de cet auteur, à savoir une écriture à tiroirs ou une écriture que nous pourrions qualifier de Gigogne dans la mesure où, à la façon du personnage de théâtre qui laissait échapper de ses jupes une multitude d'enfants, les souvenirs semblent s'échapper de l'enveloppe que constitue le livre en cours d'élaboration, placé au centre de la narration. Les souvenirs se démultiplient. L'expression « se souvenir de ce souvenir » insiste sur cette figure du double ou du dédoublement. La possibilité d'un double de la mémoire apparaît comme inséparable de l'acte de reconnaissance des traces du passé, car la reconnaissance des images du passé va bien au-delà du seul contenu accessible à la mémoire du témoin. A l'image des poupées gigognes dont chaque modèle renvoie à celui qui le précède et le contient, chaque souvenir renvoie à un autre souvenir, chaque récit de mémoire se veut le double du passé gardé en mémoire, mais suppose aussi une réduction du modèle initial que serait une mémoire complète du passé. Semprun fait apparaître dans une même narration l'image réduite qu'est le récit admis du passé et la matière vivante de la mémoire conçue alors comme image première du passé. Semprun narrateur retranscrit le conflit entre sa volonté de maîtrise de la matière de son récit, et la prise de possession du récit par la matière vivante de la mémoire. Ce conflit est marqué par une alternance entre les avancées fluides, rapides de la narration et les ruptures occasionnées par le retour en force de la conscience du narrateur. Pour Semprun au départ, il s'agit d'ailleurs d'éradiquer cette mémoire « indisciplinée » qui vient envahir son esprit et le priver d'une vie « normale ». Une

tension se fait sentir tout au long de la narration entre le narrateur et ses souvenirs, mais la mémoire finit toujours par prendre le dessus. Face à un récit nécessairement insuffisant et lacunaire en raison des choix de représentation, face à cette pâle doublure de la mémoire, la mémoire adopte la stratégie inverse : elle se démultiplie non seulement dans les différents récits du témoin, mais aussi à l'intérieur du récit qui relate l'expérience qu'est celle de l'écriture du témoignage. Ce n'est que dans le détour que la mémoire réussit à prendre la place qui est la sienne. Elle ne trouve son sens que de manière seconde, souvenir d'un souvenir, du fond de l'oubli dans lequel elle avait été reléguée.

Malgré les détours, les ruses de l'inconscient, les censures délibérées ou involontaires, la stratégie de l'oubli ; malgré les fuites en avant ou le brouillage du souvenir ; malgré tant de pages déjà écrites pour exorciser cette expérience, la rendre au moins partiellement habitable ; malgré tout cela, le passé conservait son éclat de neige et de fumée, comme au premier jour. (...)

Depuis *Le Grand voyage*, écrit d'une traite, en quelques semaines, dans les circonstances que je dirai le moment venu, les autres livres concernant l'expérience des camps vaguent longuement dans mon imaginaire. Dans mon travail concret d'écriture. Je m'obstine à les abandonner, à les réécrire. Ils s'obstinent à revenir à moi, pour être écrits jusqu'au bout de la souffrance qu'ils imposent.<sup>81</sup>

Semprun répond de ce que Ricœur nomme « la dialectique du délier-lier » : « l'attribution à soi de l'ensemble des souvenirs qui font l'identité fragile d'une vie singulière s'avère résulter de la médiation incessante entre un moment de distanciation et un moment d'appropriation. Il faut que je puisse considérer à distance la scène où sont invités à comparaître les souvenirs du passé pour que je me sente autorisé à tenir leur suite entière pour mienne, pour ma possession.<sup>82</sup> » Cette notion du « déliement-liement » suppose que ce n'est qu'une fois que le fait devient potentiellement attribuable à un autre que soi, qu'il redevient un élément constitutif de l'identité de celui qui l'a vécu. Nous pouvons alors parler d'attribution coextensive de la mémoire. C'est notamment au travers de l'usage de personnages fictifs que Semprun peut se retrouver face à sa propre mémoire et à sa propre identité. Après le face à face, l'identité entre la mémoire et le sujet de l'énonciation est poussée à l'extrême, ils ne font qu'un. La mémoire passe du statut d'objet à celui d'attribut du sujet : « Pour retrouver une part essentielle de moi, de ma mémoire, que j'avais été<sup>83</sup> ». Semprun suspend donc le rapport du sujet à l'objet de la mémoire et fait apparaître l'illusion de possession parfaite contenue dans la forme pronominale du verbe « se souvenir ». Comme le souligne Ricœur, « la forme pronominale des verbes de mémoire témoigne de cette adhérence qui fait que se souvenir de quelque chose c'est se souvenir de soi. (...) Cette adhérence de l'attribution à l'identification

---

<sup>81</sup> Semprun, *L'Écriture ou la vie*, p.297-299

<sup>82</sup> P. Ricœur, *MHO*, p.645

<sup>83</sup> Semprun, *EoV*, p.296

et à la nomination des phénomènes mnémoniques explique sans doute l'aisance avec laquelle les penseurs de la tradition du regard intérieur ont pu assigner directement la mémoire à la sphère du soi. (...) Cette adhérence tenace du « qui » au « quoi » est ce qui rend particulièrement difficile le transfert du souvenir d'une conscience à une autre.<sup>84</sup> » Semprun met à mal dans un premier temps cette notion d'adhérence afin de rendre possible l'ouverture de la mémoire ou de l'identité à ce qui lui est étranger. La somme de son écriture se veut recueillement au sens « d'une méditation qui transcend(e) et rassembl(e) tous les morceaux épars et distraits de soi-même.<sup>85</sup> »

Nul ne peut écrire s'il n'a le cœur pur, c'est-à-dire s'il n'est pas assez dépris de soi... (...) L'écriture, si elle prétend être davantage qu'un jeu, ou un enjeu, n'est qu'un long, interminable travail d'ascèse, une façon de se dépendre de soi-même parce qu'on aura reconnu, mis au monde l'autre qu'on est toujours.

« Cet autre que l'on est toujours » et qui ne correspond pas nécessairement à l'image que l'on pouvait avoir de soi : telle semble être résumée une des hypothèses de lecture du témoignage contemporain. Celui-ci vise en effet toujours à atteindre l'autre qu'est l'« Homme », cette figure aux contours non définis. Le témoignage de Semprun invite à tenir compte de cet autre homme qu'est l'homme soumis à la violence, ce double de nous-mêmes qui peut demeurer inaperçu dans les consciences, tant que certains faits historiques ne lui permettent pas de se manifester. Le parcours de reconnaissance de cet autre qu'il est pour lui-même, du double caché dans sa mémoire, que mène Semprun, est une invitation lancée aux générations qui préfèrent l'oubli à la prise en charge de la double face de l'homme. « C'est (...) le suspens de l'attribution qui rend possible le phénomène d'attribution multiple (...) : si un phénomène est *self-ascribable*, il doit aussi être *other-ascribable*.<sup>86</sup> »

En se plaçant face à sa propre mémoire, Semprun a pris sur lui le même statut que celui du lecteur du témoignage. Ce dernier ne dispose pas de plus d'éléments que le témoin lui-même. La fonction du témoin n'est donc plus d'offrir directement un nouvel éclairage sur le monde, basé sur son expérience ou sa confrontation à la réalité, mais bien de placer les hommes de sa génération comme des générations à venir face à la matière immaîtrisable qu'est le passé des hommes, leur mémoire, véritable tissu d'interrogations pour l'homme. L'éclatement de la narration qui correspond à l'éclatement et à la perte de maîtrise par le témoin de sa mémoire, a pour effet de dématérialiser la réalité du passé que relate le témoignage. La mémoire se détache d'elle-même, de sa valeur d'objet de l'écriture qu'on lui

---

<sup>84</sup> MHO, p.155

<sup>85</sup> J. Semprun, *EoV*, p.376 ; citation suivante, p.377

<sup>86</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.155

accordait jusque-là. Tout comme l'écrivain se retourne sur son propre travail d'écriture et sur la matière de son écriture, l'homme est invité à se retourner sur sa mémoire et sur la valeur qu'il lui accorde. La mémoire ne se limite plus à offrir matière à l'écriture du témoignage, elle devient dans ce récit agent de l'écriture, écriture elle-même. Le témoignage contemporain marque le temps de la rupture entre la mémoire et l'écriture de cette même mémoire : il souligne leur absence de correspondance. Si la mémoire est bien le double du récit écrit qui en est fait, la tension propre à l'écriture de la mémoire fait du témoignage le lieu d'une confrontation inéluctable de l'homme avec lui-même, avec son double, cet autre qu'il est pour lui-même. Nous entrevoyons dans ce texte de Semprun une des justifications à l'usage de la fiction dans le genre du témoignage. La fiction se donne en effet à lire comme double de la réalité, cet autre possible auquel le récit donne une visibilité. De nouvelles perspectives semblent ainsi s'ouvrir à la quête de survie de la mémoire. Si l'enjeu du témoignage contemporain consiste bien à placer les générations futures de lecteurs dans la position du survivant, le choix de la fiction dit cependant la difficulté à faire accepter la possibilité de l'existence de la violence, ce double caché derrière la réalité humaine. Il s'agit pour le contemporain du récit d'accepter les déformations auxquelles une telle prise en charge expose non seulement le récit, mais aussi sa propre existence.

## 1.2. L'accès à la double dimension de l'expérience dans le refus de dire.

La notion de survie ne recouvre pas simplement l'idée de la mort que des hommes ont pu éviter, mais également l'idée d'un supplément de vie ou d'acuité du regard à l'égard du monde humain, supplément qui trouve sa source dans le regard posé sur l'expérience. Le terme de survie recouvre ainsi bien l'idée d'un double : la survie est conçue comme vie seconde qui se surimpose à la première. «(L)e survivant, «qui au moment où cela se produisait, devait comprendre ce qui après coup paraîtrait incompréhensible –tel était le prix de la survie.<sup>87</sup>» Comprendre ce à quoi l'homme a survécu ou pour le formuler autrement, avoir accès au réel caché derrière toute réalité visible : tel est le nouvel enjeu de la transmission de la mémoire et telle est la raison pour laquelle la littérature peut prétendre mener ce travail de mémoire.

Le témoignage trouve sa pleine réalisation en tant que représentation littéraire, car seule une représentation littéraire peut faire sienne le paradoxe qu'est la compréhension de

---

<sup>87</sup> B.Schlink, *L'esprit du conte, Éloge d'Imre Kertész*, in *Vérifications faites*, Arcades Gallimard, 2007 pour la traduction française, p.101

l'incompréhensible. Comme le souligne Bernard Schlink à propos de l'œuvre de Kertész, « cette idée de « compréhension » englobe (...) la capacité de participer aux choses tout en gardant une distance vis-à-vis d'elles. <sup>88</sup>» La représentation littéraire peut effectivement, et ce notamment au travers de l'usage de la fiction, plonger ses lecteurs au cœur de la violence humaine tout en leur assurant un apparent retrait. Kertész affiche clairement ce choix de la fiction dans son œuvre de témoignage car son expérience propre est avant tout celle d'un déliement avec ce qui est admis comme réalité, avec ce qui est de l'ordre du compréhensible et du rationnel. Mais ce détachement avec la réalité compréhensible a pour effet de le lier avec l'incompréhensible des camps. Tout comme Semprun, Kertész cherche la voie de la confrontation au double caché de la réalité. Le témoignage se heurte à la difficulté propre à l'homme à accepter que l'homme puisse être soumis à la violence et à la mort. Le témoignage contemporain a bien pour ambition de donner à lire le refus de prendre en charge la dualité de la réalité humaine : le but étant de détourner ce même refus pour mieux rendre cette réalité incontournable. La fiction s'affirme alors comme négatif de la réalité. Elle envahit le témoignage pour finir par faire de ce qui est perçu comme non-réalité une réalité.

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, le seul récit qui porte directement sur l'expérience concentrationnaire de cet auteur est son premier texte, *Être sans destin*. Au fur et à mesure que l'expérience vécue des camps s'éloigne dans le temps, il semble que cette dernière se cache toujours plus derrière le récit fictif, tel un détail essentiel qui réussit toujours à remonter à la surface. La mémoire de l'auteur est dès lors placée sous le signe du refus comme l'indique le titre choisi pour l'un de ses récits paru en 1988, soit un peu plus de dix ans après son premier texte. Refus de dire qui correspond à un refus de figer sa mémoire dans un récit.

Existe-t-il un moyen de comprendre qui ne soit pas une possession, une prise en son pouvoir de ce que l'on comprend ? Par exemple : se perdre dans un récit et là, tomber dans un piège sans issue...

Ma vie est-elle autre chose qu'un tel récit ? Comment faire parler ce récit ? Un seul moyen : en faire une réalité racontable ; et donc – en tant que réalité – il n'y a pas moyen, sauf si je découvre sa teneur cachée, son ressort d'automate. Ce récit raconterait le combat incessant, imperceptible, pareil aux métamorphoses de l'embryon, qui a autrefois commencé en moi afin que je remonte à la surface de la conscience depuis les profondeurs insondables de l'existence, puis que je fasse accepter cette existence (la mienne) par cette conscience toute nouvelle. (...) mais si un jour j'avais l'impression d'arriver au but, tant ma conscience que mon être périraient dans cette terrible harmonie. <sup>89</sup>

Il s'agit bien de témoigner de son expérience, mais il importe avant tout pour lui de détourner son écriture de l'ambition du « faire-comprendre ». Contrairement aux enjeux du témoignage

---

<sup>88</sup> B.Schlink, *Vérifications faites*, p.102

<sup>89</sup> I.Kertész, *Un autre. Chronique d'une métamorphose*, Première édition chez Verlag GmbH, 1997 ; Actes Sud, 1999, p.114



traditionnel, il est question dans ses récits d'une transmission paradoxale de la mémoire : une transmission qui échappe justement à toute transitivity. La possibilité d'écrire de B., personnage du dernier récit de Kertész, *Liquidation*, va d'ailleurs de pair avec la résistance de ses contemporains, la clôture d'une société, le refus de voir et d'entendre la vérité sur les deux formes d'enfermement des consciences du XXe siècle, le nazisme et le communisme. Que l'on pense aussi au narrateur de *Kaddish* pour qui la confrontation aux autres, voire même le conflit, se révèle indispensable à la seule possibilité de sa parole. L'opposition rendue nécessaire au travail de l'écrivain et au discours de la survie est un thème récurrent dans les textes de Kertész. Toute la vie de cet auteur hongrois est saisie a posteriori comme placée sous le signe de l'absence de maîtrise de son propre destin ou du moins sous le signe d'une absence de destin que l'on a voulue pour lui et qu'il n'a pu que subir. Il a été, alors qu'il n'était qu'un adolescent, déporté à Auschwitz et lors de son retour en Hongrie, a connu le totalitarisme communiste. Écrire ou raconter sa vie sur le mode de la fiction lui permet ainsi de ne pas reprendre possession de son existence. Ses récits se veulent avant tout prison, chaque ligne trace un barreau supplémentaire autour de sa vie.

Contrairement à Semprun, Kertész ne cherche pas à se réapproprier son existence au travers de l'écriture. Celle-ci constitue donc au contraire une affirmation de la dérive du narrateur. Dérive détachée d'elle-même comme le laisse entendre le choix de personnages fictifs. Chacun de ses récits nous donne à voir la douloureuse survivance de la survie du témoin. La notion de « survivance » pose le problème du maintien dans le temps de cet état de survivant, mais aussi met en doute la durée d'existence des restes du passé comme du savoir porté par le survivant. Nous retrouvons ici dans cette notion de durée attachée à la compréhension de la réalité par le survivant, la question soulevée par Semprun quant au souvenir du souvenir. Mais quand Semprun s'attachait à rendre incontournable la notion de démultiplication du souvenir et posait la nécessité d'en reconnaître la valeur, Kertész souligne combien le maintien dans le temps d'une telle reconnaissance est difficile. L'usage d'ailleurs de la fiction semble nous éloigner toujours davantage de la trace d'origine, la trace devient trace d'une autre trace. Le lien même avec l'acte de témoignage n'est pas toujours visible.

Cette notion de trace de la trace accentue le problème qu'est le rapport « intenable » du survivant à la vie. Le survivant est celui qui a échappé à la mort, mais il n'est pas pour autant celui qui a rejoint le monde des vivants dans l'œuvre de Kertész. Cet auteur évoque dans ses récits l'état de survie des survivants, ce sentiment d'altérité vis-à-vis de soi et des autres, qui s'étire à l'infini, nous l'avons vu quand nous avons évoqué la question de l'impartageabilité de l'expérience dans l'écriture du témoignage. Le témoin rescapé des camps se pose face à

une mémoire qu'il considère à la fois comme sa propriété et comme sa non-propriété. Dans les récits fictifs, le témoin qu'est Kertész ne fait d'ailleurs plus corps avec ses récits. Si le témoin est toujours celui qui porte la trace du passé dans sa chair, le récit fait cependant scission entre le témoin et la trace du passé conservée par sa mémoire. A la question : comment transmettre ?, s'ajoute la suivante : que transmettre ? Une fois encore la place de la mémoire en tant que source du savoir ou de connaissance de l'homme sur lui-même est soumise au doute. Le témoignage contemporain tel que nous le donne à lire Kertész, remet en question le rapport de la mémoire individuelle à la mémoire collective : il ne suffit plus de rendre un nom ou un visage à la victime du passé pour que son histoire devienne celle de tous les hommes. Le témoignage contemporain, sous la plume de Kertész, adopte un double statut d'étrangeté aussi bien vis-à-vis du passé dont il est décalé que vis-à-vis du présent qui lui est indifférent. Quelle survie est alors possible pour le survivant dans un monde qui n'est que la continuation de l'enfermement des camps ? Chaque réalité décrite n'est qu'une nouvelle version de cette prison, chaque modification de la réalité une illusion de changement.

Dans le récit, *Le chercheur de traces*, qui met en scène le travail de recherche de l'origine des traces laissées dans le temps, la mémoire est assimilée à une mise en scène et à un spectacle. L'envoyé, censé reconnaître les lieux originaires du crime, se retrouve face au néant, résultat d'une destruction soigneuse de tous les signes du passé. La poursuite du passé n'a plus aucun sens. La mémoire est réduite à son tour à néant, confrontée à sa propre illusion : celle de réussir à retrouver un passé disparu. « (L)a comédie du temps qui passe n'était que le leurre des choses<sup>90</sup> ». Kertész suggère que la problématique de l'oubli, qui accompagne l'éloignement dans le temps de l'événement exceptionnel du passé, vise seulement à masquer une réalité toujours d'actualité. Le problème auquel se heurte le survivant est bien celui de l'incompréhension sans cesse reconduite. Le survivant est, comme nous l'avons dit en introduction à ces propos, celui à qui il revient la lourde charge d'avoir compris ce qui par la suite devait paraître incompréhensible. Car « une fois que nous lui avons confié toute notre existence, l'histoire nous abandonne, tout simplement parce qu'elle se poursuit différemment, avec une logique radicalement différente. Et là nous ne pouvons plus comprendre que nous ayons également compris la logique précédente ; autrement dit, ce n'est pas l'histoire qui est incompréhensible, c'est nous qui ne nous comprenons plus nous-mêmes. <sup>91</sup> » Kertész souligne ainsi par l'usage de la fiction, l'incapacité humaine à apercevoir le sens de sa propre réalité : tout est qualifié de fiction, apparence de réalité.

---

<sup>90</sup> I.Kertész, *Le chercheur de traces*, édition originale, 1998, Actes sud pour l'édition française, 2003, p.65

<sup>91</sup> B.Schlink, *Vérifications faites*, p.103

S'était-il trompé d'endroit ? S'il n'y avait rien de ce qui aurait dû être là, alors peut-être toutes les hypothèses de départ étaient-elles erronées, et toutes les preuves, fausses et abstraites ; alors cet endroit n'était pas réel mais seulement une illusion née de son entêtement (...)<sup>92</sup>

Le vide du lieu censé apporter une réponse à la quête de l'envoyé signe l'échec de la mission qui lui a été confiée, à savoir retrouver les traces d'un crime d'ailleurs jamais nommé clairement dans le récit. L'adversaire, ainsi qu'il est nommé dans le récit, a eu raison de la mémoire des survivants : tout a été effacé et a rendu le crime virtuel. S'il n'y a plus de trace révélant ce à quoi le survivant a survécu, le survivant ne voit pas pour autant son identité ou son statut s'annuler. L'affirmation du caractère fictif, voire de l'inexistence des traces marque plutôt la rupture entre les générations, entre les victimes et les survivants, qui caractérise l'état de survie. « (Le survivant est celui) en (qui) s'est rompu le lien entre générations. Il est celui qui se trouva dans l'incapacité de se retourner vers sa propre provenance, vers ses parents et ses grands-parents. Il n'a pu, avec et contre eux, faire basculer leurs attentes dans l'avenir pour en faire sa tâche propre. Il n'a pas répondu à leur « espoir » ; il ne l'a même pas déçu ou dévié : cet espoir véhiculé à travers les générations est mort en lui. <sup>93</sup> »

Rappelons d'ailleurs l'importance du désir de l'ex-femme du narrateur du *Kaddish* de voir ce dernier se libérer de son passé. Mais la longueur du monologue intérieur du survivant vient écraser l'interlocuteur dorénavant absent, son ex-femme, réduite au silence par la parole interminable du narrateur. Chaque récit répète encore et encore les faits qui obsèdent le survivant, mais « derrière cette parole multipliée, proliférée, la réalité semble néanmoins se retirer ; plus précisément une réalité différente de celle de la parole se retire. <sup>94</sup> » La mémoire elle-même ou le passé voient disparaître toute possibilité de se réincarner dans un récit. Le passé est dépossédé de lui-même et si son récit semble répondre du vœu de silence des contemporains du témoin, le silence qui persiste d'ailleurs tout au long du texte sur le contenu exact de l'expérience vécue, marque plutôt le déplacement de l'objet de la quête. Il ne s'agit plus de retrouver les traces de ce qui est condamné à demeurer incompréhensible, mais bien de désigner la dimension de double attachée à la compréhension du passé qu'offre le regard du survivant. Le témoignage en tant que passage de relais ne peut plus être alors qu'une fiction de témoignage, une mise en scène de témoignage. C'est ainsi seulement que « ce qui

---

<sup>92</sup> I.Kertész, *Le chercheur de traces*, p.69

<sup>93</sup> Claude Mouchard, "Lien non-lien ? Le Kaddish d'Imre Kertész", in *Parler des camps, penser les génocides*, p.427

<sup>94</sup> Judit Maár, "L'enjeu du Sujet ou les modalités de la vérité. Approche de l'œuvre d'Imre Kertész." In *Littérature, Fiction, Témoignage et Vérité*, sous la direction de J.Bessière et J.Maár, Cahiers de la Nouvelle Europe, L'Harmattan, 3/2005, p.68 ; citation suivante : p.69

après coup devait paraître incompréhensible » peut survivre à l'oubli du passé. Nous y reviendrons.

Puisque tout est devenu fiction, si l'expérience est celle d'une rupture au sein de la réalité, l'écriture de la mémoire ne peut avoir une valeur affirmative. Elle n'a donc plus pour ambition de retenir la mémoire, mais au contraire participe à l'expulsion du récit de toutes les forces qui voudraient nier l'authenticité de cette dépossession ou rupture. Pour Kertész, il semble que la transmission par l'écriture ne soit possible qu'au travers d' « un processus de la création (qui) devient (...) un processus de détachement de la réalité de l'histoire, l'abolition même de celle-ci. » Au cœur de chacun de ses récits, est mis en abyme ce travail d'anéantissement par l'écriture de la mémoire, de cette mémoire qui prétend au titre de réalité. Ainsi dans *Liquidation* est-il question d'un manuscrit manquant, d'une œuvre qui pourrait selon toute vraisemblance expliquer le suicide de son auteur : le manuscrit a été brûlé et le récit qui nous est donné se constitue sur les cendres de ce témoignage définitivement manquant. Il retrouve une présence au travers du récit de son absence. Le sens du suicide de Bé doit se frayer un chemin malgré l'impossibilité d'obtenir des certitudes. De même dans *Le Refus*, une fiction vient prendre la place du récit principal : les deux textes s'emboîtent et finissent par se dévorer l'un l'autre. Dans chacun de ces textes, l'objet manquant, le témoignage lui-même, est au centre de la narration : le refus des contemporains de voir la réalité passée survivre, ne parvient pas à faire taire cette nouvelle parole témoignante. Il est dorénavant question d'une compréhension de la réalité humaine qui dépasse le cadre autorisé de la seule mémoire du passé.

Tabucchi se place au carrefour des situations d'énonciation de Semprun et de Kertész. Il prend en charge à la fois l'étrangeté de la mémoire pour le témoin en charge du récit, et la contrainte énonciative qu'impose, malgré lui, l'écrivain, figure du récepteur contemporain. Le travail de distanciation de l'homme et de sa mémoire est poussé encore plus loin : le témoin, lui-même personnage de fiction, se dédouble avec un autre personnage fictif, l'écrivain en charge de l'écriture du témoignage. La difficulté à regarder en face son propre passé, double du désir de rejet de la mémoire dans l'écriture, conduit paradoxalement le narrateur à faire du témoignage le lieu offert à l'expression de la mémoire comme double de l'écriture.

### 1.3. La mémoire du passé comme envers du témoignage.

Le cadre de la narration de Tabucchi replace le narrateur dans la situation d'énonciation d'un témoin authentique s'adressant directement à un de ses contemporains,

plusieurs années après le déroulement des événements qui ont marqué sa mémoire. Le récit ne se donne pas d'un trait : il est sans cesse remis à une situation future d'énonciation. Le destinataire du récit est volontairement placé dans une situation d'attente vis-à-vis du locuteur. En tentant ainsi de reprendre possession de l'expérience qui a donné matière à l'écriture d'un roman dans le passé, Tabucchi choisit de nous présenter l'envers du récit ou prétendu témoignage écrit, la version orale du témoignage. Cette notion d'envers est très importante : pour cet auteur, chaque réalité donnée n'est qu'illusion : une autre réalité cachée dans l'envers des choses existe toujours. Nous aurons l'occasion d'approfondir cette question. Deux réalités s'opposent donc, celle du témoin et celle du témoin du témoin, l'écrivain qui a mis en forme le premier récit de la vie de Tristano. Les deux versions de la réalité s'affrontent et le doute subsiste quant à leur authenticité. Les deux versions sont soumises au doute, mais leur confrontation a-t-elle réellement pour but de vérifier leur correspondance ? Le témoin que représente Tristano ne donne pas son récit comme récapitulation de son expérience, comme objet destiné à être répété par l'auditeur, mais selon « l'esprit du conte <sup>95</sup> », c'est-à-dire « non comme une leçon apprise par cœur, mais comme une modification de son propre monde. <sup>96</sup> » : « La façon la plus suggestive de qualifier le conte est de faire équivaloir la suspension du récit à l'obligation pour l'auditeur de lui fournir une fin. Dans le *midrash* juif ou le *koan* oriental, la morale de l'histoire est laissée au disciple, à son exégèse ou à sa méditation. Kierkegaard démontre la force pédagogique d'une communication indirecte conduisant l'élève au seuil d'une découverte qui sera la sienne, et non celle qu'aurait pu imaginer le plus parfait des maîtres. Le pouvoir germinatif du conte trouve son correspondant dans le témoignage dont le récipiendaire devra découvrir la suite à lui donner, cette suite étant dans le prolongement de ce qui motive la narration : « Qui écoute une histoire forme société avec qui la raconte, qui la lit participe lui aussi à cette société. » Tristano maintient volontairement le doute quant à la véritable version du passé vécu. L'auditeur qu'est l'écrivain est ainsi laissé libre de choisir, de faire sienne telle ou telle version. L'absence de structure achevée dans le discours de Tristano, l'absence de conclusion véritable – ses dernières paroles mettent fin à la parole en tant qu'acte et non à la matière du discours qui, elle, demeure en suspens – replacent le témoignage dans le présent de la narration qui est aussi le présent de l'auditeur ou du lecteur. Ce dernier est placé face à l'instant de la création, cet instant de la prise en charge de la matière délivrée par le narrateur, car celle-ci se veut « prémisses de l'action » de l'auditeur.

---

<sup>95</sup> Bernhard Schlink, *Vérifications faites*, p.99-107

<sup>96</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.224 ; citations suivantes : p.224-225

Aux chansons et poèmes appris par cœur cités par Tristano et qui restent bien souvent incompréhensibles dans la logique du discours, vient s'opposer le témoignage qui, lui, trouvera son sens ou son « accomplissement » pour reprendre les termes de R. Dulong, dans sa rencontre avec l'altérité que représente l'auditeur, si ce dernier est disposé à le reprendre en charge. Dans l'attente d'une telle prise en charge, le récit offre à son auditeur une forme que nous pouvons qualifier de monstrueuse, un ensemble incohérent et disparate. La monstruosité du témoignage est cependant à envisager selon le sens musical du terme de « monstre ». Le monstre est ce « texte formé de syllabes quelconques que le compositeur remet au parolier comme canevas pour le rythme <sup>97</sup> ». Il n'est pas anodin que le récit ait pris pour premiers mots les paroles d'une chanson populaire. « *Rosamunda* » donne son nom aussi bien à la chanson qu'à un des personnages féminins qui hantent la mémoire du narrateur. Le récit constitue à cet égard une variante de la chanson d'origine. De la même façon, le récit à venir de l'écrivain n'est pas à envisager autrement que comme variante du premier récit qui, lui, ne prétend pas être autre chose qu'un canevas à partir duquel le récit peut prendre forme, car si selon le narrateur les paroles restent, « *nessuno testimonia per il testimone*<sup>98</sup>. »

Le témoignage écrit est bien le double de l'expérience mais ne prétend pas en être la répétition. En ce sens, la perspective de Tabucchi vient rejoindre celle de Kertész, car pour ces deux auteurs, le témoignage ne peut échapper à la répétition stérile que dans le maintien dans le récit d'un questionnement ou d'un espace offert au sens. L'endroit et l'envers de la narration se regardent donc l'un l'autre, se toisent, comme le suggère le ton parfois provocateur du narrateur à l'égard de l'écrivain : ils se défient, c'est à celui qui saura approcher au plus près de la vérité du passé. Est ainsi autorisée l'émergence du sens, sa possibilité. Un espace vide se dessine entre le témoin et son auditeur : cet espace reproduit celui qui existe dans le personnage de Tristano, puisque le narrateur se détache de sa propre histoire et mène tout le récit à la troisième personne du singulier. Les figures de Tristano se démultiplient : son identité est instable, son prénom varie selon les situations, ses activités demeurent imprécises. « Dans l'éclatement qu'elles manifestent, puisqu'elles matérialisent l'écart immense qui sépare le(s) sujet(s) de l'énonciation du sujet de l'énoncé, le moi éprouve la certitude de sa fission et de son irréalité.<sup>99</sup> » L'écriture de la mémoire ne prétend plus fixer l'identité de l'homme : elle le replace au contraire face à son inconsistance, celle d'une identité qui prétendrait avoir des contours précis, définis à l'avance et que l'expérience

<sup>97</sup> Petit Robert, article « monstre »

<sup>98</sup> A. Tabucchi, *Tristano muore*, p.156 (*Tristano meurt*, « personne ne témoigne pour le témoin », p.196)

<sup>99</sup> Dominique Budor, "*Antonio Tabucchi ou la quête d'une identité plurielle.*" in *Revue Transalpina, Identités italiennes*, Textes recueillis et présentés par Mariella Colin, Presse Universitaire de Caen, 1998, p.136

achèverait de révéler. L'écriture accomplit bien un travail d'extériorisation de la mémoire : celle-ci s'extrait de tout système de reconnaissance. Tabucchi utilise l'image du miroir pour désigner le leurre que constitue l'écriture comme tentative de retrouver le visage du passé.

Mi avevi già affidato al futuro, come una lapide, e ti ci vedevi spacchiato, perché quella lapide ti rimandava la tua immagine come pensavi sarebbe stata per i posteri... E invece quell'immagine te la sto cambiando sotto il naso, anzi, è testa all'ingiù e a gambe all'insù, come negli specchi dei padiglioni delle fiere... Mi dispiace per te, ma non se cosa ti aspettavi venendo a trovarmi, io non sono qui per confermare, al contrario... mai fidarsi degli specchi, lì per lì sembra che riflettano la tua immagine, e invece te la stravolgono, o pieggio, la assorbono, si bevono tutto, risucchiano anche te.... Gli specchi sono porosi, scrittore, e tu non la sapevi.<sup>100</sup>

Le choix de l'adjectif « poreux » est intéressant car au-delà de la notion de perméabilité, il renvoie à celle de passage, d'échange. Le récit engloutit l'image de celui qui s'y cherche mais lui donne dans un même temps accès à une autre image, l'envers une fois encore de son propre reflet.

Sous l'apparence d'une simple scène de transmission de la mémoire, Tabucchi donne ainsi à lire sa quête douloureuse et incessante de ce qui constitue l'identité de l'homme. L'identité de Tristano est sans cesse maintenue en suspens, comme nous l'avons dit, offerte à la multiplicité des possibilités du destin, offerte au dédoublement avec l'écrivain... « (Cette) identité plurielle de l'écrivain, loin de signifier un évidement du moi et une perte d'identité, est pour Tabucchi la seule façon d'être : elle fonde – (pour reprendre) la formule de Rimbaud- la possibilité de convertir la douleur du « Je est un autre » en la richesse du « Je est tous les autres ». Car à défaut d'en être le centre, le poète se constitue en pôle d'une constellation de voix réelles et fictives, passées et présentes, qui disent la lutte de celui qui écrit, contre le Temps, contre la mort.<sup>101</sup> » Le personnage de Tabucchi laisse s'ouvrir au cœur de sa parole différents espaces, espaces que la typographie laisse d'ailleurs apercevoir. Ces espaces représentent l'envers des choses et sont autant de lieux d'interrogation de l'homme sur lui-même, auxquels peuvent avoir accès les lecteurs ou auditeurs de Tristano.

Tabucchi fait retour sur celui qui a choisi d'écrire sur l'expérience du passé, sur une tranche de l'Histoire des hommes : le témoin est celui qui veut « être soi et l'autre tout à la fois ». Nous retrouvons la notion d'attribution coextensive de la mémoire observée dans le texte de

---

<sup>100</sup> Tabucchi, *Tristano muore*, p.55, (*Tristano meurt*, « Tu m'avais déjà confié au futur, comme une pierre tombale, et tu t'y voyais en miroir, car cette pierre tombale te renvoyait ton image telle que tu pensais qu'elle serait aux yeux de la postérité... Et voilà qu'à l'inverse je te change cette image sous le nez, ou plutôt, elle est tête-bêche, comme dans les miroirs des pavillons de foire... Je le regrette pour toi, mais je ne sais pas à quoi tu t'attendais en venant me trouver, je ne suis pas ici pour confirmer, au contraire... jamais se fier aux miroirs, à première vue ils semblent refléter ton image, alors qu'ils te chavirent, ou pire, ils l'absorbent, ils boivent tout, et ils t'avalent toi aussi... Les miroirs sont poreux, l'écrivain, et toi tu ne le savais pas. » p.71)

<sup>101</sup> D.Budor, "*Antonio Tabucchi ou la quête d'une identité plurielle.*", p.138 ; citation suivante : p.137

Semprun. Il semble que ce rapport de la mémoire individuelle du témoin à ce qui diffère d'elle, à l'altérité en général, soit un des traits qui caractérisent le témoignage contemporain. Seul le degré d'appropriation de cette même altérité varie : cette différence semble tenir à la place que chaque narration est prête à accorder à la part de violence qui existe en l'homme, mais aussi à la fiction.

Tabucchi insiste : pour que l'échange identitaire puisse avoir lieu, il est nécessaire d'effectuer un travail de traduction : « Traduire signifie en substance surprendre un écrivain en pyjama, parce que c'est vraiment le visiter dans ses faiblesses, dans ses insuffisances, dans ses vertus et dans son intimité. Je crois que l'expérience de la traduction signifie une immersion en un auteur qu'une simple lecture ne saurait provoquer ; (...) cette visite que l'on rend à l'écrivain chez lui illustre pour nous quels sont les mécanismes de l'écriture, de la poésie, de la littérature.<sup>102</sup> » Cette réflexion de Tabucchi à propos de son propre travail de traduction de l'œuvre de Pessoa, énoncée presque dix ans avant la parution de *Tristano meurt*, est illustrée dans ce récit qui nous mène bien dans la chambre et l'intimité du témoin, ce double de l'écrivain. Le récit se propose d'effectuer un retour dans l'intimité du travail d'écriture de l'écrivain : il suit les traces du récit écrit que sont les paroles du témoin. La traduction pallie l'impossibilité pour le témoin d'être autrui et pour le témoin du témoin de vivre ce qu'a vécu le témoin. La mémoire de Tristano qui sert de matière à l'écrivain, se donne tel l'envers de la création, la langue qu'il s'agit de traduire. Seul l'acte de traduction autorise une appropriation, qui n'est pas celle d'un sens identique à celui délivré par la parole première, mais dont le vecteur commun est celui d'un face à face avec la matière étrange du passé de l'homme.

Tabucchi donne une dimension nouvelle à la mémoire et à la question de sa transmission en interrogeant le statut de représentation littéraire du témoignage. Le face à face avec l'écrivain autorise le parallèle entre le discours premier de la mémoire et une langue étrangère que la représentation a en charge de traduire. La représentation littéraire constitue alors une chance offerte à la mémoire d'en extraire le sens, son unique chance, si l'on se fie au désordre incompréhensible de la narration de Tristano. Ce dernier regrette l'écart inévitable entre son propre récit et celui qu'en fera l'écrivain, nous l'avons évoqué, mais il lui confie malgré tout la tâche de transmettre sa mémoire. On peut d'ailleurs se demander à la suite de Walter Benjamin, si cette dissemblance inévitable n'est pas ce qui rend possible l'acte de traduction et donc ici l'acte de transmission. « (A)ucune traduction ne serait possible si son

---

<sup>102</sup> *Conversazione con Antonio Tabucchi, Dove va il romanzo ?*, a cura di Paola Gaglianone e Marco Cassini, Rome, Il libro che non c'è, 1995, p.34, traduction de D.Budor, " *Antonio Tabucchi ou la quête d'une identité plurielle.*", p.137



essence ultime était de vouloir ressembler à l'original. Car dans sa survie, qui ne mériterait pas ce nom si elle n'était mutation et renouveau du vivant, l'original se modifie.<sup>103</sup> » Nous apercevons là une des modifications majeures des enjeux du témoignage, qui n'est plus considéré comme simple parole sur son temps, récit du passé, mais comme parole destinée à demeurer d'actualité. L'ambition d'une actualisation de la mémoire du passé sans fin dans le temps, suppose que soit acceptée la possibilité de l'appropriation par autrui de la mémoire du témoin. La mémoire serait donc pour le témoignage contemporain, le double de l'écriture, la matière offerte au récit, en attente d'un sens non défini à l'avance, que ses contemporains seront prêts ou non à lui attribuer.

Ainsi, le témoignage contemporain fait-il sien l'écart ou la dissemblance entre la trace conservée par la mémoire et l'origine de l'empreinte, l'événement tel qu'il s'est produit. Plus qu'un défaut d'ajustement entre la mémoire et les faits passés, l'écart signale la possibilité d'une autre version à donner de la réalité relatée. Il s'agit dans un premier temps de prendre conscience de l'existence et de la réalité d'un double demeuré caché derrière les affirmations d'une mémoire officielle. La violence peut ainsi trouver sa place comme une des possibilités de l'homme. La figure du survivant se dédouble alors sous l'action d'une scission inévitable entre la matière immaîtrisable de la mémoire et le récit qui la prend en charge. J.Maár souligne à propos des textes de Kertész, « l'impossibilité d'identifier le sujet historique avec le sujet de diégèse. C'est l'incompatibilité du réel et de la fiction qui engendre l'opposition de la mémoire et de l'écriture.<sup>104</sup> » Alors que l'expérience passée n'est que fiction aux yeux des contemporains des récits, le fossé qui séparait déjà la mémoire de sa mise en écriture, se creuse encore davantage. Cette impossible identification des différentes voix apparaît comme un des traits essentiels à la compréhension du genre du témoignage contemporain. En révélant l'existence d'une dimension autre de la mémoire et en suggérant la possibilité d'un double du récit ou tout simplement la possibilité d'un autre récit, ces témoignages révèlent l'ambition qui est la leur, à savoir interroger le rapport de l'homme à sa propre mémoire et par voie de conséquence interroger le rapport de l'homme à cet autre qu'il est toujours pour lui-même. Le caractère d'étrangeté qui caractérise la relation de l'homme au passé, n'est que l'image de l'étrangeté de l'homme pour lui-même et de son refus de regarder en face la violence dont il est capable. L'altérité de l'homme vis-à-vis de lui-même ainsi que la difficulté de l'homme à prendre en charge cette même altérité, est au cœur de la vérité du passé. Le témoignage

---

<sup>103</sup> Walter Benjamin, *Œuvres I*, « La tâche du traducteur », Gallimard, 2000, p.249

<sup>104</sup> Judit Maár, "L'enjeu du Sujet ou les modalités de la vérité. Approche de l'œuvre d'Imre Kertész.", p.69

contemporain invite au dépassement du seul vœu de reconstitution du passé : il invite plutôt à l'appropriation et à la traduction de cette mémoire. Car comme le souligne une fois encore Bernard Schlink toujours à propos de l'œuvre de Kertész, « la mémoire seule ne saurait suffire à soulager les souffrances. <sup>105</sup>»

Face à la dépossession du sens de l'expérience qui menace, la mémoire voit son statut changer : elle ne fait plus corps avec le témoin mais apparaît comme un acteur incontournable du témoignage. La mémoire n'est plus seulement à retrouver mais matière à interroger. Elle est cet envers de la création, cette matière insaisissable dont il est possible ou non d'extraire des réponses à la quête identitaire de l'homme. L'acceptation problématique de l'existence du double va de pair avec la position paradoxale du survivant. Le survivant est celui qui a vu en partie l'envers de la réalité humaine, en partie seulement puisqu'il n'a fait qu'approcher l'expression absolue de la violence qu'est la mort. Il est à la fois tourné vers le passé et vers le présent : il est celui qui a accès à la double dimension de la réalité et demeure celui à qui il revient de la dévoiler. Si l'enjeu n'est plus celui de reconstituer des faits, nous voyons se dessiner de nouvelles perspectives dans le témoignage contemporain : le témoignage contemporain est dorénavant le lieu d'une quête ontologique. La relation ou la non-relation de l'homme à lui-même et à la mort en est l'axe majeur. La reconnaissance de l'existence du double a mis à mal le rôle assigné à la représentation du passé, mais se révélera être également ce qui la rend encore possible.

---

<sup>105</sup> B.Schlink, *Vérifications faites*, p.100

## 2. Survivance et substitution des témoins : vers la reconnaissance de l'existence d'un double monstrueux.

Au fur et à mesure que les faits s'éloignent dans le temps, le genre du témoignage s'éloigne de son côté, de son objectif premier qui était de dire la vérité des faits, de donner à lire l'histoire vue de l'intérieur par l'individu jugé seul garant de la vérité. Nous voyons le témoignage contemporain procéder ainsi au démantèlement du genre dans lequel il s'inscrit. Ce démantèlement est rendu inéluctable par l'objet de la quête des témoins, car le mystère de l'existence de la violence en l'homme a posé son empreinte sur la représentation que l'homme cherche à faire de lui-même. Nous avons pu noter le déplacement de l'objet du témoignage : la mémoire des faits n'est plus à reconstituer. Les faits ne parviennent pas à démêler ni même à traduire le paradoxe que représente la nature mystérieuse de l'homme pour lui-même, ils le creusent bien au contraire. La scission entre la matière incontrôlable de la mémoire et le témoin censé la posséder, demande à ce que le statut et la place du témoin soient donc réévalués. Le témoignage contemporain fait siennes les difficultés liées au statut de survivant. La réunion de toutes les faces contraires du visage humain dans un récit dorénavant monstrueux, se fait le relais de l'impossible survie du survivant.

### 2.1. Le « mal de survivre ».

La situation de survivant modifie considérablement la position et les perspectives du témoin face à son propre témoignage. « (A)près avoir subi le supplice, il vit à présent dans l'horreur. Jean-François Lyotard évoque ce « mal » : « les témoins qui parlent sont dans l'horreur d'avoir été choisis par le mal de survivre pour pouvoir raconter. <sup>106</sup> » Que ce soit des camps ou de conflits armés, le survivant se place toujours en regard de celui qui n'a pas survécu. Le témoignage contemporain suppose d'ailleurs l'élargissement de cette notion de survie : le survivant n'est pas seulement celui qui, lors des faits, a échappé à la mort, il est aussi ce témoin toujours vivant, quand la plupart des survivants se sont éteints à leur tour au fil des années. Sa parole prend place entre la mort non naturelle qui a été évitée et la mort inéluctable qui viendra y mettre un terme. Culpabilité et appel à la responsabilité se confondent. Un lien nouveau se dessine entre le témoin dit authentique, celui qui a vécu l'expérience jusqu'à la mort, et le survivant. De ce lien dépend la réponse à la quête de sens

---

<sup>106</sup> J.F.Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, p.76, in Marie-Thérèse Mathet, "Survivre", in *L'expérience des limites dans les récits de guerre (1914-1945)*, Editions Slatkine, Genève, 2001, p.203

des témoins contemporains. Les survivants n'ont-ils survécu que pour parler à la place des disparus ? Peuvent-ils prétendre à suffisamment de distance pour que leur parole se substitue à la leur ? Le « mal de survivre » qui touche les survivants et qu'évoque Lyotard, renvoie à la position paradoxale du témoin : il reste celui qui n'a pas tout vu, tout en étant celui qui a pu approcher la réalité de la violence humaine. Sa parole s'inscrit au croisement instable de ces deux positions opposées.

Primo Lévi décrit les survivants comme n'étant que des témoins de substitution. Il s'agit là d'un motif récurrent de la littérature de témoignage qui va de pair avec l'interrogation quant à la possibilité de la représentation après Auschwitz : « Je le répète : nous, les survivants, ne sommes pas les vrais témoins. C'est là une notion qui dérange, dont j'ai pris conscience peu à peu, en lisant les souvenirs des autres et en relisant les miens à plusieurs années de distance. Nous, les survivants, nous sommes une minorité non seulement exiguë, mais anormale : nous sommes ceux qui, grâce à la prévarication, l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont revenus muets, mais ce sont eux, les « musulmans », les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale. Eux sont la règle, nous, l'exception.<sup>107</sup> »

Cette notion de « substitution » est essentielle : elle souligne l'existence d'un lien entre les deux catégories de témoins. Il ne s'agit pas, contrairement à ce que les réflexions sur le caractère indicible de l'expérience peuvent supposer, d'une opposition infranchissable entre disparus et survivants. Le survivant, narrateur des témoignages qui nous sont donnés, a pris la place du témoin authentique malgré le défaut de connaissance qui est le sien. Il n'est à aucun moment dans ces récits, question pour le survivant de prétendre le contraire. Le droit à la parole propre au témoin et revendiqué en tant que tel, n'est plus d'actualité : bien au contraire, le récit du survivant se fonde sur la reconnaissance de l'usurpation de ce même droit.

La règle dans les camps est la mort, cette destruction opérée par la violence : survivre sort de l'ordre des choses institué. La mort semble d'ailleurs préférable à la survie pour les personnages de Kertész. La vie n'est qu'« un ignoble camp de concentration<sup>108</sup> », un prolongement de l'enfermement pour Bé, figure de l'écrivain survivant dans *Liquidation*. Dans *Kaddish*, l'état du survivant est même comparé à celui d'un meurtrier revenant sur les lieux de son crime. Et pourtant le survivant a lui aussi une expérience à relater, mais ce témoignage pourtant véritable est sans cesse maintenu en retrait du récit : il se donne tel un

---

<sup>107</sup> P.Lévi, *Les naufragés et les rescapés, Quarante ans après Auschwitz*, Einaudi, 1986 ; Gallimard, 1989 pour la traduction française, p.82

<sup>108</sup> I.Kertész, *Liquidation*, p.77

objet gênant, une pièce à conviction qu'il s'agit de faire disparaître. Car celui qui a conservé la vie est mis au rang des bourreaux, un fossé le sépare de la réalité des victimes, fossé que le narrateur ne peut chercher à réduire sans trahir les victimes et sa propre réalité. Le survivant porte sur lui le sceau de la culpabilité d'avoir survécu et reste prisonnier d'un passé qui ne passe pas.

Voilà ce que doit ressentir un assassin qui, disons (...) longtemps après avoir oublié son crime, chose imaginable et pas si rare, après donc des dizaines d'années, disons par oubli, ou seulement par la répétition machinale d'anciennes habitudes, retombe soudain sur le lieu de son crime et le trouve inchangé, avec le cadavre certes déjà réduit à l'état de squelette, les piteuses coulisses du décor, et puis lui-même, et tant pis s'il est évident que plus rien ni personne n'est identique à soi, par ailleurs il est tout aussi évident qu'après le court intermède d'une vie humaine, tout reste identique, et ce, *de plus en plus*. Et dorénavant il sait ce qu'il doit savoir : que ce n'est pas du tout le hasard qui l'a conduit là, il n'est peut-être même jamais parti, parce que *c'est l'endroit où il doit faire pénitence*.<sup>109</sup>

Le temps passe mais la réalité de la mort demeure, comme le suggère l'expression « tout reste identique, et ce, de plus en plus » : la réalité de la violence et de l'extermination ne peuvent s'effacer ni même être niées, elles se font toujours plus obsédantes. Le récit de Kertész se veut mise à jour et maintien du paradoxe que constitue l'état de survie du survivant. Comment la valeur « homme » a-t-elle pu survivre à la manifestation du Mal ? La survie n'est plus à considérer uniquement comme état de celui qui a réchappé à la mort et peut ou doit en témoigner. L'état de survie devient lui-même enjeu du témoignage. Il est associé à une « pénitence », mais contrairement à ce que ce terme suppose aucune absolution n'est à attendre de la punition que constitue la répétition du crime par le récit. Le « mal de survivre » signifie qu'aucune issue n'est à attendre après le dévoilement de l'existence du mal. La survie ne suppose pas le dépassement d'une réalité passée : la mort associée au mal ou à la violence se surimpose à la vie du témoin. Le témoin ne survit pas à la mort et à la violence, il est celui qui continue à vivre malgré lui, avec la conscience de cette réalité du mal.

La question qui hante les récits de Kertész et qui est clairement énoncée dans *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, à savoir « mon existence considérée comme possibilité de ton être », va se transformer au fil du texte en une formulation négative, autodestructrice : « ton inexistence considérée comme la liquidation radicale et nécessaire de mon existence. » La condition de survivant est impossible à supporter : survivre en tant que poursuite « normale » de la vie, de cette vie qui a précédé la manifestation du mal, reviendrait à nier la mort subie par toutes les victimes des camps comme par celles du conflit. L'élaboration d'un sens de l'expérience est considérée comme trahison du sort subi par les disparus. Les récits de Kertész

---

<sup>109</sup> Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, p.121-122 ; citations suivantes : p.43-44

sont pourtant tous marqués par la quête d'un sens à accorder au passé, mais nous pouvons, à la suite de Christine Baron, y lire un « effort pour comprendre un passé illisible dont on ne peut être témoin au sens où il échappe à une compréhension historique selon la perspective téléologique d'une rétribution des actes. En ce sens, la *Shoah* consacre un deuil double et sans doute complémentaire si l'on se réfère aux travaux de Ricœur sur *Temps et Histoire* ; la configuration téléologique du récit qui serait comme la marque et le modèle de la configuration orientée de la vie humaine et de l'histoire réciproquement intelligibles. <sup>110</sup>» Un pas est franchi entre la position du survivant et celle du témoin tel qu'on l'entendait dans la représentation classique. Le survivant ne peut plus témoigner en se maintenant en dehors de l'expérience relatée, il est ce « *superstes*, non plus le tiers, celui qui voit de loin et prend la parole à la barre pour dire en conservant son intégrité et son extériorité mais celui qui a traversé l'expérience de la mort. <sup>111</sup>» La figure du survivant remet donc bien en cause le statut du témoin. Le témoignage contemporain signe, au travers de la mise à mal de la figure centrale du témoignage, la fin du témoignage en tant que représentation intelligible. Il n'est plus possible après la manifestation de la violence et la révélation du mal, de supposer que les événements aient un sens : cela reviendrait à nier la place qu'occupe la possibilité du mal dans l'existence et l'identité humaine. La question qui se pose alors est la suivante : comment continuer à témoigner et transmettre malgré tout cette réalité du mal ?

Le récit de Tabucchi, quant à lui, laisse entendre que le sens ne sera accessible qu'une fois le narrateur témoin disparu. Pour reprendre les termes d'Anna Dolfi à propos de l'œuvre de Tabucchi, l'expérience passée se revêt d'une « inquiétante étrangeté ». Tabucchi signe la rupture entre le témoignage contemporain et le témoignage qui se veut lecture intelligible de l'histoire : il met donc en scène l'effet produit par le récit de mémoire tel qu'un témoin-tiers le donnerait à lire. Le narrateur veut être celui « qui guide la lecture de l'image et se situe à mi-chemin des affects du public et des personnages. <sup>112</sup>». Mais le temps de la narration se désolidarise de son propre contenu. Le narrateur témoin a voulu faire de son expérience un objet : l'objectivation voulue s'est retournée contre elle-même et a envahi avec force tout l'espace de la narration. Les objets qui entourent le narrateur ainsi que les sensations et le passé, revêtent une épaisseur lourde qui vient écraser le narrateur malade. A.Dolfi décrit ce

---

<sup>110</sup> C. Baron, "*Témoignage et dispositif fictionnel*", p.85

<sup>111</sup> Christine Baron, "*Témoignage et dispositif fictionnel* ", in *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, sous la direction de J.Bessière et J.Maar, p.86

<sup>112</sup> C.Baron, « *Témoignage et dispositif fictionnel* », p.82

sentiment de profond malaise comme *saudade*<sup>113</sup>. La force écrasante que constitue cette *saudade* pose sur chaque objet et chaque individu le sceau de la mort, cette mort qui se trouve dans le revers de chaque chose. La menace de la mort à venir envahit le récit. La déconstruction de la structure du récit du narrateur de Tabucchi renvoie à la désillusion, à la décomposition du corps, comme à la mort du témoin et du témoignage. Le témoignage est rendu impossible par le caractère inéluctable de cet horizon humain. L'approche de la mort du témoin ou du survivant serait la cause de l'autodestruction à l'œuvre dans le récit aux ambitions testimoniales de Tabucchi. Le narrateur est pris entre l'envie de raconter et la *saudade* qui le convainc du contraire. Dans le dilemme qui nourrit tout le texte de Tabucchi, nous retrouvons cependant la définition du témoin proposée par Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*. Le caractère double de l'identité du narrateur de Tabucchi nous renvoie directement à la « structure duelle du témoignage (...) comme différence et intégration d'une impossibilité et d'une possibilité de dire, d'un homme et d'un non-homme, d'un vivant et d'un parlant. Le sujet du témoignage est constitutivement scindé, il n'a de consistance que dans la déconnexion et l'écart – et pourtant ne s'y réduit pas. »<sup>114</sup>

Le survivant qui témoigne dans le témoignage contemporain ne peut effectivement se reconnaître ni dans la catégorie du témoin ni dans celle du non-témoin, il se situe dans cet entre-deux d'une énonciation qui prétend cependant demeurer dans le temps. Le discours du survivant est rendu inséparable de la réalité de la mort et du mal, mais s'il ne peut prétendre parler au nom des disparus, quel peut encore être l'objet de la transmission de son témoignage ? Le statut du survivant se modifie, son discours également : un sens pour le sujet humain est cependant attendu de la position paradoxale qu'est celle du survivant des événements passés. La question posée par le témoignage contemporain est alors la suivante : comment être encore aujourd'hui un survivant des horreurs commises dans le passé ? Que signifie être témoin après Auschwitz ?

## 2.2. L'impossible substitution du survivant à la mort d'autrui face à la réversibilité du destin humain.

Le témoignage contemporain se doit dorénavant de prendre en charge la mort dont le caractère incontournable est affiché : elle est la seule voie d'authenticité pour le survivant, la

---

<sup>113</sup> Anna Dolfi, "La scrittura e gli oggetti della saudade", in *Antonio Tabucchi narratore*, Atti della giornata di studi (17/11/2006), dirigés par Silvia Contarini et Paolo Grossi, Istituto Italiano di cultura, Paris, 2007, p.11-24

<sup>114</sup> G.Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Payot et Rivages, Paris, 2003, p.164

seule façon pour lui de témoigner sans retrancher le mal de la réalité. Kertész suggère même que l'oubli est préférable à la trahison que représente l'extériorité du témoin. La mort semble constituer la seule réponse à « l'oubli que le souvenir a été impuissant à empêcher. <sup>115</sup> » Au travers de la notion de survie, le témoignage contemporain révèle la faillite du témoignage, tel qu'il s'était donné à lire au lendemain des deux guerres mondiales.

Nos vies ont dépouillé les morts, leur empruntant le peu qui nous restait ; c'était les tuer encore. Cette logique est l'enfer. Elle effraie.

De tout l'oubli. Un oubli complet. Que disparaisse qui peut se souvenir. Que disparaisse qui le veut. Que disparaisse jusqu'à l'oubli. Rien. Qu'enfin, il n'y ait ni ne reste rien. C'est le mieux. Que savoir soit sans qu'on se souvienne. (...) Que la mort achève l'oubli que même le souvenir a commencé.

Cet extrait du récit de Michel Surya intitulé *Défiguration*, fait écho à l'œuvre d'Imre Kertész. Pour Surya, l'oubli trouve sa racine dans le souvenir. Il est effectivement question dans ce récit de la vie devenue impossible pour le survivant. Ce dernier a écrit pour tenter de lutter contre l'oubli, mais les mots se sont révélés incapables de sauver le passé des disparus. Il est alors demandé à un écrivain de venir recueillir l'œuvre du survivant, non pour en témoigner mais bien pour la détruire. La mort se démultiplie : après celle des victimes des camps, celle du survivant, à laquelle s'ajoute encore celle des manuscrits. La seule transmission possible qui s'opère est une transmission de la destruction, un don qui s'annule en s'offrant lui-même. Nous retrouvons là la demande de Bé dans *Liquidation*.

Mon imagination était insuffisante, mes moyens étaient insuffisants, et cela ne me console guère que d'autres ne les aient pas trouvés non plus... Mais au moins je sais que notre seul et unique moyen est en même temps notre seul et unique bien : c'est notre vie... (...) C'est toi qui dois brûler le manuscrit dans lequel je mets entre tes mains notre histoire pitoyable et éphémère : toi –innocente et qui n'a pas connu Auschwitz – mais qu'à travers moi Auschwitz a blessée le plus profondément. <sup>116</sup>

La souffrance insupportable de Bé face à l'impossibilité de donner à lire la vérité d'une expérience inimaginable, met à jour le renversement qui s'opère dans les choix de représentation. Bé représente la figure du témoin classique, du moins en poursuit-il l'idéal de médiation auprès d'un public qui pourtant ne peut s'y reconnaître. Le récit devient le récit de l'échec d'une telle représentation. Nous voyons se dessiner un nouveau statut pour le témoin. Quand la parole du témoin était considérée comme seule possibilité pour les disparus de demeurer dans les mémoires, le témoin contemporain, survivant ou seulement figure du survivant, recherche l'authenticité du témoignage, en prenant sur lui la mort et l'impuissance

---

<sup>115</sup> Michel Surya, *Défiguration*, Ed.Léo Scheer, 2006, (Première édition, Fourbis, 1995), p.146-147 ; cit.suivante : *ibidem*

<sup>116</sup> I.Kertész, *Op.Cit.*, p.118



du sujet face à la violence de cette même mort. Le récit doit se substituer à la destruction subie par les témoins dits « intégraux » pour reprendre les termes employés par Primo Lévi, et chercher ainsi à atteindre le noyau de sens inatteignable qui se trouve au centre de tout témoignage. L'écriture de la survie ne peut cependant prendre la valeur d'une substitution d'identités : l'enjeu ne se situe pas simplement dans le fait de porter témoignage de ce dont les disparus n'ont justement pas pu témoigner. Bé ne témoigne d'ailleurs pas : seule la mention de l'existence d'un récit relate le désir qui était le sien de le faire. L'écriture de la survie s'inscrit dorénavant dans la prise en charge de cette incapacité du témoignage, incapacité à parler au nom de celui qui n'est plus, mais aussi incapacité à transmettre la portée réelle de l'événement.

Rien ne peut d'ailleurs plus confirmer la valeur des traces du passé conservées par la mémoire du survivant.

A quoi pouvait-il s'accrocher pour acquérir une certitude ? Avec quoi lutter, s'il était privé de tous les objets de la lutte ? Sur quoi essayer sa résistance, si rien ne résistait ? Il s'était préparé au combat, et trouvait un champ de bataille déserté, il était contraint de déposer les armes non par l'ennemi, mais par l'absence d'ennemi...<sup>117</sup>

Dans ce récit, le personnage censé témoigner de l'existence d'Auschwitz, objectif d'ailleurs jamais nommé, ne reconnaît pas les lieux, se sent comme étranger, en quête de ses propres certitudes, cherchant à fuir la dérive oublieuse de ses contemporains pour lesquels Auschwitz est devenu « l'attraction touristique du coin ». Comme le souligne d'ailleurs le choix d'un discours indirect libre pour l'indicateur des lieux, l'envoyé considère que le lieu qu'on lui indique, va le détourner de la direction qu'il suppose être la bonne. Les deux sites, celui de la commémoration, comme celui que le personnage prétend authentique, finissent par se rejoindre dans le silence qu'ils proposent chacun pour leur part. La dissociation entre le narrateur du récit et le témoin qui n'est d'ailleurs plus qu'un personnage, accentue encore le silence auquel aboutit toute tentative de témoignage. « La superposition du passé et du présent peut toujours advenir mais aucune reconnaissance n'en est possible. L'événement est celui du moment où advient la possibilité d'un récit, et c'est un récit rien moins qu'exemplaire. Aucune notation sur la « banalité du mal », aucune dénonciation explicite mais la question de l'appropriation du témoignage demeure « en reste » comme le témoin dans un monde qui ne peut entendre sa parole (...).<sup>118</sup>»

---

<sup>117</sup> I.Kertész, *Le chercheur de traces*, p.67 ; citation suivante : p.57

<sup>118</sup> C.Baron, « *Témoignage et dispositif fictionnel* », p.87

Dès les premiers témoignages relatant la première guerre mondiale, l'ambition de dire *pour* la victime était présente. Le témoignage de l'expérience personnelle du survivant visait cependant l'appropriation par ses lecteurs d'un message. « (L)e roman de guerre, par l'usage équilibré du cadre historique et l'emploi des techniques autobiographiques, contribue à la manipulation d'un public, concourt à la formation, souvent dynamique, de la mémoire collective d'une société, exerce un impact important à la création des mythes historiques, devient une source de rêve et de nostalgie pour le lecteur.<sup>119</sup> » L'ambition testimoniale consistant à délivrer un regard individuel sur la guerre pour redonner un nom aux milliers de victimes anonymes, ne pouvait se détacher d'une vision idéalisée du monde. Le témoignage délivrait dès lors un message général qui correspondait à une lecture personnelle, politique ou religieuse du monde. La substitution ne s'opérait pas entre survivant et victime de la guerre mais entre réalité et idéal. L'écrivain faisait œuvre de monstration de la guerre au travers de son propre regard de témoin et « rendait possible l'empathie du spectateur (ou du lecteur)<sup>120</sup> ». Grâce à l'effet d'authenticité produit par la correspondance entre les figures de l'écrivain et du témoin, celle du témoin tendant même à effacer celle de l'écrivain, le lecteur pouvait se reconnaître dans les faits représentés, s'interroger sur les choix qu'il aurait eus à faire dans telle ou telle situation. Ces fonctions de médiation du témoin, qui correspondent au modèle classique de la représentation, disparaissent complètement dans les témoignages contemporains. Kertész « récusé comme le fait Agamben d'ailleurs le modèle tragique comme inadéquat à l'expérience du camp, dans la mesure où « il n'y a plus de destin dans lequel on se reconnaît soi-même, ses fautes, sa grandeur et ses particularités<sup>121</sup> ». Ainsi le modèle tragique qui suppose choix, reconnaissance, destin singulier, *catharsis* est ici privé de pertinence.<sup>122</sup> » Le silence ou le mutisme, qui prennent place dans le témoignage contemporain, traduisent l'impossible reconnaissance du sujet dans la représentation de l'expérience d'autrui, comme dans le récit de sa propre expérience, dans le cas de Kertész et Semprun. Car « le camp n'est pas une représentation, c'est une expérience.<sup>123</sup> » La substitution à laquelle se livre le témoignage contemporain ne se joue donc plus entre témoin et disparu, ou entre témoin et témoin du témoin.

---

<sup>119</sup> Georges Fréris, *"Le roman de guerre : entre autobiographie et histoire"*, in *Écrire la guerre*, Études réunies par C.Milkovitch-Riou et Robert Pickering, Presses Univ. Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2000, p.149

<sup>120</sup> C.Baron, *"Témoignage et dispositif fictionnel"*, p.85

<sup>121</sup> Imre Kertész, Entretien avec G.Moser, *"Le XXe siècle est une machine à liquider permanente"*, in Catherine Coquio, *Parler des camps, penser les génocides*, p.90

<sup>122</sup> C.Baron, *"Témoignage et dispositif fictionnel"*, p.84

<sup>123</sup> C.Baron, *"Témoignage et dispositif fictionnel"*, p.88

Le témoignage contemporain rejette même toute représentation qui prétendrait à une telle substitution. Une des scènes marquantes évoquées par Semprun illustre le fossé entre le témoignage qui se voudrait représentation partageable des camps et l'expérience du récit qui, elle, demeure soumise au silence. Il s'agit de la scène où après la libération du camp, le narrateur découvre un rescapé, perdu au milieu des corps des nombreuses dernières victimes de la barbarie nazie. Survivant miraculé, trace de vie inscrite encore sur les lieux de la mort ou indice que la mort n'a pas trouvé de terme à la libération, cet homme fredonne pour lui-même la prière du Kaddish, cette prière pour les morts. Cette scène d'un homme qui meurt seul et qui est contraint de prier pour lui-même, d'anticiper même sa mort, est d'autant plus tragique que le narrateur assiste à son dénuement sans pour autant prendre le relais de sa prière.

Le narrateur se dissocie complètement du sort de cet homme qui agonise. Alors qu'il a accompagné, autant qu'il l'a pu, la mort de son maître et ami Halbwachs, le mourant représente à ses yeux une mort de trop. Cette mort est rejetée parce qu'elle poursuit la logique du camp, quand celle-ci devrait faire son entrée dans le passé. Une chanson bien plus légère, la Paloma, se substitue à toute empathie pour ce mourant : elle renvoie à toute une série de souvenirs dont le récit vient relever momentanément le narrateur de son devoir envers le mourant. Le récit révèle l'ambition qui était la sienne de délivrer la mémoire du survivant du poids insupportable du passé. Si la mort, synonyme de la violence révélée dans les camps, ne peut pas être niée, elle échappe cependant à la représentation conçue comme description intelligible du passé. Ce paradoxe résume la position du survivant qui ne peut pas ne pas témoigner et dans un même temps ne peut témoigner du sort d'autrui. Si la substitution entre survivant et disparu se révèle impossible, le témoignage contemporain propose malgré tout une forme nouvelle de substitution, élaborée à partir de la notion d'envers des choses, notion que nous avons d'ailleurs aperçue plus tôt, quand il a été question du double caché de la mémoire.

La notion de revers ou d'envers des choses, « *i rovesci dei rovesci del rovescio* » pour reprendre les termes employés par Anna Dolfi, littéralement, « les revers des revers de l'envers », ou l'endroit de l'envers, c'est-à-dire l'envers de l'endroit qui parcourt toute l'œuvre de Tabucchi, constitue une hypothèse de lecture non négligeable du témoignage contemporain. Il ne s'agit plus pour le survivant ou le témoin contemporain de se substituer à un témoin muet, disparu ou de prendre la parole en son nom, pour lui rendre justice, mais bien plutôt d'une forme nouvelle de substitution, qui suppose que le témoin puisse prendre la parole en vertu du toujours possible revers des choses. L'accès virtuel à la mort est cette ombre portée sur toute existence : le survivant aurait pu appartenir au camp des disparus et

vice versa. Le témoignage se situe pour reprendre les mots d'Agamben sur « le fil de ce qui est tu ». Le secret de l'homme se situe dans son rapport à la mort. Cette mort promet un sens, qui toujours s'éloigne, se maintient muet à la manière de la neige, métonymie de la violence et de la mort, qui se dépose sur les pages de Semprun.

Comme le souligne Pierre L'Église-Costa dans sa préface au *Jeu de l'envers* de Tabucchi, « l'endroit n'a de sens que parce qu'il a un envers <sup>124</sup> ». Mort et survie cohabitent dans l'espace du récit et autorisent par leur cohabitation même la parole du survivant. Le témoin contemporain n'envisage effectivement de comprendre sa propre expérience qu'en raison de l'existence de l'expérience mortelle d'autrui. Le « moi » n'est plus le centre à partir duquel l'humanité s'éclaire, c'est l'« autre », celui qui a vécu l'expérience de l'altérité par excellence, la mort, qui peut au contraire apporter une réponse aux questions que se pose l'homme quant à sa propre humanité. Le témoignage se pose donc dorénavant dans cette dimension de dialogue entre survivant et disparu, un dialogue sans fin entre la présence et l'absence, entre la vie et la mort. Cette structure nouvelle du témoignage vient répondre au paradoxe soulevé par Primo Levi et repris dans *Ce qui reste d'Auschwitz* d'Agamben : « Le second paradoxe de Levi : « L'homme est celui qui peut survivre à l'homme » devient clair (...) Musulman et témoin, humain et inhumain sont coextensifs sans coïncider, inséparables quoique distincts. Et cette indivisible partition, cette vie scindée et néanmoins indissoluble, s'exprime à travers une double survie : le non-homme est celui qui peut survivre à l'homme, l'homme est celui qui peut survivre au non-homme. (...) La capacité du témoin à survivre à l'inhumain est fonction de la capacité du musulman à survivre à l'humain. Ce qui peut être infiniment détruit est aussi ce qui peut infiniment se survivre. <sup>125</sup> » La figure du disparu et celle du survivant sont intimement liées. Le témoin apparaît alors selon la logique d'une double face : l'endroit qu'est le survivant ne fait que cacher l'envers qu'est le disparu.

Un des textes de Semprun, *Le mort qu'il faut*, illustre cette forme nouvelle de substitution. Pour éviter l'exécution, le narrateur doit changer de nom, échanger son identité avec celle d'un mourant : il est ainsi contraint à être à la fois lui-même et autrui.

On m'a allongé à côté du mourant dont je prendrais la place, le cas échéant.

Je vivrai sous son nom, il mourra sous le mien. Il me donnera sa mort, en somme, pour que je puisse continuer à vivre. Nous échangerons nos noms, ce n'est pas rien. C'est sous mon nom qu'il partira en fumée ; c'est sous le sien que je survivrai, si ça se trouve. <sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> P.L'Église-Costa, Préface, A.Tabucchi, *Le jeu de l'envers*, Bourgois, 1988, p.7

<sup>125</sup> G.Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.164-165

<sup>126</sup> J.Semprun, *Op.Cit.*, Gallimard, 2001, p.175

Cet événement essentiel à la survie du témoin qu'est J. Semprun n'avait pourtant pas été relaté avant ce récit paru en 2001. L'enjeu du témoignage se modifie effectivement avec le temps. Aujourd'hui, la notion de dette à l'égard des victimes, des disparus est à l'honneur. Il s'agit de leur redonner un visage, un nom, une identité. La survie de cet auteur prend son sens autour de cet échange d'identités. Mémoire et survie deviennent inséparables : l'interchangeabilité du narrateur et du personnage mourant surajoute la question de la responsabilité à celle de la survie. La responsabilité trouve son origine dans la mort de cet autre que le survivant aurait pu être. La survie du personnage Semprun semble se décider à l'instant où il regarde la mort en face, sur le visage de son double. Le narrateur « lit dans le regard de l'autre ce qui est inscrit dans son propre regard. L'autre devient ainsi un miroir oblique, qui montre sans reproduire.<sup>127</sup> » Le mythe de Persée s'inverse, car ce n'est plus le vivant qui renvoie à la mort son reflet afin de la détruire, mais le mourant qui renvoie au vivant son visage de futur mourant, et fait de sa vie une insupportable survie. Le témoin n'est plus alors celui qui témoigne pour le disparu, mais celui qui reprend en charge le mystère commun à tous les hommes qu'est celui de la mort, sa menace irréductible, la violence qu'elle porte. En découvrant le visage du mourant, en reconnaissant le visage de celui avec qui il avait pu dialoguer auparavant, Semprun est condamné à vivre en portant sur lui ce visage, le spectre de l'absent. La vie conçue comme survie ne s'oppose plus à la mort, les frontières traditionnelles s'écroulent. « Avoir survécu ne veut pas forcément dire avoir vaincu la mort, cela peut signifier aussi l'avoir accueillie en soi, la porter, être définitivement investi par elle. Cette « sur-vie », cette injustifiable vie en plus situe le narrateur à la fois d'un côté et de l'autre de l'ultime frontière ; elle fait de lui un sur-être, tiraillé entre l'abîme si proche du néant – souvenir récurrent de la fumée s'élevant dans le ciel – et la disponibilité trompeuse d'une existence apparemment ordinaire. Inévitablement, la question se pose : comment continuer à vivre avec cette mort-là, comment être mort dans le monde, comment savoir, enfin, si ayant vécu la mort, on peut se situer du côté des vivants, ou si l'on n'est plus que l'ombre – la trace- indistincte des morts, de la Mort.<sup>128</sup> »

Nous entrons donc au travers de cette notion de survie dans une nouvelle dimension du témoignage. Ce sont les valeurs de dette à l'égard des disparus, mais aussi le statut du témoin comme tiers pouvant proposer une lecture intelligible du passé, qui sont réévalués. Le témoignage contemporain prend en charge l'impuissance de l'homme face à la violence de la

---

<sup>127</sup> Maria Angelica Semilla Duràn, *Le masque et le masqué, Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2005, p.125

<sup>128</sup> Maria Angelica Semilla Duràn, *Le masque et le masqué*, p.113

mort. Le témoignage se veut avant tout parole donnée au nom de l'incapacité du témoignage à produire du sens. Le survivant ne peut plus prétendre parler au nom des victimes disparues : un tel aveu d'échec devient cependant ce qui rend encore possible la parole du témoin. Une nouvelle forme de substitution voit le jour : le survivant peut malgré tout prétendre parler au nom des disparus, en vertu de la réversibilité des choses. « (Le) témoin témoigne en principe pour la vérité et pour la justice, lesquelles donnent à ses paroles leur consistance, leur plénitude. Or le témoignage vaut ici essentiellement pour ce qui lui manque ; il porte en son cœur cet « intémoignable » qui prive les rescapés de toute autorité. (...) Les rescapés, pseudo-témoins, parlent à (la) place (des témoins intégraux), par délégation –témoignent d'un témoignage manquant. <sup>129</sup>»

Contrairement aux récits traditionnels des survivants, la parole de la survie efface les frontières temporelles entre passé et présent, entre un passé qui renvoie à la mort et un présent qui va de pair avec la vie, les deux faces se rejoignent. La mort en tant qu'expression absolue de la violence a définitivement retrouvé la place qui est la sienne dans le témoignage contemporain. Son empreinte est partout, elle vient écraser toute énonciation qui prétendrait la maintenir à distance. La reprise en charge par les récits des survivants du mystère de la mort est ce qui donne accès à la véritable dimension du témoignage, à savoir sa dimension ontologique.

### 2.3. La prise en charge du double monstrueux.

Dans le passage du texte de Semprun qui relate l'échange d'identités, nous retrouvons le modèle du sacrifice selon la tradition judéo-chrétienne. Le passage qui décrit François, la victime du sacrifice voulu par la logique du camp, fait écho de manière troublante aux textes qui relatent la Passion du Christ. Il y est question de l'abandon à l'heure de l'agonie, de l'abandon du père également au moment de son arrestation. Semblable au corps brisé et écartelé du Christ, le corps de François est réduit à une « ossature cassante comme du bois mort<sup>130</sup>. »

Le modèle est cependant détourné dans le récit de Semprun. Pour le judaïsme comme pour le christianisme, la victime sacrifiée ne peut l'être qu'en vertu de son innocence ou de sa pureté, la mort de l'innocent permettant ainsi l'accès du sacrifiant à la rédemption. La valeur du sacrifice ne prend son sens que dans l'opposition entre la faute et l'innocence, l'innocence

---

<sup>129</sup> G.Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.36

<sup>130</sup> Semprun, *Le Mort qu'il faut*, p.178

venant racheter la faute. René Girard étudie le modèle du sacrifice dans son ouvrage intitulé *La violence et le sacré*<sup>131</sup>. Il y remet en question la structure du sacrifice qui oppose le sacrifiant et la victime du sacrifice, mettant en lumière le parallèle entre ces deux entités. Il parle alors d'un « double monstrueux »<sup>132</sup> pour désigner le rapport de l'un à l'autre et la difficulté du sacrifiant à faire sienne l'image du sacrifié. De la même façon, l'opposition entre le survivant et le sujet « sacrifié » est absente dans la structure du sacrifice tel qu'il nous est décrit par Semprun : celui qui va donner son identité au narrateur n'a pas été choisi en vertu de sa culpabilité. L'échange d'identité ne représente plus seulement la garantie de la survie du narrateur, il devient avant tout glissement de la vie de ce dernier vers un « questionnement infini » (180), car « l'interrogation absolue, frénétique, de cette mort, (comme de toutes les autres) est restée sans réponse. »<sup>133</sup>

A la lumière de la figure du sacrifié, les masques de l'existence se révèlent : le masque de la vie devient interchangeable avec celui de la mort. Le témoignage contemporain se construit ainsi sur l'association des opposés que sont la vie et la mort. Le survivant est sans cesse tiraillé entre ces extrêmes. Il ne peut plus rejeter la monstruosité qu'il découvre être la sienne. Hanté par la mort, Semprun ne parvient pas à se séparer de son odeur, de celle d'Halbwachs qu'il a pris dans ses bras juste avant sa disparition, comme de celle des fours crématoires qui l'a accompagné durant toute sa captivité. La mort d'autrui, censée le libérer de sa propre mort, est synonyme d'aliénation et d'enfermement.

Pour Semprun d'ailleurs, la culpabilité d'avoir survécu n'a aucune raison d'être : il estime avoir traversé lui-même la mort, celle-ci « avait été pour lui une expérience de (sa) vie. »<sup>134</sup>. Mais si la mort ne fait plus qu'un avec sa vie, si l'une constitue non seulement l'envers mais aussi le masque de l'autre, toutes deux ne renvoient jamais qu'à la monstruosité de sa mémoire, « cette neige dans tous les soleils, cette fumée dans tous les printemps » : la mémoire insaisissable a définitivement revêtu la forme aveuglante et monstrueuse de la violence absolue. Au travers de cette notion de double qu'est la mort pour la vie, le récit de mémoire laisse apparaître le rapport ambigu qu'entretient le survivant avec la mort et la violence, un rapport fait à la fois d'attraction et de répulsion. Les figures contraires de la vie et de la mort s'affrontent au sein de la mémoire. Duràn parle même de « cannibalisme de la mort qui menace la vie », un cannibalisme qui vient contaminer à son tour le texte lui-même, puisque celui-ci tente de faire tenir la mort dans le récit de la survie, mais aussi un

---

<sup>131</sup> R.Girard, *La violence et le sacré*, Albin Michel, 1990, (première édition, Grasset, 1972)

<sup>132</sup>R.Girard, *La violence et le sacré*, p.213 ; citation suivante : p.244

<sup>133</sup> Semprun, *Le Mort qu'il faut*, p.180

<sup>134</sup> Semprun, *Le mort qu'il faut*, p.183 et cit. suivante : p.185

« cannibalisme de l'irréalité », car la frontière entre rêve et réalité devient difficile à percevoir. La mort devient véritable personnage dans le texte de Semprun, un personnage transparent, obsédant, contre lequel il s'agit de résister, mais qui a envahi l'espace au point que la vie perd de sa réalité. L'identité du narrateur devient instable tout comme dans le récit de l'Italien Tabucchi. Leurs récits respectifs basculent dans une forme d'irréalité, qui ne fait que traduire le malaise de l'homme face à la monstruosité du vrai visage humain.

La soirée du samedi 11 avril 1987 fut comme sont les soirées lorsque les 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 dînais ce soir-là avec des amis chers – et l'angoisse profonde qui m'emmurait. Ce fut un espace partagé en deux territoires, brutalement. Deux vies. Et je n'aurais pas su dire, sur le moment, laquelle était la vraie, laquelle un rêve.<sup>135</sup>

Nous retrouvons le topos de l'irréalité du monde face à la seule réalité que représentent les camps. Semprun réutilise cependant cette figure en faisant apparaître la frontière fragile que le témoin survivant ne peut plus chercher à maintenir entre la réalité découverte dans les camps et celle de la société qui ignore cette même réalité. Des réalités multiples cohabitent dans l'espace du texte. « Le motif du rêve rêvé par un mort, de la coexistence de deux mondes parallèles qui s'emboîtent et se relayent, de la transmigration fantasmagorique de l'un à l'autre, est le résultat de cette perception de soi devenue irréaliste, à force d'osciller entre l'être et le non-être.<sup>136</sup> » L'écriture a alors pour fonction de réunir dans une même « réalité » les extrêmes, les faces opposées et multiples du survivant qui ne parvient plus à fixer les contours de sa propre identité. Si cette monstruosité vient déchirer temporairement la narration de Semprun, elle dévore littéralement la réalité du personnage de Tabucchi.

Le narrateur est effectivement prisonnier de ses céphalées, qui l'obsèdent et l'effraient : la mouche qu'il ne parvient pas à faire sortir de sa chambre est le reflet de cette obsession. Lors de ses crises, sa vision se modifie, tous les contours perdent leur précision et le monde semble basculer. La réalité est alors soumise à une logique qui n'est plus la sienne, car « la réalité entière est prise dans le jeu, produisant une entité hallucinatoire qui n'est pas synthèse mais mélange informe, difforme, monstrueux, d'êtres normalement séparés.<sup>137</sup> »

Il suo era un dolore sordo, continuo e senza bocca, che gli rodeva il petto e non trovava boce, non trovava parole, come una bestia che muggisce in fondo a un tunnel... Non era lui dentro un tunnel, il tunnel era lui, lui era diventato un tunnel... E un giorno, nella vigna vide un rospo... e quel rospo diventò un cane... te l'ho già raccontato ? (...) era un rospo giallo e diventò un cane giallo con la testa fuori dalla terra dove stava sotterrato, a

---

<sup>135</sup> Semprun, *EoV*, p.303

<sup>136</sup> Duràn, *Le masque et le masqué*, p. 114

<sup>137</sup> R.Girard, *La violence et le sacré*, p.236



bocca aperta... gli si vedeva la gola, perché soffocava, il rospo fece glog glog, e poi si mise a parlare con la voce di un cane, e ora mostrava i denti guasti, alcuni anche già rotti, bu bu bu, disse, io sono te e tu sei me, mi spiego ? Si spiegava bene, la bestia, e Tristano capì subito che era il suo fratello... anzi, il suo specchio.<sup>138</sup>

Le miroir joue un rôle important dans le texte de Tabucchi : le récit semble être lui-même le reflet de Tristano, un reflet que le narrateur ne parvient pas à reconnaître. Le passé évoqué sur un mode hallucinatoire, n'appartient pas à une forme de réalité assimilable au discours. Le rêve, qui déconstruit le discours rationnel, prend alors dans les textes de Tabucchi une dimension idéalisée : il est une forme de maîtrise du monde, le lieu où l'on peut enfin prétendre atteindre la totalité du sens. Le rêve prétend pallier les manques de la raison, car « la raison tend à couper les cheveux en quatre et laisse de trop grands espaces, effrayants et frustrants, entre les discours grâce auxquels nous croyons tenir fermement la bride qui unit notre conscience et le monde censé en dépendre à travers l'Histoire. Seul le rêve peut alors nous donner l'illusion salvatrice d'une plénitude dans laquelle rien ne nous échappe, aussi passifs que nous puissions être dans l'aventure onirique qui nous guide obscurément vers la vérité.<sup>139</sup> » L'espace effrayant dont nous parle Denis Ferraris est traduit visuellement dans le récit de Tristano. La narration ne se découpe pas en chapitres, mais en paragraphes de longueur inégale. L'auteur utilise le blanc pour passer d'un paragraphe à l'autre et les points de suspension au sein des paragraphes en guise de transition. Le lien entre les paroles, mais aussi entre les faits, tend ainsi à s'effacer comme le suggère l'usage des points de suspension, cet effacement en cours de la ligne continue. La narration est alors soumise à une alternance entre les propos raisonnés et les récits de rêves. Le rêve semble détourner dans un premier temps le discours de la raison, mais contribue finalement à relancer la parole du narrateur. Ce dernier peut ainsi échapper provisoirement au mutisme et aux gouffres qui menacent toute narration.

En intégrant le rêve dans le récit de mémoire, Tabucchi place son lecteur à la « frontière ténue qui jouxte le réel et l'irréel <sup>140</sup> ». Cette frontière tend d'ailleurs à s'estomper au fil du texte, les registres se brouillent, se confondent tant ils sont près l'un de l'autre, tant l'illusion, qui leur

---

<sup>138</sup> A.Tabucchi, *Tristano muore*, p.131-132, (*Tristano meurt*, p.166, « (S)a douleur était sourde, continue et sans bouche, elle lui rongea la poitrine et ne trouvait pas de voix, elle ne trouvait pas de mots, comme une bête qui mugit au fond d'un tunnel...Ce n'était pas lui dans un tunnel, il était le tunnel, il était devenu un tunnel... Et un jour, dans la vigne, il vit un crapaud.... et ce crapaud devint un chien... je te l'ai déjà raconté ? (...) c'était un crapaud jaune et il devint un chien jaune avec la tête hors de la terre où il était enseveli, la bouche ouverte... on voyait sa gorge, car il suffoquait, le crapaud fit glog glog, puis il se mit à parler avec la voix d'un chien, et à présent il montrait ses dents gâtées, certaines déjà cassées, bou bou bou, dit-il, je suis toi et tu es moi, je me fais comprendre ?... Elle se faisait bien comprendre, la bête, et Tristano comprit tout à coup que c'était son frère... ou plutôt, son miroir. »)

<sup>139</sup> Denis Ferraris, "*Tabucchi et les réalités du rêve*", in *Antonio Tabucchi narratore*, Atti della giornata di studi (17 novembre 2006), a cura di Silvia Contarini e Paolo Grossi, Istituto Italiano di Cultura, Paris, 2007, p.85

<sup>140</sup> Pérette-Cécile Buffaria, "*Sogni di sogni : De l'écriture de la fantasmagorie à la racine carrée des phantasmes* ", in *Tabucchi, narratore*, p. 97

est commune, est forte. C'est un défi qui est lancé à l'écrivain comme au lecteur, une mise au défi de déceler ce qui appartient à la réalité. Tabucchi brouille volontairement les pistes, comme l'indique le don de la photo à mettre en couverture du livre. Ce don à l'écrivain constitue une mise en abyme de l'acte d'écriture et du défi que représente l'acte de réception du récit de mémoire. Sur la photo, un homme marche de dos, il n'est pas reconnaissable et pourrait être n'importe qui. Le narrateur suppose que le lecteur sera dupe et associera la photo à Tristano, puisqu'elle figurera sur la couverture du récit de sa vie. Tabucchi utilise le désir de ses contemporains de délimiter et de tracer des frontières, pour le retourner contre lui-même. « *La storia di questa immagine (...) Soprattutto mi ha messo in guardia dalle nostre pretese, non di rado arroganti, di voler tracciare i confini esatti fra le cose che sono, di credere di misurare al millimetro dove finisce la « realtà » e dove comincia la « finzione ». (...) (L) copertina di un libro, oltre che una « soglia », può essere una tromba delle scale nella quale si precipita ignari.* <sup>141</sup> » Le récit se constitue en tant que piège pour le lecteur avide de cohérence. Qui est Tristano par rapport au narrateur ? Quelle version de sa vie doit être reçue comme vraie ? Quelle interprétation donner au rêve pour que celui-ci devienne intelligible ? Autant de points qui mettent le lecteur en déroute et le précipite dans cette cage d'escalier dont parle Tabucchi. La chute est d'autant plus brutale qu'aucun éclairage ne sera donné : il n'y a pas de réalité qui soit plus réelle qu'une autre pour Tabucchi. Car comme le souligne Denis Ferraris dans un article consacré à la réalité du rêve dans l'œuvre de Tabucchi, « le rêve ne serait pas seulement le grand révélateur des structures intimes du psychisme d'un sujet (ce qu'on appelait naguère et que d'aucuns appellent encore l'*âme*), comme nous pouvons le penser depuis 1899, mais bien l'être même de tout individu, c'est-à-dire sa vérité (...). <sup>142</sup> » Tabucchi ne cherche pas à donner une définition de l'homme dans ses récits, mais il interroge le rapport que ce dernier entretient avec la représentation qu'il fait de lui-même. Tabucchi ne nous montre pas directement la monstruosité de l'identité de l'homme comme peut le faire Semprun par exemple, mais bien la monstruosité de la représentation, qui établit une hiérarchie dans les différentes versions de la réalité et entre les deux faces du visage humain. La monstruosité de la représentation du passé constitue d'ailleurs un élément essentiel du témoignage contemporain, comme le suggère l'importance du désordre dans ces différentes narrations. L'usage de l'hallucination ou du rêve dans le témoignage contemporain vise justement la déstabilisation du regard, la déformation ou une dangereuse mise en équilibre de la représentation que l'homme peut faire de lui-même. Nous pouvons alors lire les récits de

---

<sup>141</sup> Pérette-Cécile Buffaria, *"Sogni di sogni"*, p.98

<sup>142</sup> Denis Ferraris, *"Tabucchi et les réalités du rêve"*, p.70

Tabucchi et Kertész notamment, comme miroirs inversés de la représentation traditionnelle qui, elle, tend à éliminer la face monstrueuse de l'homme. Il s'agit bien pour eux de répondre à la vision de la violence conçue comme déformation. Pour les premiers témoignages, écrits au lendemain de la Grande guerre par exemple, la violence était effectivement perçue comme forme de décadence de l'humanité, comme monstruosité incompatible avec l'identité humaine. La violence et la mort causée par l'usage de cette même violence, étaient données à lire comme anomalies. Mario Rigoni Stern est resté jusqu'à sa mort, un de ces rares auteurs à ne pas remettre en cause ce rapport de l'homme à sa propre violence.

I soldati tedeschi, congelati a decine di migliaia, riempivano gli ospedali delle retrovie e della Germania ; molti restavano anche irrigiditi nelle trincee, o tra la neve, dal Golfo di Finlandia alla Crimea. Disturbi intestinali e dissenterie facevano strage in tutto l'esercito. La zuppa bollente diventava ghiaccio mentre la si stava mangiando. Defecare e urinare per i soldati in linea era diventato un serio problema.<sup>143</sup>

L'auteur italien utilise dans chacun de ses récits les éléments naturels comme métaphore de la violence contre nature que l'homme impose à ses semblables. Le combat sort de l'ordre naturel, la violence des éléments qui semblent s'opposer à la présence des soldats au front le leur rappelle. La figure de la métamorphose est utilisée pour décrire la déformation des corps subie au front. L'homme n'est plus en accord avec la nature dans laquelle il évolue, et celle-ci finit par le dévorer. Nous pourrions évoquer également la place essentielle accordée au motif de la boue dans un des premiers récits du même auteur, *Quota Albania*, qui relate les campagnes de France et d'Albanie. Ce motif est d'ailleurs un des topoï du récit de guerre à partir de la première guerre mondiale. Cette boue qui vient tout absorber, tout dévorer, renvoie directement à la matière originelle dont est fait l'homme : l'homme se liquéfie, s'autodétruit sous l'effet de cette violence dans laquelle il ne se reconnaît pas. Rigoni Stern maintient à distance cette monstruosité dont il a été témoin. Mais le sujet humain peut-il ainsi se préserver de la violence ? Rigoni Stern semble vouloir conserver cette position privilégiée qu'est celle de l'observateur : nous retrouvons la mise en scène d'un espace réservé au témoin. Le maintien du statut de témoin comme tiers va de pair avec le projet de maintien de la frontière, métaphorisée dans ce texte par l'image de la vitre, entre humanité et inhumanité du visage humain.

---

<sup>143</sup> M.Rigoni Stern, *L'ultima partita a carte*, p.70, (*La dernière partie de cartes*, p.92, « Les soldats allemands, souffrant de gelures par dizaines de milliers, remplissaient les hôpitaux de l'arrière et d'Allemagne. Beaucoup, du Golfe de Finlande jusqu'en Crimée, restaient même dans les tranchées ou dans la neige, raidis par le froid. Les troubles intestinaux et la dysenterie faisaient des ravages dans toute l'armée. La soupe brûlante se transformait en glace quand on la mangeait. Faire leurs besoins était devenu un vrai problème pour les soldats en ligne. »)

Sempre piú radi e poverissimi apparivano villaggi e città, la pianura era un'infinita coltre bianca gelata dove ogni tanti si vedevano rottami di automezzi, di carri armati, di aerei. Con il fiato scioglievo un cerchietto di ghiaccio sul vetro del finestrino e osservavo l'esterno attraverso quel chiarore.<sup>144</sup>

L'espace de vision du témoin est doublement délimité et donc séparé de la réalité : l'épaisseur de glace accentue le retrait que suppose déjà la vitre. Le narrateur se maintient à distance des traces laissées par la violence, à savoir les débris des machines de guerre, signes de la violence récente des combats qui ont eu lieu. La notion de limite du regard suggérée par l'établissement d'un cercle de vision dans la glace, lève la question de la distance entre la représentation et la réalité des faits relatés. Les idéaux de Rigoni Stern ont un tel pouvoir d'évocation qu'ils maintiennent l'auteur dans la conviction d'une possible mise à distance de la violence et ce notamment par le moyen de l'écriture.

Mario Rigoni Stern se place ainsi au croisement du refus de la réalité et des désillusions quant à cette même réalité. Nous avons déjà évoqué ce refus de nommer directement tout acte relatif à la violence, la mort elle-même n'étant jamais citée. Le pouvoir d'évocation des mots est largement utilisé par l'auteur italien, pour qui l'écriture est avant tout langage poétique, image. Chacun de ses textes est agencé sur le même système d'oppositions : le narrateur avance péniblement au milieu de la neige et du froid qui symbolisent la violence de la guerre, guidé par une image qui lui redonne courage. Nous pourrions parler d'une écriture oxymorique dans le sens où les images positives se surimposent à la description de la violence. La réalité de l'existence d'un double monstrueux est repoussée, étouffée par l'euphémisme et les images choisies par le témoin.

Io volevo stare in pace, e in silenzio guardare dal treno la campagna dove i trattori rivoltavano la terra e gli uccelli volavano sopra gli arati. Anche allora, nel 1943, quando noi pochi rimasti prendemmo il treno per ritornare, avevo portato via un'immagine simile che per anni mi aiutò a vivere: dopo un villaggio distrutto, su una collina nera contro l'orizzonte del cielo rosso un contadino arava solitario, un cavallo bianco e magro tirava l'aratro e la lunga frusta che il contadino teneva diritta pareva sostenere il cielo.<sup>145</sup>

Le courage reprend toujours le dessus malgré la description désenchantée de la désolation causée par les combats. Ce désenchantement est bien présent dans toute l'œuvre de Rigoni

---

<sup>144</sup> M.Rigoni Stern, *L'ultima partita a carte*, p.68, (V.F, p.89, « Les villages et les villes se faisaient de plus en plus rares et semblaient très pauvres. La plaine était à perte de vue un manteau blanc gelé où, de temps en temps, apparaissaient des débris de camions, de chars, d'avions. Je faisais fondre avec mon souffle un petit cercle de glace sur la vitre de la fenêtre, et j'observais le monde extérieur à travers cette transparence. »)

<sup>145</sup> Rigoni Stern, *Ritorno sul Don*, Einaudi, Torino, 1973, p.317 (*Retour sur le Don*, Éditions Desjonquères, 2004, p.150, « Moi je voulais être tranquille, et, en silence, regarder du train la campagne où les tracteurs retournaient la terre et où les oiseaux volaient au-dessus des labours. En 1943 déjà, quand, restés en petit nombre, nous avons pris le train pour rentrer, j'avais emporté une image semblable qui, pendant des années, m'a aidé à vivre : après un village détruit, sur une colline sombre se détachant sur l'horizon du ciel rouge, un paysan solitaire labourait ; un maigre cheval blanc tirait la charrue, et le long fouet que le paysan tenait tout droit semblait soutenir le ciel. »)

Stern. L'auteur se détache peu à peu d'un certain nombre d'illusions, nous l'avons dit, au fur et à mesure qu'il pénètre au cœur de la réalité de la guerre, mais son écriture reste malgré tout orientée par le rêve d'un retour à la paix. Ce thème du retour est associé à la chaleur des flammes du foyer qui réchauffe parfois les soldats. Le rêve est non seulement ce qui donne le courage de continuer à avancer et à vivre, mais aussi ce qui justifie l'acte de témoigner de l'Italien.

Pour Kertész, un tel maintien de la frontière entre humanité et inhumanité fait du récit du passé, par un effet de contamination, un mensonge renvoyé violemment à la figure du témoin. Dans *Le Chercheur de traces*, nous assistons à la détresse de celui qui voit sa mémoire se transformer en mirage. « Le protagoniste du *Chercheur de traces* ne peut faire l'inventaire que de ce qui lui manque pour témoigner quelques années après.<sup>146</sup> » L'attente de l'envoyé est définitivement déçue, la rupture entre passé et présent est telle que le passé est réduit à un champ désert. Plus rien n'est à attendre d'une reconstitution du passé, aussi fidèle soit-elle à la mémoire du survivant. Le narrateur est pris de vertige face à la perfection du présent qui a occulté la vérité de son passé. Une fois encore, le motif du miroir est efficace : la narration se veut mise en abyme du rapport problématique de l'homme à lui-même.

Le texte de Kertész se retourne sur le silence qui accompagne le témoignage sur la violence passée. Le refus des contemporains des témoins n'est d'ailleurs que le reflet du silence de certains survivants. Comme le souligne R.Dulong qui reprend les réflexions menées dans *Les naufragés et les rescapés*, « la rareté des témoins s'explique en partie par une rétractation face à la vérité –nombre de rescapés ont démissionné de la tâche de mémoire par peur de se confronter avec le passé. Primo Levi compare cette attitude à la ténacité de certains détenus inventant des légendes folles pour distraire le désespoir durant quelques heures. Le refuge du silence rejoint celui du rêve dans son refus de la réalité.<sup>147</sup> »

A cette question de la prise en charge ou non par la narration du double monstrueux révélé au cours des événements qui ont bouleversé le XXe siècle, se surimpose celle de l'appropriation de la conscience de ce double monstrueux par les contemporains de ces récits de mémoire. La prise en charge du double monstrueux par la narration semble paradoxalement constituer un obstacle à la transmission de la vérité de l'expérience.

La narration de Rigoni Stern se présente sous la forme d'un journal. Les dates rythment le récit et renvoient l'expérience individuelle à l'histoire collective. Cet usage de la référence historique pourrait établir une distance infranchissable entre le témoin et le public de lecteurs,

---

<sup>146</sup> Christine Baron, *Témoignage et dispositif fictionnel*, p.85

<sup>147</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire, Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, p.99

mais le fort effet de présence produit par la correspondance entre l'auteur, narrateur et personnage du récit annule au contraire toute distance. « (La) narration autobiographique ne produit qu'une représentation, mais son narrateur l'actualise en tirant le vécu rapporté en deçà de la dénivellation qui sépare ici et ailleurs, maintenant et autrefois. <sup>148</sup> » R.Dulong parle encore dans son ouvrage consacré aux enjeux de l'attestation personnelle qu'est la parole du témoin, d'un effet de « co-présence corporelle du témoin, (dont) la spécification le désigne en exhaussant le sens porté par le moindre épisode raconté à la première personne. » Le corps du narrateur témoin devient « un morceau de l'événement<sup>149</sup> ». Le lecteur des récits de Rigoni Stern est ainsi invité à accompagner le narrateur dans une expérience qui le fait aller de désillusions en désillusions.

Rigoni Stern nous propose dans *L'ultima partita a carte* une page d'histoire éclairée par le regard individuel du témoin qui bénéficie du recul du temps. Le narrateur ne se détache pas du jeune soldat qu'il était, il prend cependant ses distances avec les illusions qu'il pouvait avoir quant aux enjeux du conflit. Ses illusions trouvent une explication et son intégrité est dès lors préservée : il a été en tant que jeune homme victime de sa naïveté et de la manipulation idéologique. Le parcours de reconnaissance de soi, auquel se livre l'ancien chasseur-alpin, laisse finalement bien peu de place à l'altérité du témoin avec lui-même. Les illusions du soldat dont Rigoni Stern cherche à se détacher, constituent la confirmation d'une identité avec soi demeurée inchangée. La lucidité dont il a cependant fait preuve lui permet de se reconnaître dans le jeune homme qu'il a été et surtout lui ouvre la voie à l'empathie des lecteurs : ceux-ci sont prêts à adhérer au discours de celui qui affirme ainsi l'authenticité et l'humilité de son regard sur le passé.

Inversement, l'irréalité et le désordre narratif qui accompagnent la prise en charge du double monstrueux ou l'abolition des frontières entre humain et inhumain dans les autres récits de mémoire qui nous intéressent, suppose la prise en charge irréductible de l'altérité avec soi-même dans l'élaboration de sa propre identité d'homme. Cette irréalité qui s'attache à une telle prise en charge, rend cependant l'appropriation de l'expérience plus difficile et met à mal la valeur du témoin.

La différence de perspective quant à cette question de la reconnaissance du double monstrueux est à mettre en regard de l'usage ou du non-usage de la fiction dans le témoignage. La problématique prise en charge de l'envers du visage humain demande effectivement à réévaluer les critères de réalité et d'irréalité. Le témoignage de Rigoni Stern

---

<sup>148</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.180 ; citation suivante : *ibidem*, p.192

<sup>149</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.192

se dissocie pour sa part de l'usage de la fiction ; si certains de ses textes y font appel, ce n'est toujours que d'une manière très limitée. « La réalité attestée en présence dépasse(-t-elle) la fiction <sup>150</sup> » comme le suggère R.Dulong à la suite de Merleau-Ponty ? Il est intéressant de noter que le récit qui maintient le plus fermement la frontière entre humanité et inhumanité de la violence, est aussi celui qui maintient fermement marquée la frontière entre réalité et fiction. Cette particularité du témoignage pourtant contemporain de Rigoni Stern n'est pas sans importance, nous devons nous y arrêter pour comprendre les enjeux de la fiction dans cette quête d'une définition de l'homme par lui-même. La mise en parallèle des textes de Rigoni Stern et de ceux de Semprun, Kertész ou Tabucchi fait apparaître la course au témoignage qui anime encore les récits de mémoire : quelle forme donner au témoignage ? Quelle forme saura donner à la parole du témoin toute son efficacité ?

La dimension ontologique finit donc par envahir la narration du témoignage contemporain. Les événements du XXe siècle, qui ont marqué définitivement le regard que l'homme peut porter sur sa propre nature d'homme, ne rendent plus possible la répartition des valeurs selon le schéma classique de l'innocence et de la culpabilité, ou selon le schéma d'une séparation entre humanité et inhumanité. La figure du double monstrueux qui envahit le témoignage contemporain, vise également à annuler cet autre signe du rejet de la violence, qu'est la séparation instaurée entre passé et présent. Car la mort, symbole de la violence absolue, touche effectivement sans distinction tous les hommes et toutes les générations. L'interchangeabilité des réalités et des identités fait glisser le témoignage du côté d'un questionnement sans fin de l'homme sur lui-même. Au travers de l'usage du rêve comme de l'hallucination, le nouveau témoin renvoie à l'homme le miroir de son propre visage, un visage monstrueux car définitivement déformé par la possibilité de la violence. Les contraires se rejoignent pour ne plus former qu'un et il devient impossible à l'homme de faire la part entre réalité et irréalité. La mémoire apparaît alors comme cette violence faite aux valeurs que recouvre la notion d' « Homme ». C'est l'identité véritable du sujet humain qui est interrogée mais aussi les choix de représentation de cette même identité. La représentation est également déformée, remise en question. Déformation du visage de l'homme et déformation de la représentation vont de pair : le témoignage contemporain se veut ainsi mise à jour du lien essentiel entre la perspective ontologique du témoignage et ses choix de représentation.

---

<sup>150</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.180

La confrontation de ces différents témoignages contemporains amène donc à interroger les prétentions du témoin dans le projet de transmission du sens de l'expérience passée : peut-il encore prétendre au statut de tiers qui éduque le regard du lecteur ? La désincarnation de l'identité du témoin va de pair avec la question ontologique qui sous-tend le modèle du témoignage contemporain. Le récit de mémoire contemporain révèle l'existence d'un envers dont la prise en charge s'avère indispensable à la compréhension du sens du récit. La non-réalité à laquelle renvoie le regard halluciné aussi bien chez Tabucchi que chez Kertész, tout comme l'échange symbolique d'identités entre la vie et la mort chez Semprun, fait définitivement basculer le témoignage du côté de la mort, du côté de ce qui n'est plus. Le témoignage ne peut plus se construire uniquement à partir de la mémoire du survivant, il doit prendre en charge ce qui ne peut appartenir à aucune mémoire, la mémoire de la mort, la mémoire silencieuse des disparus. La parole du témoin contemporain ne peut se substituer à celle du témoin disparu ; elle doit cependant prendre en charge son incapacité même à dire, à parler en son nom : le témoignage contemporain cherche ainsi à retrouver le lien qui unit survivants et disparus, mais aussi parole et silence du témoin. De nouvelles portes s'ouvrent au témoignage contemporain au travers de la réévaluation des possibilités attachées à la parole du témoin survivant. « Si le témoin véritable est le non-parlant, ou l'homme dissocié de sa propre possibilité de dire, l'avènement du témoignage ne peut dès lors s'énoncer que comme l'intervalle de la possibilité de faire « se rejoindre l'humain et le non-humain, la *phonè* et le *logos*, loin de laisser la signification indéfiniment différée, est cela même qui autorise le témoignage. S'il n'y a pas d'articulation entre le vivant et le langage, si le « je » se trouve suspendu dans cet écart, alors il peut y avoir témoignage. L'intimité qui traduit notre non-coïncidence à nous-mêmes est le lieu propre du témoignage. <sup>151</sup> » La notion de double s'est ainsi révélée essentielle à la compréhension des nouveaux enjeux du témoignage contemporain : double de la mémoire, double du disparu, autant de mises en perspective du simple récit de mémoire qui renvoient toutes à la dualité fondamentale du visage humain et à la difficile prise en charge de cette dualité ou altérité par l'homme lui-même. Le témoignage contemporain se propose donc comme tentative de redéfinition aussi bien du statut du témoin que du témoignage lui-même. Il s'agit de redéfinir le lieu du témoignage, le lieu rendant possible la parole du témoin conçu dorénavant comme survivant. Cette modification des enjeux de la parole témoignante va de pair avec la volonté sans cesse renouvelée de répondre aux exigences de la transmission de la mémoire. Le témoignage contemporain ne fait que

---

<sup>151</sup> G.Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.146, in C.Baron, "Témoignage et dispositif fictionnel ", p.87



traduire une « crise des modalités de la transmission ». Le témoin place sa parole en regard de ce qui l'interpelle, de ce qui demeure sans réponse dans l'expérience passée. Il met ainsi à jour l'impossibilité de voir qui se situe fondamentalement au fond de l'humain pour reprendre les termes employés par Agamben : « voilà la Gorgone, dont la vision a transformé l'homme en non-homme. Mais que précisément cette inhumaine impossibilité de voir soit ce qui appelle et interpelle l'humain, l'apostrophe à laquelle l'homme ne peut se dérober – voilà le témoignage, et il n'est rien d'autre. La Gorgone et celui qui l'a vue, le musulman et celui qui témoigne pour lui, c'est un seul regard, une seule impossibilité de voir.<sup>152</sup> »

La quête du spectre de l'homme qui équivaut au désir de voir ce qui fait la spécificité de l'identité de l'homme, constitue donc une chance offerte à la mémoire de demeurer. Le témoignage devient par l'intermédiaire du témoignage contemporain le lieu rendant « problématique le sens de l'humain<sup>153</sup> ». Il devient possible de devenir témoin à son tour pour celui qui « voit le mystère dans l'interstice des images ». La réduction du statut du témoin ou la perte de sa valeur de tiers, maintient la désignation et la possibilité du sens de l'événement en suspens : le témoignage devient le lieu d'un questionnement sans fin. L'absence d'explication à donner à ces événements qui manifestent la violence dont l'homme se révèle capable, et renvoient aux questions problématiques de l'existence du mal, de la mort...etc., questions que les récits contemporains s'attachent à rendre palpables, propose aux lecteurs de témoignage que nous sommes la répétition de l'expérience existentielle vécue par les témoins des faits. A la question reprise à Renaud Dulong et posée au départ de notre raisonnement, « comment devient-on témoin d'un événement auquel on n'a pas assisté ?<sup>154</sup> », le témoignage contemporain propose la réappropriation de l'expérience par la confrontation aux questions posées par la violence de l'événement passé. « Une expérience seconde de l'événement est en mesure de générer d'autres témoins. Ceux-ci ne seraient pas de « second degré », ils n'auraient pas pour fonction de véhiculer l'information, mais ils auraient à témoigner de l'expérience qui les a initiés à l'événement.<sup>155</sup> »

L'élaboration de cette figure seconde du témoin va à l'encontre de l'idée admise comme négative, selon laquelle toute transmission s'accompagne d'une perte de la qualité non seulement du témoin mais aussi de l'information transmise. Au travers du témoignage contemporain, nous voyons le genre du témoignage évoluer et disparaître peu à peu

---

<sup>152</sup> G.Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.57

<sup>153</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.209 ; citation suivante, ibidem, p.209

<sup>154</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.203

<sup>155</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.207

l'impératif qui était le sien « de sauver les traces d'un monde englouti <sup>156</sup> ». La mémoire des faits ne suffit plus, c'est dorénavant ce qu'ils « nous apprennent sur l'homme qui justifie que l'on n'oublie pas. »

---

<sup>156</sup> A. Wiewiorka, *Déportation et génocide*, Plon, 1992, p.317 ; citation suivante, *ibidem*

## CHAPITRE DEUXIEME

LE TEMOIGNAGE DU TEMOIGNAGE

OU

LE RETOUR DU TEMOIGNAGE SUR LES LIMITES DU REGARD HUMAIN

Le témoignage contemporain interroge sa capacité à répondre aux enjeux de la transmission du sens de l'expérience passée : le retour du témoignage sur la « mission » qui est la sienne donne la possibilité au genre du témoignage d'interroger la relation de l'homme à son propre passé, mais aussi la relation de la représentation au passé qu'elle est censée prendre en charge. La représentation du passé se creuse effectivement sous l'effet du refus humain de faire sienne la réalité de la violence. Ce refus est au centre de la quête du spectre de l'homme qui anime le témoignage contemporain : comment l'enjeu de la transmission peut-il s'accorder à ce refus de l'objet même du faire mémoire ?

Face à la difficile réappropriation de la mémoire, le témoin contemporain se doit d'interroger sa capacité à se représenter lui-même. Le témoignage contemporain déstabilise la représentation et interroge les critères qui sont les siens, ceux de lisibilité de l'expérience, d'authenticité de la parole, mais aussi les critères qui lui permettent de séparer l'humain de l'inhumain ... Le témoignage contemporain rend visible le processus de mise en forme de la réalité historique à partir de l'image que l'homme peut avoir de lui-même. Cette précédence d'une image de ce que devrait être ou ne pourrait pas être l'« Homme », est inséparable du jugement porté sur l'événement historique, car pour juger de la déformation du visage humain, il faut au préalable avoir établi quelle devait en être la forme. Le témoignage contemporain se veut donc mise à l'épreuve des choix énonciatifs, de ces choix orientés par la dimension ontologique qui sous-tend l'acte même de témoigner.

Le témoignage dit contemporain se distingue des témoignages qui l'ont précédé, car plus qu'une représentation lacunaire du passé, il expose le défaut et les limites auxquels le témoignage en tant que récit de mémoire et représentation d'un événement hors du commun, se confronte. Il est question d'un face à face du témoin avec le projet qui est le sien de donner à lire le sens maintenu inaccessible de l'expérience passée. Il interroge la valeur de la poursuite de l'acte de témoigner si celui-ci n'est que l'expression d'une impossibilité de témoigner. Si la représentation de l'expérience passée ne peut être que témoignage « de ce dont on ne peut témoigner<sup>157</sup> », il semble nécessaire de réévaluer la relation du témoignage aux faits et l'objet même du travail de mémoire. Le témoignage contemporain s'éloigne définitivement du seul projet de reconstitution de l'histoire, pour faire retour sur le genre du témoignage : il s'arrête sur la fonction qui peut être aujourd'hui la sienne, non seulement après la démesure de la catastrophe à laquelle le XXe siècle a soumis l'homme, mais aussi

---

<sup>157</sup> Jean Bessière, "Roberto Bolaño : témoigner de ce dont on ne peut témoigner", in *Littérature, Fiction, Témoignage, Vérité*, p.37

malgré l'éloignement toujours plus grand dans le temps de la mémoire de l'événement et la disparition des derniers survivants.

Les traces sont d'ailleurs tout ce dont les contemporains disposent pour témoigner : elles sont le résultat d'une sélection de la mémoire et c'est cette sélection même qui demande à être interrogée. Le témoignage contemporain suppose que ces traces peuvent nous donner de quoi apprendre sur l'identité de l'homme. Le témoignage compris dorénavant comme représentation, doit effectivement prendre acte de la place tenue par le sujet humain dans l'orientation qui lui est donnée. Il s'agit de comprendre la limite posée sur l'acte de témoigner, non plus comme venant de l'événement, mais comme limite du regard que l'homme accepte de poser sur ce que l'histoire révèle de lui-même. Les notions d'indicibilité et d'illisibilité qui accompagnent le témoignage de la violence dont l'homme s'est montré capable, demandent ainsi à être réinterrogées, car elles semblent pouvoir apporter un nouvel éclairage sur le mystère de l'identité humaine. Le témoignage contemporain interroge non seulement ce que la limite du discours peut révéler de l'homme, mais aussi l'existence même du refus de la violence dont l'homme semble inséparable. Le témoignage de l'homme par lui-même se heurte à cette image de lui-même qui précède le rapport du sujet au monde. La quête des traces du passé répond ainsi d'une quête de justification à donner à l'articulation entre le Bien et le Mal ou entre la fraternité et la violence.

Au-delà des critères de vérité ou d'authenticité du discours, le témoignage est avant tout représentation de l'homme par lui-même : le témoignage est soumis au paradoxe d'une représentation dont l'énonciateur et l'objet ne forment qu'un. Il revient au témoignage contemporain de démonter les mécanismes qui précèdent et disposent de la représentation. C'est donc sur cette particularité du témoignage contemporain conçu comme retour d'une représentation sur elle-même, que nous allons à présent nous arrêter afin de mieux comprendre en quoi les interdits qui pèsent sur le genre du témoignage relèvent avant tout des cadres ou des écrans que l'homme impose ou surimpose à sa propre vision du passé et de lui-même.

## A. LES LIMITES DU REGARD PORTE SUR L'ÉVÉNEMENT.

« Si l'on s'interroge sur la définition de l'indicible, qui, avec le silence, est l'autre limite du langage, il se définit comme ce qui ne peut être traduit par des mots. Il se différencie de l'*ineffable* qui indique une verbalisation impossible, mais liée aux choses agréables uniquement, de l'*innommable* lié à une entité abstraite (Dieu, l'illimité) et de l'*inexprimable* qui renvoie à ce qui est au-delà de toute expression sans que l'objet et le degré d'expressivité soient précisés. (...) Selon Michaël Rinn, « pris au sens absolu, par opposition au principe d'effabilité qui postule que tout peut être dit, l'indicible se réfère à un modèle langagier qui bloque la translation véridique d'une chose ou d'un fait donné. <sup>158</sup>» Ce retour sur la définition de la notion d'indicible permet de resituer l'enjeu d'une notion devenue topos du récit de mémoire à partir de la première guerre mondiale. L'indicible n'a donc pas à voir avec la possibilité humaine du dire, mais avec les limites mêmes du langage conçu comme système référentiel ou système soumis aux codes de la pensée. Cette précision a son importance car elle vient répondre directement à l'interdit qui pèse notamment sur la représentation des camps. « On ne pourrait pas ou on ne devrait pas représenter l'extermination. Ce serait impossible ou interdit, ou encore ce serait impossible et d'ailleurs interdit (ou bien interdit et d'ailleurs impossible). <sup>159</sup>» Le lien proposé entre interdiction et impossibilité est intéressant car la hiérarchie entre les deux semble rester indécidable.

Cette notion d'interdiction peut être mise en relation avec celle de blocage du modèle langagier évoquée par M.Rinn plus tôt. Les faits ne dépassent donc pas les possibilités du dire mais vont à l'encontre des modèles de représentation propres à l'homme. Il semble que l'interdit posé sur la représentation soit le résultat d'un refus humain de sortir des cadres que le sujet s'est lui-même fixé. Nous allons donc nous arrêter sur les interdits ou limites qui pèsent sur le genre du témoignage, afin de vérifier l'hypothèse selon laquelle la représentation que l'homme fait de lui-même serait une machinerie, une machinerie dont les rouages dépendraient étroitement du regard humaniste ou anthropocentriste que le sujet porte sur les événements qui mettent en scène le paradoxe de sa propre identité d'homme. « Le monde est un théâtre de marionnettes, mais l'essence du théâtre n'est pas la représentation, la mise en forme, (...), c'est la machinerie, la machination du spectacle. En ce sens, le savoir est moins affaire de vision que de manière de voir : il s'agit d'*ouvrir* les yeux sur les artifices et les

---

<sup>158</sup> Florence Bancaud, "*Écrire l'indicible douleur dans le journal intime*", in *L'indicible*, Textes réunis sous la direction de Françoise Rétif, Rouen, 2003, p.191

<sup>159</sup> Jean-Luc Nancy, "*La représentation interdite*", in *Au fond des images*, Galilée, 2003, p.58

machinations d'illusions, il s'agit d'ajuster son regard pour ne pas être dupe des réflexions dans le miroir, étant bien évident que nul ne peut voir le miroir lui-même (...).<sup>160</sup> Au travers de ce que nous pouvons appeler une mise en abyme de la représentation au sein même de la représentation du passé, les différents auteurs sur lesquels nous nous arrêtons, vont contribuer à « ouvrir » le modèle du témoignage à ses limites supposées, limites qu'impose le regard humain et qui finissent par agencer jusqu'au sens de la représentation, en dépit parfois de la vérité historique.

### 1. L'indicible d'une expérience inintelligible : limite du discours ou discours de la limite ?

Si nous reprenons un des arguments qui remet en jeu la parole du survivant, celui selon lequel « l'épreuve n'est réelle que pour celui qui s'y perd vraiment, et celui qui s'y perd vraiment n'est plus là pour témoigner de sa perte <sup>161</sup> », ou encore « ceux qui ont vu la Gorgone ne sont pas revenus pour raconter<sup>162</sup> », nous nous heurtons au silence de la représentation qu'induit cette approche des possibilités de représentation du passé. Nous allons donc nous arrêter sur les interdits qui pèsent sur le témoignage et semblent en limiter la portée. Les témoignages contemporains ont en effet choisi de montrer les limites imposées au discours du survivant : elles deviennent de manière détournée l'objet de leur narration et imposent dès lors le genre du témoignage contemporain comme outil de réflexion sur l'acte de représentation de l'homme par lui-même basé sur son expérience passée. Le caractère indicible de l'expérience est une des limites qui s'imposent au genre du témoignage et plus particulièrement encore au témoignage contemporain. Ce dernier fait retour sur cette limite qui est aussi une réduction des possibilités de la poursuite du geste testimonial. Il s'agit pour le témoin contemporain de détourner ces limites pour que la parole du témoin demeure possible.

#### 1.1. La mise en scène du silence du passé : le refus meurtrier du passé

L'acte de monstration des limites de la représentation du passé auquel se livre le témoignage contemporain, vise la mise à nu du travail d'élaboration à l'origine du silence du passé : il s'agit de mettre en abyme le témoignage pour dévoiler les mécanismes de la

---

<sup>160</sup> F.Proust, *L'Histoire à contretemps, Le temps historique chez Walter Benjamin*, Éditions du Cerf, 1994, p.123

<sup>161</sup> M.Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, 1949, p.254, in *L'indicible*, p.97

<sup>162</sup> Primo Lévi, *Les naufragés, les rescapés*, p.82

représentation du passé. L'indicible associé à l'événement dont le récit de mémoire se fait le relais, ne serait alors pas une qualité intrinsèque à l'événement mais une qualité que la représentation lui attribue. Le témoignage contemporain dévoile ainsi la valeur de prétexte du caractère indicible de l'expérience, prétexte qui justifie du silence de la mémoire.

Nous retrouvons cette mise en scène du silence dans les textes de Kertész, textes dans lesquels, nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises, le motif du témoignage absent ou manquant est omniprésent.

La phrase centrale de *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, à savoir « ton inexistence considérée comme la liquidation radicale et nécessaire de mon existence.<sup>163</sup> » signale un rapport d'équivalence entre le silence de la mémoire, rendu synonyme d'une liquidation de l'existence du survivant, et le refus de prendre en charge la réalité passée considérée alors comme inexistante. L'enfant qui ne verra pas le jour n'est autre que cette parole du témoin qui ne peut prendre forme. L'œuvre du survivant qu'est Kertész s'ordonne ainsi autour d'une parole qui vient recouvrir la possibilité du témoignage.

La plume de l'écrivain et la pelle qui creuse la tombe, se substituent l'une à l'autre. Les mots qui s'accumulent dans le long monologue du *Kaddish*, sont comme cette terre mise sur le côté pour reboucher la tombe destinée à recevoir le corps parlant du survivant, le corps du texte. Le récit se livre dans un amoncellement stérile de phrases, dans un ressassement des mêmes scènes, celle notamment de la discussion entre le narrateur et sa femme de l'époque quant au projet d'avoir ou non un enfant. Le « non ! » violent qui surgit et vient interrompre le raisonnement, rythme l'ensemble du texte et provoque une accélération de la narration, qui finit par s'emballer pour s'enfoncer toujours plus dans la nudité du langage réduit au sombre état d'une ville dévastée. La négation qui renvoie directement au refus de prendre en charge le destin d'un texte, au refus de mettre en forme le passé incompréhensible, contribue à mettre en scène la notion même d'indicible.

Je voyais pour ainsi dire écrit sur leurs fronts, et sur les parois du tramway, en lettres de feu :

« Non ! » -je ne pourrais jamais être le père, le destin, le dieu d'un autre être,

« Non ! » - jamais ne peut arriver à un autre enfant ce qui m'est arrivé dans mon enfance,

« Non ! » -criait, hurlait en moi quelque chose, il est impossible que cela, c'est-à-dire l'enfance, lui arrive – t'arrive- m'arrive, oui, et alors je me mis à raconter mon enfance à ma femme, ou peut-être à moi-même, je ne sais plus, mais je la lui racontai, avec toute l'abondance et les contraintes de ma logorrhée, je parlai sans retenue, pendant des jours, des semaines et d'ailleurs maintenant aussi je la raconte (...) Oui, je m'étais alors mis non seulement à raconter, mais aussi à errer, la ville dans laquelle je savais déjà me mouvoir avec l'aisance relative d'une habitude relative, commença alors à se transformer à nouveau en piège pour moi et à se dérober sous mes pieds, si bien que je ne pouvais pas savoir sur quelle scène indicible, imprégnée de souffrances et d'humiliations je me trouvais soudain, à quel appel j'obéissais quand par exemple, je me faufilais parmi de petits palais

---

<sup>163</sup> Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, p.36



délabrés, spectraux, dans une ruelle assoupie comme un malade distingué, ou que je me glissais entre des maisons fabuleuses avec tourelles, girouettes, dentelures, aiguilles, fenêtres borgnes, le long de grilles de jardins minables où maintenant tout est tellement pillé, nu, dévoilé, piteux et raisonnable, comme des fouilles abandonnées.<sup>164</sup>

Le refus qui accompagne le geste du témoignage tient au refus de donner la possibilité au passé de se rejouer. Écrire équivaut à redonner vie aux faits passés et donc à les reprendre en charge en tant que démiurge : une telle maîtrise est contraire au sens d'une expérience vécue comme dépossession de soi. De la même façon, avoir un enfant va de pair avec le silence qui cherche à annuler ou circonscrire le fait passé, comme le suggère l'opposition entre le présent négatif qui se rapporte à autrui, « jamais ne peut arriver à un autre enfant » et le passé composé affirmatif qui, lui, renvoie au narrateur lui-même, « ce qui m'est arrivé ». Si dans un premier mouvement, le narrateur semble reconnaître une part de son propre passé, il se détache de la réalité de ce même passé au fur et à mesure qu'il interroge la possibilité de mettre celui-ci en forme dans un récit. La gradation de l'irréel vers le réel (« lui arrive ; m'arrive ») permet paradoxalement à l'irréel de gagner sa place sur le réel et de l'annuler. A ce « non ! » vient cependant répondre un « oui » fondu dans le discours et accolé directement au refus de réappropriation de l'enfance. La parole surgit, fait voler en éclats le couvercle qui la tenait prisonnière. La parole est alors celle d'un somnambule qui déambule dans un monde qu'il reconnaît sans le reconnaître. Le récit de témoignage équivaut à une errance dans l'incompréhensible. La description de la ville fantôme fait étrangement écho à celle du camp telle qu'elle nous est donnée dans *Être sans destin*. Elle lui fait écho mais sur le mode de la désillusion. *Être sans destin* et *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* apparaissent comme doubles l'un de l'autre. Au regard ingénu qui oriente le premier texte vient répondre le regard désenchanté du second sur ce même regard ingénu. Au récit d'une expérience vécue de l'intérieur succède un récit basé sur le dédoublement du narrateur qui s'observe déambuler dans la ville fantôme.

Plus loin, nous vîmes des bâtiments, les mêmes que j'avais déjà aperçus depuis la gare. En réalité, vus de près, c'étaient des constructions de forme étrange, longues, basses, d'une couleur indéfinissable, avec en relief sur toute la longueur du toit une espèce d'installation d'aération ou d'éclairage. Les bâtiments étaient tous entourés par un chemin de cailloux rouges et séparés de la route par une pelouse bien entretenue, et entre eux, je remarquai, à mon grand étonnement, de petits potagers, des choux, et sur les plates-bandes des fleurs multicolores. Tout était propre, beau et joli, effectivement, il fallait l'admettre : nous avions eu raison à la briqueterie. Je m'aperçus qu'il manquait néanmoins quelque chose dans les environs : il n'y avait pas trace de mouvement, de vie. Mais je me dis que ce devait être normal, puisqu'en fin de compte les habitants étaient au travail.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Kertész, *Kaddish*, p.119-120

<sup>165</sup> Kertész, *Être sans destin*, p.125-126

Il semble que les jardins minables dont parle le survivant dans *Kaddish* soient ces mêmes « jardins propres, beaux et jolis » découverts par le narrateur lors de son arrivée à Auschwitz. Il s'agissait déjà dans ce premier récit de confronter les contemporains du survivant aux limites de leur volonté de faire leur l'expérience du mal. Le narrateur d'*Être sans destin* est effectivement incapable de décoder la réalité concentrationnaire. La description offerte dans ce texte semble en effet se détacher de la réalité, tant elle est décalée par rapport aux figures généralement admises pour décrire l'entrée dans le camp de concentration. L'ingénuité du témoin renvoie ainsi à l'inadéquation entre la réalité du mal et les systèmes de valeurs de ses contemporains. Le récit répond du refus de rendre à l'événement toute sa portée. La confrontation des deux textes vise dans *Kaddish* à révéler le procédé utilisé dans le premier récit. Ainsi les bâtiments deviennent-ils des « petits palais délabrés » ou des « maisons fabuleuses ». Les « dentelures » et « aiguilles » peuvent renvoyer tout aussi bien aux « lettres pointues et sinueuses<sup>166</sup> » aperçues par le narrateur d'*Être sans destin* à son arrivée à la gare d'Auschwitz-Birkenau qu'à l'immense portail qui marque l'entrée du camp. Kertész souligne ainsi le regard absent que le témoignage peut porter sur la réalité du passé. Les « fenêtres borgnes » décrites dans le *Kaddish* deviennent par métonymie le récit qui donne accès à la lumière du passé mais sans rendre celui-ci pour autant visible ou compréhensible. Le regard de l'incompréhension et de la rationalité qu'est celui des contemporains du témoin, ne voit dans la description du passé qu'un décor. L'incapacité du décodage se double du refus de prendre en charge cette même incapacité : un tel refus est jugé responsable du pillage sémantique du récit de l'expérience.

En voulant rendre « raisonnable » l'expérience, en imposant au survivant de sortir de la logique des camps par une logique du discours qui, elle, serait acceptable, le monde qui entoure le survivant et lui reste étranger, pousse le survivant à se taire. Ce sont les contemporains du survivant qui enferment l'expérience dans les critères de l'indicible. Le désir de circonscrire le sens de l'expérience conduit inexorablement au silence et à la destruction du témoin par lui-même. Le désir d'enfant de la femme du narrateur de *Kaddish*, qui correspond de manière métaphorique à la possibilité pour le témoin de faire œuvre dans le temps, conduit ce dernier jusqu'aux portes du « silence final de la renonciation à la parole poétique (qui est) l'indice le plus certain de son authenticité.<sup>167</sup> » Le narrateur qui a été

---

<sup>166</sup> Kertész, *Être sans destin*, p.107

<sup>167</sup> Françoise Rétif, "L'indicible et l'insacriable, De Wittgenstein à Jean-Luc Nancy ou le parcours inachevé d'Ingeborg Bachmann" in *L'indicible*, p.98

déporté alors qu'il n'avait qu'une quinzaine d'années a effectivement vécu son enfermement comme une soumission à une autorité supérieure, comme une infantilisation de l'individu pensant qu'il était pourtant. Il se refuse donc à prendre en charge par le discours une telle autorité, car cela reviendrait pour lui à rejoindre le camp des bourreaux. Il préfère demeurer dans le camp, dans la position du détenu qui ne fait que subir le silence qu'on lui impose. Le témoin finit ainsi par ne plus reconnaître les lieux de l'expérience qu'il cherche à retracer : il s'enferme dans l'indicible, cet indicible que l'on continue à vouloir pour lui.

La tombe qu'il voulait continuer à creuser pour poursuivre la tâche inachevée du système totalitaire qui a cherché à l'éliminer, devient sous l'effet de l'injonction de ses contemporains du faire-œuvre, « des fouilles abandonnées ». L'image du creusement est toujours présente mais l'objectif de l'enterrement, cette poursuite de la destruction que l'on a voulue pour lui, s'oppose radicalement à celui de la quête d'objets précieux dans la terre. Le narrateur se sent en parfait désaccord avec la logique de ses contemporains, cette logique étrangère à Auschwitz. Le narrateur du *Kaddish* ne peut se résoudre à donner naissance à une œuvre qui nierait la vérité de l'expérience mais répondrait aux exigences de ses contemporains. Le manuscrit tenu absent est donc l'œuvre de témoignage telle que le survivant la conçoit.

L'association entre l'acte de témoignage et la vie donnée à un descendant est une image que l'on retrouve à la base de nombre de témoignages. Kertész inverse cependant l'image : le témoignage n'est pas cette vie nouvelle insufflée à la mémoire. « Le regard posé par les générations nées après la destruction, après la Shoah, sur le monde de leurs grands-parents était un regard aveugle (...) L'anamnèse, la remémoration, semblait impossible. Elle trébuchait toujours sur le vide ouvert par le génocide. Ainsi, les livres du souvenir sont restés des cimetières que personne n'a jamais visités.<sup>168</sup> » L'auteur hongrois évoque ainsi la nécessité de contourner ce qui justement semble rendre impossible ou interdire le regard sur le passé. Il s'agit d'aller à l'encontre de ce « thème du silence, décliné dans toutes ses dimensions : existentielle, théologique, littéraire.<sup>169</sup> » Kertész place au centre de ses récits une réflexion sur le mystère qui entoure la manifestation du mal, le « mutisme de la mort et l'impossibilité du langage à rendre compte du génocide : ces événements seraient innommables, irreprésentables, indicibles. » De tels attributs équivalent à la poursuite du crime sous d'autres formes. Le motif du meurtre de la mémoire ou du suicide auquel le témoin est contraint, parcourt toute l'œuvre de ce survivant des camps.

---

<sup>168</sup> A. Wiewiorka, *L'Ère du témoin*, p.48-49

<sup>169</sup> A. Wiewiorka, *L'Ère du témoin*, p.62 ; citation suivante : ibidem

Dans le récit au titre évocateur de *Liquidation*, il est question une fois encore d'un survivant des camps qui a cherché à retranscrire dans un récit ce qui échappe à toute logique : le mystère de la survie d'un enfant né à Auschwitz. Ce fait prend cependant une valeur existentielle : le sens de l'humanité trouverait son origine à Auschwitz. Dans ce texte qui met en abyme le récit du *Kaddish*, les récits s'emboîtent les uns dans les autres : l'écriture d'une pièce de théâtre se confond avec le fait qui en est l'origine. La parole n'est d'ailleurs pas donnée au témoin définitivement absent mais bien plutôt aux témoins du témoin qui lui survivent. Ce déplacement de l'assise énonciative du témoignage a son importance, il va de pair avec la volonté de Kertész de mettre à nu les mécanismes qui privent le récit de mémoire de sa communication avec les nouvelles générations. Il s'agit de mettre en scène la mise en scène justement que constitue le discours de la limite imposé au genre du témoignage.

La parole est donnée à Judit, celle qui a détruit à sa demande l'œuvre de B. Son récit à la première personne est adressé à son nouveau mari, Adàm. Cet échange entre une première personne et la deuxième personne du singulier est placé sous le signe de la destruction, destruction du couple mais aussi et surtout destruction du fameux manuscrit de son ex-mari, le survivant né dans le camp. Ce long monologue de Judit fait écho précisément à celui du narrateur de *Kaddish* que nous pouvons sans trop nous méprendre appeler B. Il semble que la parole soit enfin donnée à l'interlocutrice de B. tenue muette, écrasée par la parole de B. dans le *Kaddish*. Le « je » détruit peu à peu le « tu » auquel il s'adresse, tout comme B. avait fini par expulser sa femme de sa vie. Le « je » de Judit vient reconnaître son « crime ». Elle avoue alors le bonheur qu'est le sien au lendemain d'une telle destruction, du « crime qu'elle nomme d'ailleurs elle-même ainsi. Cet aveu constitue un seuil dans le récit à partir duquel le discours de la femme envahit la narration. Elle se réapproprie son existence à partir de la destruction de toute trace du manuscrit, synonyme du poids de l'existence pour tout Juif après Auschwitz. Sa survie passe par le crime contre la mémoire.

Le personnage de Judit est cependant paradoxal : elle est prise entre son désir de se libérer et celui de vivre Auschwitz. Elle peut être vue comme le cobaye de B. qui cherche à « consigner (...) les forces destructrices, l'obsession de survivre, les mécanismes d'adaptation, comme ces anciens médecins qui s'inoculaient du poison pour en mesurer sur eux-mêmes les effets.<sup>170</sup> » Judit expérimente dans sa vie ces forces destructrices : elle éprouve effectivement ce besoin de survivre après s'être adaptée à la vie que lui proposait B.

---

<sup>170</sup> Kertész, *Liquidation*, p.109 ; citation suivante : ibidem, p.118

Le suicide de B. apparaît dès lors dans sa véritable dimension métaphorique : le maintien de son discours dans l'indicible jusqu'à l'autodestruction synonyme d'authenticité et de fidélité du témoin survivant à son passé, est la conséquence du refus des contemporains du survivant de vivre Auschwitz. Dans sa lettre d'adieu, B. accomplit ce que son ex-femme attendait depuis toujours de lui, « révoque(r) Auschwitz ». Nous apercevons ici la figure importante dans le témoignage contemporain de l'autosacrifice, « c'est-à-dire la confusion de la victime et du sacrifice, (...) cet autosacrifice qui est au fondement même de la culture occidentale, ainsi qu'en témoignent les histoires de Socrate ou du Christ.<sup>171</sup> » Le survivant sacrifie sa parole sur l'autel de l'authenticité et de la fidélité à une mémoire jugée inaccessible par ses contemporains : le maintien de l'indicibilité et donc du silence est le prix à payer au témoignage. Mais le sacrifice ne produit aucun rachat, ne délivre aucun sens, puisque le témoin est contraint de disparaître : la représentation ainsi conçue équivaut bien à une révocation du passé. « (L)'exigence de sacrifice n'occulte rien d'autre que le meurtre. » Suicide et meurtre du témoin ne forment qu'un dans les récits de Kertész. Ce dernier fait écho aux réflexions menées par Barthes sur le masque de l'art et la structure du suicide que celui-ci recouvre. « L'art que stigmatise Barthes (...) repose sur la *mimesis* du sacrifice, de l'autosacrifice, *sur la pensée de la vérité de la perte*. Le gouffre de l'absence ouvre sur la fascination de la mort qui elle-même peut basculer à tout moment dans la mise en scène de la mort.<sup>172</sup>»

Kertész cherche à révéler en quoi la représentation, telle qu'elle est admise en Occident, comporte une structure meurtrière. Il va ainsi bien au-delà du seul dévoilement des limites attribuées au récit de mémoire. Le refus d'accorder le même degré d'authenticité à la parole du survivant et à la parole absente, inexistante, de celui qui vécu l'expérience jusqu'à la mort, va de pair avec la définition de la représentation du passé qui veut que « le sens se donne dans l'absence, là où (le témoin) donne sa vérité dans le retrait de sa présence (...) <sup>173</sup>» Cesser d'écrire n'est-il pas alors la meilleure façon de témoigner de sa propre perte, comme de la perte de tout sens ? Cette fascination de la mort devient effectivement l'objet de la pièce de théâtre écrite par le personnage narrateur de *Liquidation*, qui tente de retrouver le manuscrit manquant. Mais la mise en scène de la mort ne vient cependant pas mettre un terme à la vérité de l'expérience, elle n'apaise pas les consciences. Kertész insiste sur l'illusion qui consiste à

---

<sup>171</sup> Françoise Rétif, "L'indicible et l'insacrifiable, De Wittgenstein à Jean-Luc Nancy ou le parcours inachevé d'Ingeborg Bachmann" in *L'indicible*, p.98 ; citation suivante : p.98

<sup>172</sup> F.Rétif, "L'indicible et l'insacrifiable", p.98, faisant référence à R.Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Point Seuil, p.55

<sup>173</sup> Françoise Rétif, "L'indicible et l'insacrifiable", p.98

croire que la représentation de la perte ou la représentation qui vise à révéler le caractère indicible de l'expérience, puisse suffire à mettre un terme à l'interpellation existentielle qui se fait entendre du passé.

(L)es humanistes professionnels voudraient croire qu'Auschwitz est arrivé uniquement à ceux auxquels il est arrivé précisément à cet endroit-là, en ce temps-là, mais que ceux auxquels il n'est pas arrivé précisément à cet endroit-là, en ce temps-là, c'est-à-dire la plupart des autres, les gens – l'Homme !- eh bien, il ne leur est rien arrivé du tout. (...) Je dois cependant admettre, comment pourrais-je faire autrement, qu'il est à craindre que celui qui prend mon roman dans les mains avec de bonnes intentions et se met à le lire innocemment risque d'être quelque peu mêlé à cette saleté.<sup>174</sup>

L'illusion de Judit est double : non seulement la révocation d'Auschwitz se révèle impossible, mais elle a été elle-même salie par la lecture du manuscrit de B. Elle est même désignée par son interlocuteur comme assassin. Car l'œuvre de destruction commencée à Auschwitz se poursuit inexorablement.

La mise en scène de la mort du survivant vise donc à mettre à jour le lien qui existe entre le projet d'annulation du passé et la représentation conçue comme discours de la perte ou de l'absence. Le discours meurtrier sur les limites du témoignage, sur le caractère indicible de l'expérience, tend à étouffer par sa seule présence l'objet même de la quête du témoignage, sa quête du sens de l'expérience passée pour le sujet humain. Le projet de retrouver le manuscrit manquant a ainsi conduit le personnage narrateur de *Liquidation* jusqu'au point exact où le projet nazi se révèle avec clarté, là où « le basculement de la culture du sacrifice dans le crime<sup>175</sup> » se produit. « Les camps d'extermination sont une entreprise de sur-représentation, dans laquelle une volonté de présence intégrale se donne le spectacle de l'anéantissement de la possibilité représentative elle-même.<sup>176</sup> »

Il est question pour Kertész de revenir sur le principe à la base de la représentation et sur la déviance que ce terme a subi dans l'Histoire récente du totalitarisme. Car « la représentation n'est pas un simulacre : elle n'est pas le remplacement de la chose originale – en fait, elle n'a pas trait à une *chose* : elle est la présentation de ce qui ne se résume pas à une présence donnée et achevée (ou donnée tout achevée) (...).<sup>177</sup> » La quête du manuscrit ou du témoignage absent qui habite son œuvre, tend à maintenir la représentation du passé dans une forme essentiellement et nécessairement inachevée. Kertész prend ainsi le contrepied de la vision sacrificielle de la représentation : il n'attend aucun rachat par le récit de l'expérience

---

<sup>174</sup> Kertész, *Le Refus*, p.38

<sup>175</sup> Françoise Rétif, "L'indicible et l'insacrifiable", p.99

<sup>176</sup> J.L.Nancy, *Au fond des images*, p.61

<sup>177</sup> J.L.Nancy, *Au fond des images*, p.69

passée, et ne détruit pas non plus cette dernière dans une absence indépassable. La quête reste à l'état de perte et le manuscrit reste présent dans son absence même.

Le motif de la dette envers les victimes du passé qui justifie pour une bonne part de la poursuite du genre du témoignage demande donc à être interrogé. N'est-il pas question dans la réponse qu'exige la prise en charge de la dette, d'une réduction de l'absence causée par la destruction d'hommes et de femmes par leurs semblables ? Kertész invite à repenser le lien qui unit survivants et victimes du passé, car comme le souligne Ingeborg Bachmann, écrivaine autrichienne durant les années 50-60, « de la victime nul n'a le droit de se réclamer<sup>178</sup> ». Le témoignage peut-il prétendre parler au nom des disparus ? Dans un même temps, peut-il ne pas vouloir donner la parole à ceux à qui elle a été ôtée ? Tout le paradoxe du témoignage portant sur les événements fondateurs du XXe siècle tient à ce paradoxe : il s'agit de parler au nom des disparus, de donner la parole à ceux à qui elle a été ôtée, sans pour autant ôter à cette parole absente ce qui la caractérise, à savoir l'absence qu'elle porte en son cœur. Nous avons évoqué la nécessité d'une forme nouvelle de substitution lorsqu'il a été question des notions de double de la mémoire et du témoin. La notion d'indicible permet de franchir un pas supplémentaire : au-delà de la remise en cause de la substitution, elle ramène le témoin du témoin que le récit nous invite à devenir, au cœur de la problématique du témoignage : quel peut être le témoignage de l'homme sur lui-même ? Comment l'homme peut-il témoigner de lui-même ? Toute la difficulté du témoignage tient à cette absence de coïncidence entre l'énonciateur qui témoigne et l'objet du témoignage, l'« homme », dans lequel il ne parvient pas à se reconnaître. Comme le souligne Fernand Cambon au travers d'une approche psychanalytique de l'indicible, l'indicible ne renvoie pas au caractère innommable ou indescriptible de l'expérience, mais « à la souffrance des sujets qui l'ont traversée, à ce qu'ils ont alors pu éprouver, endurer, supposant que lesdits sujets en sont revenus, y ont survécu, puisque, pour la grande majorité qui a succombé, la question du pouvoir-dire ne peut à l'évidence se poser. *C'est donc le cœur du sujet qui constitue l'indicible (...)*<sup>179</sup>. » En reprenant en charge la limite posée sur le discours, qu'est la revendication du caractère indicible de l'expérience, le témoignage contemporain n'élimine pas de son discours l'indicibilité mais lui rend plutôt la valeur qui est la sienne : l'indicible apparaît alors comme expression de cette scission de l'homme avec sa propre image. Le témoignage contemporain nous replace ainsi face à cette rupture ontologique causée par la violence des guerres comme

---

<sup>178</sup> I.Bachmann, *De la victime nul n'a le droit de se réclamer*, Texte publié à titre posthume, in F.Rétif, "L'indicible et l'insacriable, De Wittgenstein à Jean-Luc Nancy ou le parcours inachevé d'Ingeborg Bachmann" in *L'indicible*, p.101

<sup>179</sup> F.Cambon, "De l'indicible en psychanalyse", in *L'indicible*, p.33-34

des camps. Kertész n'envisage plus le témoignage de l'homme par lui-même que comme un travail sans cesse recommencé et inachevable, de questionnement et de mise en doute. Comme le souligne la note de rappel écrite par Keserű dans *Liquidation*, « la réalité de l'œuvre est donc une autre œuvre » (123) : elle nous invite à relire tout le texte à partir de ce nouveau regard. Il ne s'agit pas tant de retrouver l'œuvre disparue que de comprendre le pourquoi de cette disparition. De même le témoignage ne vaut pas tant en tant que trace d'un monde englouti que comme marque d'un anéantissement dans les mémoires.

Toujours et encore, nous devons nous désirer, nous penser, nous fonder, nous-mêmes et tout ce que nous faisons ; la vie, telle que nous la vivons depuis des millénaires, n'est rien d'évident ; des locutions anciennes telles que « vie sauve », « grâce », « délivrance », signalent dès le début un colossal manque d'évidence. Tous ces mots doivent disparaître. (...) Ce n'est pas vrai que les victimes mettent en demeure, attestent, portent témoignage de quelque chose ; c'est là une des poétisations les plus terrifiantes et les plus irréflechies, l'une des plus faibles.<sup>180</sup>

L'anéantissement qui est visé est bien celui d'une représentation dont les ambitions ont fini par effacer sa capacité à sortir la présence de « l'immédiateté de l'être-posé-là, pour autant qu'elle la fait valoir *en tant que* telle ou telle présence.<sup>181</sup> » Il s'agit bien de ramener le témoignage vers son ambition première qui est d'interroger la mise à l'épreuve de la valeur homme et notre relation de sujet à cette même valeur. «(L)a représentation ne présente pas seulement quelque chose qui, en droit ou en fait, est absent : elle présente en vérité ce qui est absent de la présence pure et simple, son être *en tant que tel*, ou encore son sens ou sa vérité.<sup>182</sup>» On comprend dès lors l'éloignement de la narration du simple récit des faits : ceux-ci apparaissent à leur tour comme présence qui masque la mise en jeu du sens dont ils sont porteurs.

## 1.2. Vers une appropriation du caractère indicible de l'expérience passée.

Quand pour Kertész, la thématique de l'indicible renvoie à la structure sacrificielle de la représentation, cette représentation qui vise à annuler ou détruire cet autre qui lui échappe et qu'il refuse à prendre en charge, pour Tabucchi, la prise en charge par le récit de la dimension indicible du témoignage, est cette possibilité offerte à la représentation de se dépasser, elle qui n'apparaît plus que comme « mimique sacrificielle d'une appropriation de l'Autre<sup>183</sup>. »

---

<sup>180</sup> I.Bachmann, *De la victime nul n'a le droit de se réclamer*, p.100

<sup>181</sup> J.L.Nancy, *Au fond des images*, p.74

<sup>182</sup> J.L.Nancy, *Au fond des images*, p.74

<sup>183</sup> J.L.Nancy, "L'insacriable", in *Une pensée finie*, Gallimard, 1990, p.105, in F.Rétif, "L'indicible et l'insacriable", p.103



Le texte de Tabucchi semble donner à voir le spectacle de l' « anéantissement de la possibilité représentative elle-même ». Le discours de Tristano vise en effet à priver son interlocuteur de la possibilité de mettre en forme sa mémoire dans un récit. Comme nous le savons, le narrateur du récit est malade, la gangrène le ronge et le détruit. La progression du récit va de pair avec celle de la gangrène : la déstructuration du discours croissante va de pair avec le désir de mort manifeste dans les propos du narrateur.

Son discours qui se voulait don à l'écrivain, devient un simulacre de don. Le récit qui n'obéit à aucune chronologie, trace dans l'espace du texte la figure d'un cercle, un « *circolo immaginario (...) (che) gli serve per geografizzare la morte*<sup>184</sup> ». Le récit tient lieu d'accomplissement d'une vie, un accomplissement dans la mort, dans une mort volontairement choisie. Le choix de la figure du cercle est intéressant : il renvoie à cette volonté humaine de faire coïncider la vie du témoin avec le récit du témoignage. Dans le cadre du texte de Tabucchi, le cercle se déforme comme nous le savons. Il devient spirale sous l'effet de l'absence de coïncidence entre l'énonciateur et le sujet de l'expérience. C'est cette absence de coïncidence qui constitue l'objet du témoignage.

La construction du récit qui suppose une mise en ordre du récit d'une vie et donc la possibilité d'un partage avec autrui du sens de l'expérience passée, équivaut cependant à un retrait et à un enfermement dans le passé. L'élaboration du récit devient celui du non sens : le but que cherche à atteindre le témoin au travers du retour sur son passé, est l'annulation de la vision de sa vie comme succession logique et signifiante de faits. Le témoignage invite ainsi à effectuer un mouvement « *indietro per arrivare al (suo) cerchio, che è avanti* ». Nous retrouvons ici, au travers de cette image du repli d'une vie sur elle-même, la notion de tombeau du sens que peut constituer le témoignage : le sens étant condamné à demeurer clos sur lui-même une fois les vrais témoins disparus. L'image du tombeau souligne l'opposition entre extériorité et intériorité : le tombeau est cette visibilité lacunaire donnée à ce qui demeure invisible, caché au regard, le corps du disparu. Le tombeau devient la métonymie d'un modèle de représentation en inadéquation avec l'objet à représenter. La visibilité aveugle, que le témoignage conçu comme tombeau propose de la vie de Tristano, marque la rupture du lien entre passé et présent, entre la mort et la vie, mais aussi entre les hommes. L'expression de l'indicible qui apparaît alors dans le texte de Tabucchi « n'a plus rien à voir avec une quelconque théologie négative ou avec la fascination du trou béant du vide et de la

---

<sup>184</sup> A.Tabucchi, *Tristano muore*, p.10 (*Tristano meurt*, p.13, « un cercle imaginaire (...) (qui) lui sert à géographier la mort ») ; citation suivante : V.O, p.11, (V.F, p.14, « en arrière pour arriver (au) cercle (de Tristano) qui est en avant. »)

mort.<sup>185</sup> » Le texte de cet auteur italien fait bien plutôt écho aux réflexions sur l'indicible proposées par Ingeborg Bachmann. Pour elle, l'indicible relève avant tout de l'art : il ne s'agit pas d'une valeur associée aux seuls faits. « L'indicible est mis en rapport avec l'absence non pas de communication, mais de *communauté*, avec l'impossibilité de trouver l'autre en face, l'autre auquel je puisse *m'accrocher*, me lier, que je puisse atteindre avec cette tentacule, cette main tendue, ce crochet que sont les mots. » Tabucchi se livre à la mise en scène de cet impossible lien à l'autre, au travers justement de l'image du don de son témoignage à l'écrivain. Ce don est conçu comme disparition à venir dans la mort, car l'acte de transmission trouve ses racines au cœur de la déliaison entre les générations.

Le don du narrateur est alors à lire comme comédie de l'indicible : le narrateur prend plaisir à manipuler et à cultiver l'indicibilité de son propre discours. Nombreuses sont les remarques du narrateur sur son propre récit : nous ne sommes pas en présence d'un simple récit de vie déstructuré, soumis au seul désordre de la mémoire, mais nous faisons face à une forme de métadiscours dont le but est de placer la représentation de la mémoire face à l'impossible accord entre la mémoire et le discours de la mémoire d'une part, et d'autre part entre l'objet visé par la représentation et la représentation elle-même. « Avant le « je veux » (...) il y a toujours un « vouloir se dire », à double face. Car, encore une fois, cela, en un sens, échappe et résiste *a fortiori* au sujet ; mais aussi, et pour la même raison, cela, en un autre sens, déjà *se dit*, sans se dire.<sup>186</sup> » Tabucchi met en scène cet espace vide qui demeure entre ce qui veut se dire et ce qui se dit finalement. Pourtant, le narrateur reproche à l'écrivain de laisser ainsi le discours en suspens. Les sauts dans la narration devraient, selon Tristano, être interdits dans les récits écrits. Car ce dernier estime qu'il est très facile pour un écrivain de donner une signification aux manques du récit.

...dicevo... mi ero interrotto... ma ora sto meglio... ti dicevo qualcosa ma non mi ricordo più, l'hai scritto o hai perso il filo anche tu?, non perdere il filo, gli scrittori non devono perdere il filo, altrimenti se la cavano a buon mercato, a quel punto della storia c'è un salto, un vuoto... mistero, si dice, è il mistero delle cose... oppure manca la conclusione, perché non arrivate a capo della matassa, e allora... opera aperta, e il problema è risolto. Bravi.<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> F.Rétif, "L'indicible et l'insacrifiable, De Wittgenstein à Jean-Luc Nancy ou le parcours inachevé d'Ingeborg Bachmann" in *L'indicible*, p.102 ; citation suivante : ibidem

<sup>186</sup> Fernand Cambon, " De l'indicible en psychanalyse", in *L'indicible*, p.33

<sup>187</sup> Tabucchi, *Tristano muore*, p.96, (*Tristano meurt*, « ... je disais... je me suis interrompu... mais maintenant je vais mieux... je te disais quelque chose mais je ne m'en souviens plus, tu l'as écrit ou tu as toi aussi perdu le fil ? ne perds pas le fil, vous les écrivains vous ne devez pas perdre le fil, sans quoi vous vous en tirez à trop bon prix, à ce moment-là de l'histoire il y a un saut, un vide... mystère, dit-on, c'est le mystère des choses... ou bien il manque la conclusion, parce que vous n'arrivez pas au bout de l'écheveau et alors... œuvre ouverte et le problème est résolu. Félicitations. », p.121-122)

Il est reproché à l'écrivain de choisir la voie de la facilité lorsqu'il place les manques de sa narration sous le couvert d'un sens indicible, « le mystère des choses ». Le narrateur interdit dans un même temps à l'écrivain de modifier ses paroles : le narrateur attend de l'écrivain qu'il comble les manques de son propre discours et le lui interdit dans un même temps. La représentation de sa propre vie que le narrateur propose à l'écrivain, est ainsi sans cesse soumise à un déchirement intérieur : ce qui se dit échappe au narrateur lui-même. L'espoir placé dans la narration à venir de l'écrivain, fait écho au dédoublement du narrateur avec son propre personnage, ainsi qu'au vide qui sépare la voix intérieure, « ce qui veut se dire », avec la voix rendue audible, extérieure, « ce qui se dit ».

Tristano attend beaucoup de l'écriture de sa mémoire et dans un même temps est habité par la peur de ne plus pouvoir donner un sens autre et multiple aux actes répertoriés dans sa mémoire. Le désordre de la mémoire et l'absence de liaison entre les faits vise à empêcher ce travail de fixation du sens. Le narrateur du récit se donne comme victime du récit qui sera fait après sa mort par l'écrivain, mais une victime consentante cependant comme le suggère le plaisir qu'il ressent à déstructurer son discours, à maintenir le contenu de sa mémoire dans son caractère indicible. C'est un sourire cynique que le narrateur peut alors poser sur le récit qui sera fait de sa mémoire : l'écriture va fixer les choix du personnage, les rendre définitifs, mais elle va devoir elle-même choisir dans la multiplicité des versions proposées par le récit de mémoire du narrateur. Le motif du don de la photo déjà aperçu dans les réflexions précédentes, peut tenir lieu d'image de cette imposture réussie et volontairement maintenue dans le récit de Tristano. Cette photo est illusion, simple ressemblance avec le personnage de Tristano, tout comme la lettre envoyée à une adresse imaginaire n'est qu'un simulacre de correspondance avec le personnage de Rosamunda : ces illusions font de l'acte de transmission un appel à un type nouveau de partage, basé justement sur le caractère indicible de l'expérience. Il s'agit là du moyen choisi par le narrateur pour « surmonter (l'indicible) non pas en l'éliminant (...) mais en trouvant le lieu ou la personne où *aborder* avec cet indicible, cette *étrangeté*.<sup>188</sup> » Le thème de l'indicible que Tabucchi met en scène au travers du face à face entre le témoin et son propre discours, donné sous la figure de l'écrivain, pose ainsi les jalons d'un autre rapport à l'autre : Françoise Rétif parle à la suite d'Ingeborg Bachmann d'une « *mimesis* du partage.<sup>189</sup> » Le récit incompréhensible de Tristano, fixé par l'écriture, renvoie à « la communauté de "l'entre nous", "cet entre" (...) (qui) ne conduit pas

---

<sup>188</sup> F.Rétif, "L'indicible et l'insacrifiable, De Wittgenstein à Jean-Luc Nancy ou le parcours inachevé d'Ingeborg Bachmann" in *L'indicible*, p.102

<sup>189</sup> F.Rétif, "L'indicible et l'insacrifiable," p.102

de l'un à l'autre, (qui) ne fait pas tissu, ni ciment, ni pont. Peut-être même n'est-il pas juste de parler de 'lien' à son sujet : il n'est ni lié, ni délié, en deçà des deux, ou bien, c'est ce qui est au cœur d'un lien, l'*entrecroisement* des brins dont les extrémités restent séparées jusque dans leur nouage.<sup>190</sup>» La figure du narrateur qui se dédouble avec son propre personnage, Tristano, illustre cet entrecroisement particulier évoqué par J.L.Nancy : l'invitation à la compréhension et à l'appropriation de l'expérience par autrui, demeure inséparable de la mise à distance de ce même sens produit par le témoin du témoin. Expérience vécue et signification de cette dernière se croisent le temps du récit : aucune version n'est définitive, ni même ne peut prétendre atteindre le sens véritable et définitif de l'expérience passée. Ce déplacement du cadre attribué à la notion d'indicibilité autorise le témoignage : l'indicible renvoie à la dualité propre à la communication du témoignage. Le témoignage élabore à la fois une proximité et un écart irréductible entre le témoin et son récepteur. Le maintien de la distance constitue d'ailleurs un des enjeux de la compréhension du témoignage. « L'objectif d'une appropriation de l'événement aux fins d'un jugement articulé est ainsi antinomique d'une saisie trop immédiate. Une certaine opacité des mots (...) pousse le récepteur à hausser le niveau de sa perception.<sup>191</sup>» R.Dulong estime même que « pour que jugement il y ait, il faut qu'une borne soit posée à l'implication dans l'événement, à l'identification aux victimes. Il y a des précautions à prendre pour ne point se laisser happer, ne serait-ce qu'à la lecture d'un texte de témoignage sur les camps. Dans la rencontre avec un témoin, cette limite est inscrite dans la structure de l'interaction : en nous parlant de l'intérieur, le témoin nous accroche à notre place, et il peut nous rendre présent – en présence et contemporain – l'événement grâce à la sauvegarde que l'écart corporel constitue.<sup>192</sup> » Au-delà du projet de transmission du sens de l'expérience, le maintien du dédoublement de l'homme avec lui-même ou de l'inadéquation de l'homme avec sa propre image, semble donc relever de la nécessité : le sujet ne peut s'approprier la spécificité de son identité d'homme sans cette mise à distance de lui-même. Nous voyons se dessiner ici ce qui constituera la possibilité d'un enjeu éthique du témoignage, nous y reviendrons.

La scission placée au cœur de l'identité humaine est ainsi au centre du récit de Tabucchi. L'indicible qui est évoqué et que le narrateur souhaite dans un double mouvement se réduire et se maintenir tel quel, met à mal le projet de représentation de l'homme par lui-même et signale la contradiction qui préside à un tel projet. Le témoignage contemporain

---

<sup>190</sup> Jean-Luc Nancy, *L'Être singulier pluriel*, Galilée, 1990, p.23, in F.Rétif, "L'indicible et l'insacrifiable", p.102

<sup>191</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.206

<sup>192</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.205

éclaire en effet le face à face entre le désir humain de se dire et la peur du sens délivré par les mots. Cette contradiction sur lequel le genre du témoignage s'élabore, devient l'objet du récit de mémoire contemporain. Le genre du témoignage se retourne sur lui-même : le témoignage témoigne de lui-même et des doutes qui président à sa mise en œuvre. Le récit des faits semble fuir face à la difficile reconnaissance par le témoin de la vie qui fut la sienne. Le témoignage devient le lieu du face à face de l'homme avec lui-même, le lieu qui donne une visibilité à l'implication de l'homme dans la représentation de son propre passé.

La notion d'indicible, cet interdit qui pèse sur le témoignage, est revisitée par le témoignage contemporain. Elle apparaît comme limite posée sur le discours de l'homme par lui-même et révèle le refus propre à l'homme de prendre en charge ce qui lui échappe : le mystère de son identité. La revendication de l'indicible comme impossible accès au sens maintenu absent, est associée dès lors à une mise à mort du sens à extraire de l'expérience. Le caractère indicible de l'expérience assassine le sens du passé et avec lui une page de l'histoire des hommes peut être effacée, comme le souhaitait d'ailleurs la politique nazie à l'heure de l'extermination. L'indicible conçu comme interdit, constitue donc une violence faite aussi bien au passé qu'à la représentation elle-même, une violence qui va de pair avec l'oubli. L'absence de sens, l'indicibilité de l'expérience, apparaît cependant dans les témoignages contemporains comme ce qui justement rend encore possible la communication de cette même expérience. Le témoignage contemporain demande ainsi un retour sur le principe même de représentation. Le témoignage ne peut prétendre représenter l'expérience passée, s'il persiste à vouloir être une mise en présence de ce même passé. Au travers du dévoilement de la structure sacrificielle de la représentation, le témoignage contemporain affirme son refus d'un témoignage qui prétendrait racheter ou combler l'absence de sens de l'expérience passée. Il ménage au contraire une place à l'absence et notamment à l'absence de sens qui préside au questionnement de l'homme sur lui-même. Les récits de Kertész et de Tabucchi retournent la notion d'indicibilité : de limite du discours elle devient possibilité du discours, de ce discours qui a pour objet les limites de la représentation de l'homme par lui-même.

La question de l'indicible pose les limites de l'appropriation et de la mise à distance de l'expérience, au travers du questionnement de l'homme sur lui-même qu'elle propose. La problématique prise en charge de la parole au nom d'autrui fait écho à la difficile prise en charge par l'homme de sa propre altérité. Au-delà de la notion de violence, le maintien volontaire du récit de mémoire dans l'indicible suggère l'existence d'un lien entre les enjeux de la mémoire et la conscience de l'existence du Mal en l'homme. Revenir aux fondements de

l'expérience, plonger dans les méandres de la mémoire, conduit aux racines du Mal en l'homme, que ce dernier ne semble pas prêt à reconnaître en lui. L'indicible se donne donc au travers de ce rapide parcours en tant que masque qui vient nier la réalité de l'existence du Mal en l'homme. Refus de voir et de prendre en charge le passé dans sa vérité ou illusion consciente d'elle-même et qui cherche à nier l'irréversibilité des choix accomplis, les interdits qui pèsent sur le genre du témoignage tombent un à un dans le témoignage contemporain et révèlent la responsabilité de l'homme dans l'élaboration de ces interdits.

## 2. La logique de l'écran dans la représentation.

L'interdit de la représentation est dévoilé par le témoignage contemporain comme simulacre : ce n'est donc pas la violence de l'événement qui prive la représentation de ses moyens. La mise à jour d'un tel interdit révèle plutôt la relation ambiguë qu'entretient le sujet avec la représentation de cette même violence. Ce qui était conçu comme limite du discours retrouve la place qui est la sienne dans la structure de la représentation saisie dorénavant comme jeu entre une visibilité et une invisibilité du sens. La limite répond de la logique de l'écran que la représentation dépose sur la réalité et impose au regard de ses lecteurs. Le témoignage contemporain poursuit son œuvre de mise à jour des propriétés de la représentation et souligne l'importance de la prise en charge du fonctionnement de l'écran dans la production du sens. Il s'agit d'opposer les limites posées à la représentation par le sujet à son désir de découvrir la vérité cachée dans l'événement. Le témoignage contemporain démonte les mécanismes de l'acte de représenter et vise ainsi le dévoilement du conflit que sous-tend la représentation du sujet par lui-même.

### 2.1. L'ouverture de la représentation à sa propre altérité.

Le récit de Semprun s'ouvre sur la confrontation de deux regards portés sur la réalité des camps : celui du narrateur fait face à celui des soldats américains venus libérer le camp. Le narrateur est surpris par l'expression du regard de ces derniers, il ne la comprend pas, car la représentation qu'il se fait de lui-même, de son apparence entre autres, est alors lacunaire. Elle se limite à ce que son corps lui laisse voir.

Ils sont en face de moi, l'œil rond, et je me vois soudain dans ce regard d'effroi : leur épouvante.

Depuis deux ans, je vivais sans visage. Nul miroir à Buchenwald. Je voyais mon corps, sa maigreur croissante, une fois par semaine, aux douches. Pas de visage, sur ce corps dérisoire. De la main parfois, je frôlais une arcade sourcilière, des pommettes saillantes, le creux d'une joue. (...)

Je voyais mon corps, de plus en plus flou, sous la douche hebdomadaire. Amaigri mais vivant : le sang circulait encore, rien à craindre. Ça suffirait, ce corps amenuisé mais disponible, apte à une survie rêvée, bien que peu probable.

La preuve, d'ailleurs : je suis là.

(...) Il ne reste que mon regard, j'en conclus, qui puisse autant les intriguer. C'est l'horreur de mon regard que révèle le leur, horrifié. Si leurs yeux sont un miroir, enfin, je dois avoir un regard fou, dévasté.<sup>193</sup>

Le témoignage tel qu'il se donne à lire dans l'œuvre de Semprun, ne peut se limiter aux seules perceptions du survivant : la représentation cherche à recréer un lien entre le regard venu de l'extérieur des camps, celui des hommes du dehors, et celui de l'intérieur du camp, le regard du survivant qui renvoie à l'intériorité de l'expérience. Le témoignage en tant qu'acte de représentation, équivaut à un travail de réunification d'un même monde qui a été pour un temps violemment coupé en deux. M.A.Durán parle d'une « recomposition du monde » pour décrire ce retour du témoin dans le monde des vivants : « Voir l'autre du dehors et être vu par lui implique une recomposition du monde : les uns doivent accepter l'inacceptable ; les autres doivent croire l'incroyable. Les déportés pensent avoir retrouvé la vie, ils comprennent vite que la mort les a marqués de façon indélébile. Le narrateur est obligé de faire un travail de reconstruction du monde à partir de l'expression horrifiée de ceux qui le regardent ; il lit dans le regard de l'autre ce qui est inscrit dans son propre regard. L'autre devient ainsi un miroir oblique, qui montre sans reproduire.<sup>194</sup> » La prise en charge du regard de l'autre fait de la représentation un acte de monstration qui n'est pas reproduction ou répétition du même. Ce qui se donne à voir ne correspond pas à ce qui était attendu de la représentation par le survivant lui-même et a fortiori par le témoin du témoin. Le témoignage apparaît alors comme soumis à une dissymétrie entre l'objet de la représentation et la représentation elle-même. De la même façon que la limite de l'indicible constitue une violence faite à la mémoire de l'événement, le texte de Semprun nous permet de découvrir la violence que cache le masque de la représentation conçue comme répétition ou simple monstration de ce qui est de l'ordre de la visibilité.

Avant la libération du camp, le narrateur de *L'Écriture ou la vie* ne pouvait donner de son expérience que ce que son propre regard lui donnait à voir, à savoir « son corps de plus en plus flou ». Comme le narrateur le souligne, ce corps est alors sans visage. Le regard des soldats posé sur lui, tient lieu d'« épiphanie » de son propre visage. Nous reprenons ici l'expression utilisée par Lévinas dans *L'Humanisme de l'autre homme*. La scène qui décrit

---

<sup>193</sup> Semprun, *L'écriture ou la vie*, p.13-14

<sup>194</sup> M.A.Semilla-Durán, *Le masque et le masqué*, p.124-125

l'entrée des soldats de l'armée américaine dans le camp, tient lieu de métaphore de l'apparition de l'autre, l'autre du camp, mais aussi l'altérité de son propre visage que la représentation de Semprun ne pouvait percevoir et faire sienne jusque-là : la représentation s'ouvre ainsi à l'altérité pour le survivant de l'expérience vécue. Le narrateur retrouve ou découvre par l'intermédiaire de cet autre qu'est le soldat de l'armée libératrice, son propre visage, or celui-ci ne correspond pas à l'image qu'il s'en faisait. « (L)e *phénomène* qu'est l'apparition d'Autrui, est aussi *visage* ; (...) l'épiphanie du visage est *visitation*. Alors que le phénomène est déjà, à quelque titre que ce soit, image, manifestation captive de sa forme plastique et muette, l'épiphanie du visage est vivante. Sa vie consiste à défaire la forme où tout *étant* quand il entre dans l'immanence (...) se dissimule déjà. Autrui qui se manifeste dans le visage, perce, en quelque façon sa propre essence plastique, comme un être qui ouvrirait la fenêtre où sa figure pourtant se dessinait déjà.<sup>195</sup> » Le regard auquel se confronte le survivant est celui que la vie porte sur la mort, un regard horrifié. Le narrateur espérait pouvoir se retrouver dans ce regard venu du monde des vivants, mais il découvre que son propre regard est habité par la mort. Le miroir oblique que constitue le regard des soldats tient lieu de rupture : il ouvre la représentation proposée par Semprun. Lévinas parle dans le même texte d'une « ouverture dans l'ouverture ». Le retour du témoin sur sa propre représentation du passé, donne la parole à ce qui se trouve toujours déjà là, à ce qui n'est que voilé : la seule visibilité des choses étant dorénavant perçue comme un voile posé sur la réalité. « (La) présence (d'autrui) consiste à se dévêtir de la forme qui cependant déjà le manifestait.<sup>196</sup> » En d'autres termes, l'entrée des soldats donne accès à ce qui demeurerait sous-jacent à la représentation du camp, et révèle l'illusion du narrateur quant à ses propres choix de représentation. L'incipit de ce récit introduit donc le lecteur au cœur du cheminement à l'œuvre dans le processus d'écriture de Semprun. Ce dernier interroge la position du survivant face au monde qui suit la libération des camps. Le règne de la mort trouve-t-il son terme avec la libération des camps ? Quelle relation le survivant peut-il entretenir avec la mort qu'il a côtoyée et quelles conséquences ce lien avec la mort a-t-il sur les choix de représentation ?

La notion d' « ouverture dans l'ouverture » permet de dessiner dans l'espace de la représentation un cadre de visibilité. Le cadre délimite et détermine ce qui s'offre au regard et cache dans un même temps un autre pan de la réalité. Semprun met à jour l'écran que représente la seule portion laissée visible de la réalité. Le témoignage en tant que récit individuel d'une expérience collective, peut d'ailleurs être considéré comme un des écrans

---

<sup>195</sup> Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana, 1972, p.51 ; citation suivante : p.51

<sup>196</sup> E.Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, p.51



posés sur la signification de l'événement. Le témoin contemporain s'attache alors à rendre visible ce qui se cache derrière cet écran qu'est le cadre du discours. *L'Écriture ou la vie* peut être lu dans l'œuvre de Semprun, comme le récit donnant enfin accès au témoignage à ses capacités d'ouverture.

Le cheminement du témoin dans ce parcours qui le conduit à comprendre la logique de l'écran, est intéressant à suivre. Dans un premier temps, le bonheur de se sentir en vie envahit l'espace de la narration.

J'avais plutôt envie de rire, pourtant, avant l'apparition de ces trois officiers. De gambader au soleil, poussant des cris d'animal – orfraie ? c'est comment l'orfraie ? – courant d'un arbre à l'autre dans la forêt de hêtres. Ça me faisait plutôt du bien, en somme, d'être vivant.<sup>197</sup>

L'illusion est double cependant, elle se situe, à peine le bonheur évoqué, dans un passé irrévocable (« avant l'apparition de ces trois officiers ») : elle est condamnée dès son irruption, à demeurer dans l'irréel, tant la comparaison animale employée semble appartenir à un monde imaginaire. A-t-on déjà vu l'orfraie, cet oiseau de la catégorie des rapaces, courir ? La gaieté est soumise à une déformation qui s'amplifie et finit par s'autodétruire. De la même façon, le bonheur du narrateur est dans un premier mouvement associé à l'image d'un animal qui saute joyeusement, libre de ses mouvements, comme le suggère l'emploi du verbe « gambader ». C'est l'image de la libération après l'enfermement selon la logique référentielle positive propre à la liberté. Mais l'image se dévore elle-même : de l'animal qui gambade, on passe à un animal qui court d'un arbre à l'autre, dans un mouvement qui ressemble plus à une fuite qu'à une promenade au soleil. Le narrateur semble devenir sa propre proie, la proie de l'orfraie qui pousse des cris, non pas des cris de joie mais bien ceux de l'oiseau qui attaque et s'apprête à dévorer sa proie. Cette double relation à la libération du camp est à l'image de la double relation du survivant à la mémoire du passé : l'acte de représentation se révèle dans toute sa difficulté pour le témoin et écrivain Semprun. Le témoin est placé face à un choix : peut-il maintenir l'écran qu'est celui du bonheur de la libération ? Peut-il seulement ignorer le spectre de la mort qui continue à le hanter ?

A l'aube d'un parcours qui le mènera jusqu'à la refondation de sa propre identité, le narrateur, figure du survivant, tente de rejeter l'expérience de la mort dans un passé révolu : il choisit donc tout d'abord d'ignorer ce que cache l'écran posé sur sa propre mémoire.

Le crématoire s'est définitivement éteint et avec lui, l'œuvre continue de destruction et de mort. Le narrateur fait de ses derniers instants passés dans le camp un acte de monstration,

---

<sup>197</sup> Semprun, *EoV*, p.18

monstration jugée nécessaire car bientôt toutes les traces visibles de la mort auront disparu. Mais à la visibilité de la fumée, métonymie de la mort, semble s'opposer une autre forme de visibilité, celle des corps. La libération des camps qui constitue l'entrée de l'expérience dans le champ du témoignage et donc de la représentation, équivaut à une mise en forme de la mort. La représentation fait visiter à autrui, à celui qui est resté en dehors des camps, les couloirs de la mort. Mais ce n'est que l'écran de la mort, sa face visible qui est donnée à voir. La question que pose alors le récit est la suivante : comment la représentation peut-elle donner accès à ce que recouvre l'écran de la mort ? La mort est bien cette menace de l'invisibilité du sens à venir.

Les corps entremêlés sont donnés à voir sous la métaphore du bois mort, ce bois prêt à se consumer. Les corps deviennent à leur tour le signe de l'horreur et de l'enfer vécu dans le camp. Il ne semble plus y avoir de communication possible entre ces êtres aux regards vidés d'eux-mêmes et le monde des vivants. Ces yeux « grands ouverts, écarquillés sur l'horreur du monde<sup>198</sup> » ne voient pas le monde de la libération, ils restent retournés, « ouverts sur l'envers du monde, sur le paysage infernal ». La fumée du crématoire n'est plus, son évocation ne permet pas de renouer avec les âmes des morts. Cette fumée n'est pas habitée de leurs esprits, comme le suggère le narrateur pour les fumées domestiques (« fumées des lieux-lares<sup>199</sup> »). La fumée, ici, renvoie à une destruction qui se veut totale : elle ne veut laisser aucune trace d'elle-même. La représentation semble alors incapable d'accomplir la mission qui est la sienne : les mots ne traduisent aucune réalité et achèvent de creuser l'écart entre les hommes du dedans et ceux du dehors. Ainsi quand le narrateur fait visiter aux femmes de la mission française les derniers vestiges de l'horreur nazie, l'acte de monstration échoue dans le silence. Semprun met en abyme l'acte de témoignage en tant que description du passé qui devrait se suffire à elle-même. Les visiteuses sont confrontées à l'opacité du crématoire, elles ont beau être introduites à l'intérieur, en découvrir la fonction, l'absence de commentaires de leur guide les enferme définitivement dans le silence du non-sens. Il revient donc au survivant d'ouvrir la voie d'accès au sens, de déchirer l'apparente fermeture ou opacité des objets et des traces du passé. Le témoignage contemporain révèle et lève les écrans : il se veut restitution du lien entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas ou plus.

La fumée qui a accompagné le narrateur tout au long de son enfermement et qui va continuer à l'habiter tient donc lieu de signe de la réalité de la mort. Elle retrouve sous la plume de Semprun sa fonction de masque : elle est cet écran qui a camouflé l'existence des cadavres et

---

<sup>198</sup> Semprun, *EoV*, p.41 ; citation suivante : *ibidem*

<sup>199</sup> Semprun, *EoV*, p.22

leur destruction par le feu. En ouvrant le regard sur l'intérieur du camp, le narrateur réintroduit le lien manquant pour les hommes de l'extérieur, l'origine de « l'étrange odeur <sup>200</sup> » qui venait des camps et « obsédait la nuit tout entière ». Les corps anguleux ne s'opposent ainsi pas à la fumée des crématoires et ne viennent pas mettre un terme à la mort, contrairement à ce que le narrateur suggérait dans un premier temps. Comme le souligne encore Durán, à la fumée impalpable succède la matérialité des corps, à un mouvement léger et vers le haut répond un mouvement vers le bas : la mort n'a pas disparu, elle est au contraire rendue visible au travers d'images qui lui donnent lourdeur et épaisseur. Elle est comme retenue dans le monde des vivants par ces corps déformés. « Ces pas préalables nous mènent peu à peu sur le chemin d'une présentification de la mort qui nous avait été épargnée jusqu'alors, et qui exhibe son visage le plus cru au moment même où la vie semble reprendre ses droits et où les signes, hier visibles, de la mort –la fumée du crématoire- ont disparu. <sup>201</sup> » L'ouverture du camp devient symbole de la recomposition du monde et du sens : l'ouverture que propose la représentation réinstaure les liens manquants, mais aussi les liens refusés en tant que tels. Du fond de la mort qui les a saisis, les regards continuent à agir sur le monde et sur l'existence du survivant qu'est le narrateur.

Les corps des dernières victimes réinstaurent la possibilité d'une médiation entre le passé porteur de sens et le présent de la représentation. Après avoir révélé le lien entre la mort et la fumée des crématoires, les cadavres révèlent au narrateur la place qu'occupe encore la mort dans son existence. Cette mort que le survivant pensait être du passé réinvestit l'espace de la narration. La mort réclame son dû, elle continue son œuvre (« la fin du crématoire n'était pas la fin de la mort <sup>202</sup>. ») et pour cela s'incarne dans les corps : on peut parler de résurrection de la mort dans le témoignage. Nous faisons allusion à la scène du détenu, retrouvé vivant au milieu d'un amoncellement de cadavres et dont la prière du kaddish résonne telle une « rhapsodie de l'au-delà <sup>203</sup> » dans la baraque visitée par le narrateur. Ce détenu ne semble d'ailleurs survivre que pour prêter sa voix à la mort. Cette voix guide le narrateur, qui peu à peu la fait sienne : la découverte de cette voix venue de la mort, devient alors métaphore de la rencontre du survivant avec la représentation des camps qui sera la sienne. Elle finit par donner au témoignage son ton, celui de la prosopopée.

---

<sup>200</sup> *EoV*, p.16

<sup>201</sup> Durán, *Le masque et le masqué*, p.133

<sup>202</sup> *EoV*, p.45

<sup>203</sup> *EoV*, p.44 ; citation suivante : p.44

La représentation du passé devient oxymore, elle traduit la « vie de la mort ». Cette image est intéressante car elle suggère que le sens de l'expérience, le fond même du récit de la mémoire des camps ne se situe pas nécessairement à l'intérieur du camp.

Le témoignage ne peut se limiter à désigner les faits ou les seuls vestiges du passé car ce qui est en jeu n'appartient pas seulement au passé : la mort et le Mal dont elle est la métonymie appartiennent toujours au présent. Semprun place les récepteurs du récit de mémoire face aux limites qu'ils imposent au témoignage, limites qui s'expliquent par leur méfiance vis-à-vis de l'image, toujours « abaissée en tant que seconde, imitatrice et donc inessentielle, dérivée et inanimée, inconsistante ou trompeuse (...)»<sup>204</sup> » Nous retrouvons les propos tenus par J.L.Nancy à propos de l'interdit qui pèse sur la représentation des camps. « De quelque manière qu'on se situe par rapport à l'« interdit de la représentation » (...), on devra reconnaître que l'interprétation iconoclaste du précepte n'entraîne une *condamnation* des images que pour autant qu'elle présuppose, en fait, une certaine *interprétation* de l'image : il faut que celle-ci soit pensée comme présence close, achevée dans son ordre, ouverte sur rien ou par rien d'autre, et murée dans une « stupidité d'idole»<sup>205</sup> ». Le témoignage qui consiste à décrire ou simplement à montrer la réalité passée rend effectivement l'effort d'imagination impossible. La représentation est impossible tant que l'auteur reste en quête de cette « impossible plénitude de présentification.»<sup>206</sup> » Semprun révèle la valeur d'écran de l'impossibilité qui s'attache au témoignage de l'expérience des camps. Il la met en scène dans ses récits pour lui rendre son efficacité. Car l'écran n'est pas seulement ce qui prive le regard de la vision de l'objet qu'il recouvre, il est aussi ce rideau du sens que l'on peut ou non soulever. L'écran vaut ici essentiellement pour ce qu'il cache. Semprun traduit dans le récit de *L'Écriture ou la vie*, le choix qu'est celui du témoin face à la visibilité offerte par les traces du passé : il est libre de s'arrêter, de fuir le spectacle offert par la mémoire, ou au contraire est celui qui peut ouvrir ce rideau qui recouvre le sens de l'expérience demeuré invisible.

Semprun met bien à jour le lien qui existe entre la présence qui se donne et le sens absent qui demeure caché. Il souligne l'écart entre ce que le regard voit ou accepte de voir et l'ouverture de cette opacité du sens que la représentation, conçue comme miroir oblique, autorise. Il démonte le système de la représentation en tant que relation double à la réalité, système qui maintient en équilibre ce qui est de l'ordre du visible et de l'invisible. Il affirme ainsi la valeur littéraire du témoignage, sa valeur donc de représentation et non pas seulement

---

<sup>204</sup> J.L.Nancy, *Au fond des images*, p.66

<sup>205</sup> J.L.Nancy, *Au fond des images*, p.66

<sup>206</sup> Durán, *Le masque et le masqué*, p.140

de retranscription fidèle et factuelle du passé. Il apparaît bien alors que le témoignage contemporain ainsi conçu poursuit un objet qui ne se limite pas à la seule quête de la mémoire du témoin. L'objet de la quête s'affiche comme un inatteignable, un spectre toujours présent bien qu'absent : il s'agit en somme pour le témoin contemporain de chercher à comprendre le paradoxe de la nature humaine manifesté à l'épreuve de l'Histoire. Le témoignage contemporain met ainsi en lumière l'existence du jeu d'écrans à l'œuvre dans la représentation du passé : ce qui est se donne dans sa visibilité cache ou voile un autre sens. La présence tient alors lieu d'écran dont la fonction est bien d'attirer l'attention sur ce qui demeure caché en apparence. La représentation de l'expérience passée ne peut donc plus être simple répétition des faits passés. Elle suppose plutôt un agencement, un travail de construction et de mise en perspective de ce sens qui veille à l'ombre des faits, comme à l'ombre du contenu de la mémoire du témoin.

## 2.2. Le témoignage comme levée du voile posé sur l'expérience humaine.

Rigoni Stern fait lui aussi usage, bien que différemment, de cette logique de l'écran : son discours habité par une vision idéalisée de l'homme, donne à lire le mutisme qui accompagne les faits. Les textes de Rigoni Stern sont intéressants car ils illustrent justement cet usage de l'écran dans la représentation du passé : l'écran utilisé renvoie non seulement aux idéaux mais aussi aux illusions et désillusions du témoin sur sa propre réalité.

Si Semprun nous replace face à la problématique dualité du sens, sens qui se donne dans un dialogue entre la présence des traces visibles et leur absence, Rigoni Stern, lui, donne à lire au fil de son œuvre, la douleur que représente la levée du voile posé sur la véritable portée des événements. Il interroge ainsi la possibilité pour le sujet de lire la réalité sans passer par le filtre d'un écran, et la difficulté que représente la prise de conscience pour le sujet de la réalité de l'écran dans sa relation à sa propre histoire.

Una fila di barelle ci viene incontro ; i portafiniti camminano a fatica nella neve alta, lentamente, sprofondando ; quando ci sono vicini lasciamo a loro la pista battuta. Alcuni feriti hanno il viso abbrustolito e non capisco se per il sole dei giorni scorsi o per gli scoppi; non si lamentano, non fanno alcun cenno, ci guardano in silenzio e basta. Uno di loro è cereo, quasi trasparente; da sotto quella pelle tirata sembra che tutto il sangue sia uscito dalle vene. Con la mano gli faccio un cenno di saluto e di augurio, ma il secondo portafiniti, stravolto dalla fatica, mi sussurra: -Il est mort.

Dai distintivi capisco che sono del 4°, battaglione Aosta, e la breve risposta in quel patois mi turba quanto quel corpo che non credevo senza vita. E fu il primo di tanti e tanti altri che vidi fino al 1945.<sup>207</sup>

---

<sup>207</sup> M.Rigoni Stern, *Quota Albania*, Einaudi, 1971, p.15 (*En guerre*, La fosse aux ours, 2000, pour la version française, p.22-23, « Une file de brancards se dirige vers nous. Les brancardiers marchent péniblement, lentement, en enfonçant dans la neige épaisse. Quand ils sont près de nous, nous leur laissons la piste tracée.

Cette description correspond à la première mise en contact du jeune chasseur alpin avec le front. Celle-ci se produit lors du mouvement de retraite des blessés, ce qui n'est pas sans signification. La réalité du front vient à la rencontre des soldats encore ignorants de ce qui les attend. La rencontre est rapide et difficile à décrypter pour notre narrateur.

La description met à distance la violence et la mort comme le suggère le choix d'une périphrase pour désigner cette dernière : « *senza vita* ». Il choisit également parfois d'employer une langue étrangère pour évoquer la mort. Mais au-delà de la prise de distance vis-à-vis de la mort, au-delà du détour dans la désignation de la vérité à décrire, le témoignage de Rigoni Stern diffère du modèle des témoignages contemporains aperçu jusque-là, en ce qu'il se donne comme un journal de guerre, dans lequel la description de la violence des affrontements demeure pourtant voilée. *Il sergente nella neve* (*Le sergent dans la neige*) est un des rares récits où la description des combats s'esquisse et où le camp ennemi est décrit. Dans les carnets de guerre qui relatent les campagnes d'Albanie et de France entre 1940 et 1941 (*Quota Albania* ; *En guerre*, pour la version française), la présence ennemie se limite à la description des tirs qui proviennent de son camp. L'isolement des soldats au cœur des montagnes semble alors d'autant plus fort que l'ennemi paraît invisible, se devine seulement, réduit à une désignation métonymique.

Sentimmo dei colpi di partenza e poi il sibilo delle bombe che si avvicinavano. Incominciarono a scoppiare prima intorno e poi in mezzo a noi con intensità crescente: erano calibri insoliti, forse 152.<sup>208</sup>

La disposition typographique elle-même suggère une approche distanciée des événements : les paragraphes se succèdent, parfois simplement séparés par un saut de ligne. Les étapes de l'expérience se succèdent ainsi sans qu'aucun lien entre les faits décrits ne s'établisse. Les ellipses temporelles ne manquent pas accentuant l'absence de transition entre les différentes étapes du récit. Cet effet d'absence d'une logique ou d'un système d'explication des faits s'accroît encore dans un des derniers récits de l'italien, *L'ultima partita a carte*. Les dates encadrent avec précision chaque étape du récit, elles contribuent à renforcer le caractère

---

Certains blessés ont le visage brûlé : est-ce sous l'effet du soleil des jours passés ou des explosions ? Je ne saurais le dire. Ils ne se plaignent pas, ne font aucun geste ; ils nous regardent en silence, c'est tout. L'un d'eux est d'une blancheur cireuse, presque transparente ; on dirait que tout le sang s'est échappé de ses veines de sous cette peau tirée. Je lui adresse un salut et un souhait de la main, mais le second brancardier au visage décomposé par la fatigue me chuchote : « *Il est mort.* » Je déduis de leurs insignes qu'ils font partie du quatrième régiment, bataillon Aoste. Cette brève réponse en langue étrangère me trouble autant que ce corps que je ne croyais pas sans vie. Ce fut le premier de tant et tant d'autres que j'ai vus jusqu'en 1945. »

<sup>208</sup> M. Rigoni Stern, *Quota Albania*, p.138 (*En guerre*, p.168, « On entendit partir les coups, puis le sifflement des obus qui s'approchaient. Ils commencèrent à éclater d'abord autour, puis au milieu de nous avec une intensité croissante : c'étaient des calibres inhabituels, 152 peut-être. »)

documentaire du texte mais aussi à faire de la description des faits un voile au tissage serré déposé sur la question au cœur de tout témoignage, à savoir la question du paradoxe de l'existence de la violence humaine. Pour lever le voile, il faudrait pouvoir faire se rejoindre les différents faits, les dégager de la lourdeur documentaire qui les encombre, à la façon de la neige qui s'accroche un peu plus à chaque pas des chasseurs alpins.

Les soldats de l'unité Torino passent à côté de différents lieux qui renvoient tous plus ou moins directement à la manifestation de la guerre, que ce soit l'hôpital où l'on suppose que de nombreux soldats sont soignés, les dépôts de munitions ou encore les entrepôts à vivres qui renvoient à la rudesse économique de l'époque. Mais le récit se cantonne à désigner et à décrire ce qui est de l'ordre du visible dans cette région dévastée par la guerre. La narration s'engluie dans la description des faits, mais ceux-ci perdent en contrepartie de leur épaisseur : la description qui se veut tissage précis et serré du passé, atténuée la portée signifiante des événements. La narration est dépossédée d'elle-même par cet usage de l'euphémisme. Le témoin semble vouloir éviter d'approcher de manière trop directe le sens véritable des faits et ce qui se cache derrière la manifestation visible des événements historiques. Seule l'enveloppe que constituent les faits en eux-mêmes subsiste. Nous retrouvons donc bien dans l'écriture de l'Italien la notion d'écran aperçue un peu plus tôt dans le texte de Semprun. Il s'agit pour Rigoni Stern de faire apparaître le décalage entre ce que l'expérience vécue au présent pouvait lui offrir en termes de visibilité de sens, c'est-à-dire une absence justement d'un sens autre que factuel, et ce que l'écart entre le temps de l'expérience et celui du récit autorise en termes de dévoilement du passé. Le sens de l'expérience n'a pu être saisi qu'à contretemps : son absence ne signifiait pas son inexistence. « (L)'œuvre d'art se donne pour mission de suppléer à cette déficience d'être, d'amener ce qui n'est pas ou plus dans l'ordre du visible, de l'inscrire dans la culture, de l'intégrer dans de la remémoration.<sup>209</sup> » Rigoni Stern choisit simplement de replacer le destinataire de son récit au cœur de l'expérience : il lui donne à revivre l'expérience avec toute l'absence de recul sur les faits que cette position suppose. La représentation se donne alors comme dispositif faisant retour sur le regard qui constitue et met en mouvement le processus de représentation. Ceci est d'autant plus vrai dans les derniers récits de l'auteur italien, pour lequel le passage du temps contribue à renforcer l'idée selon laquelle le présent reste toujours aveugle à lui-même et a besoin du passé pour se comprendre. L'expérience se rejoue sous nos yeux à la façon d'un présent, mais d'un présent éclairé. Il est ainsi possible de faire comprendre au lecteur le silence apparent du présent et de

---

<sup>209</sup> Stéphane Lojkin, *L'écran de la représentation*, L'Harmattan, 2001, p.8

l'éveiller à la possibilité d'un sens que seul le recul peut éclairer. Rigoni Stern joue ici le rôle du pédagogue, car l'espoir demeure que la conscience enfin éduquée des générations nouvelles ne restera pas aveugle au retour de la violence.

Les témoignages contemporains se caractérisent par le retour qu'ils effectuent sur leur propre processus de représentation, nous l'avons dit : ainsi Rigoni Stern nous replace-t-il notamment au travers de *L'ultima partita a carte* au cœur du dispositif à l'œuvre dans les différents journaux de guerre qu'il a pu écrire. Ce qui semble alors être une limite négative du discours, une impossibilité ou une lacune de la représentation, se révèle alors constitutive de l'acte même de représentation. L'euphémisme dans les premiers textes de l'auteur est mis à jour en tant qu'écran dans le dernier de ses récits, qui propose alors un éclairage et une relecture sur les enjeux de la représentation du passé et de l'homme par lui-même.

La neige omniprésente dans les textes de l'Italien, comme dans un grand nombre de témoignages de guerre ou des camps, joue dans les textes du chasseur alpin cette fonction d'écran qui enveloppe le domaine du visible. Mais une autre réalité est supposée cachée sous la blancheur du manteau gelé qui recouvre tout. *L'ultima partita a carte* rend visible le voile qui obscurcit le regard du narrateur et autorise par le retour de l'auteur sur son propre parcours, un passage furtif derrière ce voile qui recouvre la perception de la réalité.

Fu un viaggio interminabile nel cuore dell'inverno, anché perché il nostro treno dovette fermarsi più volte per essere scongelato, in quanto l'impianto di riscaldamento non funzionava. (...). Faceva sempre molto freddo, vennimmo alloggiati per quattro giorni in una caserma tedesca, nuova, con tutte le comodità, e di notte i piantoni, certamente dei raccomandati, ci caricavano con il carbone le stufe di ghisa. (...) "Tutte le ruote girano per la vittoria", era scritto in tedesco sui muri delle stazioni ferroviarie.

In Polonia incontrammo le rovine della guerra ma anche le donne ebreë addette alla pulizia delle latrine e a liberare dal ghiaccio gli scambi ferroviari. Quando il nostro treno si avvicinava a una stazione, i sorveglianti armati facevano fuggire i bambini polacchi che erano lì per chiedere un pezzo di pane.<sup>210</sup>

L'écran joue cette fois-ci sur la délimitation d'un espace géographique, l'intérieur du train ou l'intérieur de la caserne où les soldats vont faire halte quelques jours. La limite entre l'extérieur et l'intérieur se dessine. La neige qui recouvre le train et forme de la glace aussi bien sur les aiguilles des horloges que sur les vitres du train, fonctionne comme écran dans la mesure où elle délimite le cadre ou l'espace de la représentation, l'espace du visible. La glace

---

<sup>210</sup> *L'ultima partita a carte*, p.67-68, (*La dernière partie de cartes*, p.88-89, « Ce fut un voyage interminable en plein cœur de l'hiver, car notre train dut s'arrêter plusieurs fois pour faire fondre la glace qui empêchait le chauffage de fonctionner. (...) Il faisait toujours très froid ; on logea pendant quatre jours dans une caserne allemande, neuve, pourvue de tout le confort, et la nuit, les plantons – sûrement des soldats pistonnés- nous remplissaient de charbon les poêles en fonte. (...) Les gares portaient cette inscription en allemand : « Toutes les roues tournent pour la victoire. »

En Pologne, on découvrit les ruines laissées par la guerre, mais aussi les femmes juives chargées de nettoyer les latrines et de dégager les aiguillages de la glace. Quand notre train approchait d'une gare, les surveillants armés faisaient fuir les enfants polonais venus là pour demander un morceau de pain. »)



contient effectivement l'idée d'un seuil, entre une surface lisse ouverte au regard et une autre cachée, bien qu'accessible, seulement voilée aux yeux éblouis par l'opacité transparente de la neige gelée. Si la neige recouvre tout et se veut fermeture ou opacité, la glace autorise encore la circulation du regard entre les deux réalités en présence. Elle est à la fois la cause de l'aveuglement et ce qui autorise le dégrisement du regard : alors que la neige gelée immobilise dans un premier temps le train et contraint les chasseurs alpins à se retirer dans une caserne coupée des réalités de la guerre, elle est aussi ce qui provoque par la suite la découverte de cette même réalité cachée de la guerre : le rôle dégradant accordé aux femmes juives, la faim des enfants polonais. La glace fige le temps : elle arrête les aiguilles des horloges. Cet arrêt symbolique du cours du temps rend possible le passage derrière l'écran. Ce sont les femmes juives, que le narrateur découvre, qui d'ailleurs sont chargées de dégager la glace qui prive les aiguillages ferroviaires de leur mouvement. La réalité cachée de la guerre est ce qui justement redonne vie à une narration étouffée et figée jusque-là sous son manteau neigeux. L'écran qui fait représentation tient lieu de passage entre ce qui est de l'ordre du visible et ce qui reste incirconsrit.

L'incirconsrit renvoie dans le texte de l'ancien chasseur alpin à tout ce que la propagande cherchait à maintenir caché. Le train ne doit pas s'arrêter, comme le suggère l'image de cette glace que les femmes juives doivent régulièrement enlever : les aiguilles doivent continuer à tourner, le train à avancer. De même, l'apparence de propreté et de succès doit être maintenue. Il n'y a apparemment ni misère ni dégradation humaine : les latrines qui renvoient l'homme à ses nécessités les plus sommaires, mais aussi à une forme de dégénérescence à venir du corps humain, sont nettoyées comme s'il s'agissait de faire place nette d'une réalité jugée dégradante pour l'homme. Tout obstacle est donc mis de côté comme la formule de propagande allemande achève de le signaler : s'arrêter reviendrait à regarder de trop près la réalité. La vision de la réalité est limitée à ce que la propagande veut bien en montrer. Cette formule de propagande qui cherche à priver le regard de la vision de la réalité en concentrant celui-ci sur l'objectif de la victoire à venir, fait le lien entre les deux réalités qui s'opposent. La formule figée révèle l'écran, l'illusion d'un monde où les plaisirs, la chaleur sont encore possibles. Mais les femmes juives ainsi que les surveillants armés qui font place nette lors du passage du train, jouent un rôle essentiel dans l'élaboration du sens : ils redoublent l'écran qui avait commencé à se lever avec la fonte de la glace. Leur rôle est bien de masquer une forme de réalité qui viendrait nuire à la propagande. Pour reprendre les mots de S.Lojkine, les personnages anonymes « règlent le jeu des deux espaces (celui du signifiant et celui du signifié) et, dans le même temps, font glisser hors de la textualité pure ce qui se joue dans la

représentation. (...) Tout l'enjeu sémiologique est là : ce qui se représente ici, et d'ailleurs ce qui toujours essentiellement se représente ne peut se modéliser selon une logique du discours. Le discours achoppe et dérape face à l'essentiel, ici face à la mort (...) le discours ne délivre pas le sens de ce qui s'accomplit.<sup>211</sup> »

L'inscription allemande s'interpose au texte de l'italien, elle se propose comme justification, comme signifié du signifiant qu'est la réalité aperçue dans la guerre. Inscrite sur un mur, elle se révèle pure illusion d'optique : toutes les roues ne tournent pas pour la victoire, comme le suggère la métaphore de l'arrêt forcé de celles du train de l'Italien. Aux mots stériles, vient répondre le silence des anonymes, qui sont chargés de les rendre crédibles. Rigoni Stern théâtralise sa position, et se désigne comme spectateur enfermé, tenu prisonnier par le mutisme du monde. Le texte de l'ancien chasseur alpin est comme contaminé par ce silence des mots : l'objet de la représentation se situe au-delà des mots. Ceci est d'autant plus vrai que Rigoni Stern reste soumis à un double écran : si la signification de l'expérience demeure cachée, la lecture de la réalité qu'effectue cet ancien chasseur-alpin au travers du retour de la représentation sur elle-même, reste elle-aussi orientée par cet autre écran qu'est sa foi en l'humanité profonde de l'homme. Il s'agit toutefois d'attirer l'attention sur l'existence de ces différents écrans, à défaut de pouvoir s'en séparer et de pouvoir les expliquer. Rigoni Stern se situe ainsi à la frontière entre les témoignages qui revendiquent le caractère indicible de l'expérience et les témoignages contemporains qui, eux, interrogent les limites posées sur le discours du témoin. Il reste conscient cependant, *L'ultima partita a carte* en témoigne, que sans retour du discours sur lui-même, la description du passé se maintient dans une forme de mutisme qui maintient voilé le sens des événements.

Quand Semprun faisait apparaître la violence que constituent aussi bien l'oubli qu'une représentation qui aurait voulu s'arrêter aux seules choses visibles, Rigoni Stern s'arrête sur la violence du silence qui pèse sur l'expérience elle-même. Si cet auteur s'attache encore à retranscrire les faits c'est afin de rendre sensible le mutisme qui s'attache à eux. Les faits sont alors perçus comme la délimitation du regard, la limite posée à la compréhension par ce qui est de l'ordre du visible. Car il est question dans la mémoire, pour l'auteur italien et Semprun, d'un jeu complexe entre présence et absence, entre visibilité et invisibilité. C'est pour cela que l'exigence de fidélité au seul récit des faits peut être vue comme limite au même titre que les critères d'indicibilité de l'expérience. Le témoignage contemporain trouve cependant une

---

<sup>211</sup> S.Lojkine, p.11

issue dans la représentation littéraire conçue non plus comme mimesis mais comme jeu d'écrans. Dès lors la question de l'authenticité de la parole du témoin ne se situe pas tant dans le maintien des limites imposées par le souci de la dette envers les victimes, que dans la révélation des enjeux de ces mêmes limites. La limite peut devenir opératoire car elle n'appartient pas à l'événement. Il s'agit de circonscrire les écrans à l'œuvre dans la représentation de l'expérience passée, afin de révéler l'existence de l'incirconscrit, ce sens caché de l'expérience, qui est le véritable objet du témoignage. L'incirconscrit auquel la représentation se heurte, semble offrir une forme de résistance : le sens ne peut se donner en toute liberté, il faut user de détours pour seulement s'en approcher. Durán compare cet inconscrit, autrement désigné comme le réel, à un animal fuyant : « Le réel ? C'est ce qui résiste, existe irréductiblement, et se donne en se dérochant comme jouissance, angoisse, mort ou castration. On se doute que toute la difficulté gît en son évocation, car il en est du réel comme de ces petits animaux intelligents, qui s'en vont inmanquablement quand on leur intime de venir là. Il y faut de la ruse, par trois fois au moins : d'abord, pour le reconnaître et n'en point tenir la présence pour la réalité ; ensuite, pour l'appeler, car il échappe au nom et c'est l'illusion même qu'il faut déployer pour faire semblant de le piéger ; enfin, il faudra encore assez de ruse pour ne point rester captif et satisfait du dispositif qu'on aura agencé.<sup>212</sup> » Ce sont ces détours et cette ruse propres au travail de représentation que nous proposons les témoignages contemporains en revenant sur la matière et les procédés à l'œuvre dans la représentation du passé des hommes.

La mise en abyme du travail de mémoire et de représentation se révèle essentiel à la quête du sens de l'expérience passée : la fonction d'écran de ce qui s'offre en première lecture, permet d'appréhender les véritables obstacles auxquels le témoin se heurte dans son projet de faire mémoire. L'obstacle ne se situe pas tant dans l'impossible reconstitution, dans l'oubli qui menace, ou encore dans le caractère exceptionnel des événements, que dans la relation paradoxale qu'entretient le témoin avec ce même passé. Le témoignage contemporain déplace la limite posée sur le discours pour lui rendre sa véritable place : la limite se situe tout d'abord dans le regard que le témoin porte ou est prêt à porter sur l'événement comme sur lui-même. Le témoignage contemporain se révèle comme discours de la limite, comme discours sur les limites imposées au genre et défi du témoignage. Il s'intéresse aux véritables enjeux de l'acte de représentation et sur la délimitation du regard qui l'accompagne. Le témoignage peut alors

---

<sup>212</sup> Durán, *Le masque et le masqué*, p. 160

prétendre devenir l'espace qui ouvre le regard à la spécificité de l'identité humaine, à la spécificité du regard que le sujet porte sur son visage d'homme, comme sur son histoire.

Le choix du terme « incontrôlable » employé par Lojkin pour désigner la face cachée en jeu dans la représentation, renvoie directement au caractère insaisissable de la mémoire tel que nous la donnons à lire les différents témoignages contemporains que nous étudions. La mémoire est incontrôlable, mais l'objet que cette dernière est censée sauver de l'oubli l'est tout autant. La mémoire que les témoins survivants tentent de circonscrire, échappe effectivement à tout contrôle car elle se rapporte à la violence et à l'horreur du Mal manifesté durant la guerre et au sein des camps. Nous allons pouvoir observer en quoi le regard demeure interdit face à la mémoire du Mal et comment la mise en forme de la représentation se donne comme tentative de circonscrire le caractère informe de la violence. Une fois de plus, ce qui était conçu comme limite du discours va devenir possibilité du discours dans le témoignage contemporain : l'impossibilité de décrire la totalité de la violence autorise le discours sur l'homme, elle dit en effet le désir humain de circonscrire cette même violence. « S'il est donc question, au fond de la représentation, du rapport avec une absence et avec un *absens*, dont toute présence se soutient, c'est-à-dire se creuse, s'évide, respire et vient à la présence, comment la représentation de quoi que ce soit serait-elle à condamner ? Mais par le même motif, comment toute représentation ne devrait-elle pas être en soi interdite au sens de surprise, interloquée, médusée, confondue ou déconcertée par ce creusement au cœur de la présence ? <sup>213</sup> » La remise en question de l'impossibilité d'un sens à extraire de la mémoire va nous permettre d'interroger le rapport que l'homme entretient non seulement avec la représentation qu'il fait de lui-même, mais aussi et surtout avec la vision qu'il a de lui-même.

### 3. Le témoignage comme projet de mise en forme de l'informe.

L'homme veut se décrire, donner à lire une représentation de lui-même à partir de ce que le passé lui a appris : telle est l'ambition du témoignage. Or, tout le paradoxe du genre du témoignage que le témoignage contemporain s'attache à éclairer, vient de l'opposition entre le désir humain de donner forme à sa réalité malgré l'absence de forme à laquelle la possibilité du mal, quand ce n'est pas l'expérience de la violence elle-même, confronte le sujet. Après les limites du discours que représentent le critère d'indicibilité et l'exigence d'effectuer un récit

---

<sup>213</sup> J.L.Nancy, *Au fond des images*, p.77

fidèle des faits, le témoignage doit donc encore faire face à l'obstacle non négligeable que représente toute mise en forme esthétique de la réalité.

Ce qui se produisait d'abord, c'était l'effondrement total de la représentation esthétique de la mort. (...) Il n'y avait pas de place à Auschwitz pour la mort conçue dans sa forme littéraire, philosophique et musicale. Il n'y avait pas de pont qui reliât la mort d'Auschwitz à la mort à Venise. Toute réminiscence poétique de la mort était mal venue, qu'il s'agisse de *Ma sœur la Mort* de Hesse ou de la mort telle que la chante Rilke : « Ô Seigneur, fais à chaque homme le don de sa propre mort. » (...) la mort en perdait finalement sa teneur spécifique sur le plan individuel aussi (...) Des hommes mouraient partout, mais la figure de la Mort avait disparu.<sup>214</sup>

Ces propos tenus par Jean Améry, quant à la représentation de la mort dans le camp, désignent l'obstacle auquel le témoin se heurte dans son projet de représentation. Cet obstacle n'est autre que le système d'images et de références dont il dispose pour décrire son expérience ou celle d'autrui.

Comme nous l'explique Jean-Luc Nancy, les camps ont remis en question la possibilité représentative elle-même, « celle qui rend possible d'avoir une « vision des choses », non pas au sens d'une mise en scène arrêtée ou d'une interprétation réglée, mais au sens du régime d'idée et d'image où la simple présence peut être ouverte et absente en elle-même.<sup>215</sup> » N'est-ce pas là pourtant ce que proposent les témoins contemporains qui nous intéressent ? Ouvrir justement la présence à son absence ? La représentation dite des camps apparaît comme « engluée, pétrifiée », mais ce sont bien plutôt les figures et les valeurs disponibles pour décrire cette expérience du Mal absolu, cette expérience de la dépossession de soi, qui semblent pétrifiées. Le témoin ne peut s'approprier l'expérience car les mots et les images n'assurent plus la fonction qui leur est attachée : ils n'offrent plus la possibilité de l'élaboration d'un sens qui surplombe l'expérience. Nous avons aperçu cette question lorsqu'il a été question de la perte du statut de tiers du témoin. Il est cependant question justement de représenter cette volonté d'écrasement de la possibilité représentative, propre aux camps. Le témoignage contemporain cherche à répondre à cette question : « comment de fait, représenter la représentation écrasée, engorgée, engluée, pétrifiée ? » Il importe pour cela de contourner le face-à-face destructeur qu'est le face-à-face avec une mort qu'on ne peut plus associer à aucune image signifiante. Comme le souligne encore J.L.Nancy, « la représentation que le camp interdit est précisément la représentation (...) « interdite » (nommée ainsi) pour y faire entendre la mise en présence qui divise l'absence (qui lui ouvre, les yeux, les oreilles et la bouche) (...)»<sup>216</sup> » La seule réponse à l'interdit de la représentation

---

<sup>214</sup> Jean Améry, *Par-delà crime et châtement – Essai pour surmonter l'insurmontable*, 1977, traduction française Françoise Wuilmart, Actes sud, 1995, p.43-44, in J.L.Nancy, *Au fond des images*, p.88-89

<sup>215</sup> J.L.Nancy, *Au fond des images*, p.89 ; citation suivante : p.93

<sup>216</sup> J.L.Nancy, *Au fond des images*, p.96

qui pèse sur la mémoire des camps comme de la guerre, se trouve donc paradoxalement dans les rouages de la représentation elle-même. Le témoignage contemporain reste conscient que seule une représentation peut pallier le défaut d'une autre représentation. Nous allons voir comment chacun des différents récits qui nous intéressent, mettent en jeu la possibilité de la représentation en dépit de la pétrification à laquelle la révélation de la réalité du Mal l'a soumise. La mise à jour du désir non éteint de mise en forme de ce qui échappe à la rationalité nous permettra d'interroger la valeur de réciprocité entre la représentation de l'homme proposée par le témoignage et l'identité de chaque témoin.

Car si tous ces récits s'accordent sur la volonté de ne pas nier l'existence de la violence, la représentation demeure pour les uns affirmation de la possibilité du choix comme spécificité humaine, quand pour les autres, la spécificité de l'homme se trouve justement dans l'impossible résolution du face à face de l'homme avec le visage de son inhumanité.

### 3.1. Le témoignage comme rempart contre la déformation de la violence.

Ho due fratelli con molta vita alle spalle, / Nati all'ombra delle montagne. / Hanno imparato l'indignazione/ Nella neve di un paese lontano, / Ed hanno scritto libri non inutili./ Come me, hanno tollerato la vista/ di Medusa, che non li ha impietriti. / Non si sono lasciati impietrire/ Dalla lenta nevicata dei giorni. »<sup>217</sup>

Primo Lévi avait dédié ce poème à deux anciens chasseurs alpins devenus témoins de la guerre : Rigoni Stern, qui le cite dans *La Medusa non ci ha impietriti (Méduse ne nous a pas pétrifiés)*, est l'un des deux.

Cette citation prend place dans un texte que notre auteur adresse à son tour à P.Lévi : il s'adresse à lui par-delà les frontières de la mort, à lui dont le suicide, Rigoni Stern insiste sur ce point, ne renie pas l'acte de résistance à la violence et à la dégradation humaine, mais dit plutôt le désespoir d'un homme qui a constaté que rien ne change. En publiant un poème destiné à l'origine à un usage privé, l'italien livre une forme de testament du témoin disparu et scelle ainsi de manière indélébile la résistance qui fut celle de P.Lévi face au regard de la Méduse. Cette volonté d'affirmer de manière définitive la possibilité d'une victoire de l'homme sur ses propres monstres est caractéristique de l'écriture rigonienne : la violence ne peut opposer sa force à la parole de celui qui s'y oppose.

---

<sup>217</sup> Mario Rigoni Stern, *La Medusa non ci ha impietriti*, in *Aspettando l'alba e altri racconti*, Einaudi, 2004, p.82 (*Méduse ne nous a pas pétrifiés*, in *Le poète secret*, La fosse aux ours pour la version française, 2005, p.65, « J'ai deux frères qui ont une vie très remplie derrière eux, / Nés à l'ombre des montagnes. / Ils ont appris l'indignation/ Dans la neige d'un pays lointain ; / Ils ont écrit des livres pas inutili./ Comme moi, ils ont soutenu la vue / De Méduse, qui ne les a pas pétrifiés. Ils ne se sont pas laissés pétrifier / Par la lente chute de neige des jours. »)

Une fois encore Rigoni Stern fait œuvre à part dans le traitement qui est accordé à la violence dans le récit. Le dialogue entre les générations qui s'instaure, retient notre attention : il ne s'agit pas seulement d'établir une communauté entre les hommes mais aussi d'investir le témoignage de sa fonction de guide pour le futur.

Le dialogue que l'écrivain veut instaurer avec la jeunesse qui accueillera son récit est la copie du dialogue que l'homme avancé en âge a pu mener avec lui-même, avec ses idéaux de jeunesse. Comme nous l'avons dit, *L'ultima partita a carte (La dernière partie de cartes)* constitue un retour du témoin sur les lieux de son expérience avec cette fois-ci, en plus, les armes de la connaissance acquises au cours du temps. La représentation du passé que propose l'auteur italien correspond donc à une remise en forme ou en ordre de l'expérience passée. Nous pouvons même dire qu'il donne forme à un vécu dont la forme était faussée au départ, car dépourvue alors de toute prise de recul sur le sens de celui-ci. La sagesse s'incarne dans le vieil homme comme dans la figure de l'oncle, mentor et double de l'auteur. Le récit qui résulte de la prise en charge de la sagesse apportée par le temps, tient lieu de lecture éclairée du présent et d'avertissement pour les jeunes générations.

L'échange entre les hommes des deux générations laisse apercevoir les deux visions qui s'opposent. Cette scène centrale du dialogue entre le narrateur et son oncle est d'autant plus importante qu'elle rompt non seulement avec le style général du récit, mais aussi avec celui de l'œuvre de l'auteur italien. Les dialogues au discours direct y sont effectivement très rares. Cette scène tient lieu de point de bascule : dans l'actualisation permanente qu'autorise le discours direct, elle vient déchirer l'innocence du soldat narrateur et achever de détruire les illusions de celui-ci quant aux véritables enjeux de la guerre.

Dans les pages qui précèdent effectivement cette scène du dialogue, le narrateur intercale dans son récit, écrit selon la logique chronologique du journal, les événements qui se produisent dans le monde : faits historiques avérés, ils sont donnés dans le texte de l'Italien comme des échos sourds ou incompréhensibles. Alors que la guerre s'étend tout autour d'eux, les chasseurs alpins, du haut des montagnes sur lesquelles ils ont dressé leurs tentes, semblent se tenir provisoirement à l'écart. La guerre se fait entendre au loin, mais la France reste malgré tout « *sotto di noi* » : sa réalité est comme en deçà de celle des soldats, dont les activités sont plus proches alors de celles de montagnards escaladant des sommets. Rigoni Stern transpose les images concrètes de la hauteur et de la profondeur en montagne dans le domaine de l'Histoire. Tout au long de la narration, les scènes font alterner les perceptions du témoin sur sa réalité et les désillusions qui trouvent leur source dans les explications fournies par

l'Histoire. La vérité de l'Histoire est ce sur quoi l'on trébuche : la désillusion est ainsi comparée à une chute dans un précipice.

(I)l precipitare in montagna, come qualche volta mi è accaduto, non è precipitare dentro la storia: anche se dentro un crepaccio non vedevi il fondo e il cielo era lontanissimo, con le tue forze e con l'aiuto dei compagni ne venivi fuori. E dopo, risalito, dalla vetta potevi guardare lontano e i sensi si beavano. Non sapevo quello che si stava preparando nelle cancelliere e negli Stati Maggiori di Germania e Italia. La morte ci porgeva i bicchieri con i quali brindavamo.<sup>218</sup>

Quand la fraternité entre chasseurs-alpins permettait la remontée, le retour sur les sommets du haut desquels l'homme pouvait affirmer la plénitude de son existence, l'Histoire, elle, semble interdire la remontée sur les sommets des illusions. La violence de l'Histoire démantèle l'unité du « nous » auquel la mort tend ses verres. Le toast est porté joyeusement à la mort, sans le savoir, par les illusions de tous ces jeunes soldats inconscients de l'Histoire en train de se jouer. L'intervention de l'oncle du narrateur met un terme aux illusions : l'ombre de ses paroles accompagne la suite des événements que retrace le témoignage. Rigoni Stern met ainsi en scène la valeur à accorder au témoignage : la parole de l'oncle est celle d'un ancien chasseur-alpin, il peut pour cette raison prétendre comprendre la position du jeune soldat qu'est encore le narrateur, et analyser la situation avec le recul, que lui ont donné les années, sur sa propre participation à la première guerre. Cette position intermédiaire de l'oncle fait de lui un guide pour le parcours à venir du soldat : il a lui-même traversé l'épreuve de la guerre et peut dès lors prétendre éclairer le sens de celle qui est en train de se jouer. Une telle vision de la fonction du témoin suppose une certaine invariabilité des ressorts de l'histoire humaine. Le témoignage peut délivrer le sens de l'expérience parce que celle-ci est conçue comme répétition de la violence de la première guerre mondiale.

Tous les récits de Mario Rigoni Stern décrivent d'ailleurs le rôle d'estafette qui était le sien : ils prennent rétrospectivement valeur de mise en abyme de cette fonction d'éclaireur du témoignage, car la survie de l'humain dépend de cette faculté à se laisser guider. A l'heure des préparatifs, le narrateur choisit même d'emporter *La divine comédie* de Dante plutôt que son masque à gaz. Les allusions à la compagnie irremplaçable que constitue cet ouvrage dans la tourmente sont fréquentes, aussi bien dans ce récit que dans *Storia di Tönle* et *L'anno della vittoria*. Cette référence littéraire constitue une mise en abyme supplémentaire de la valeur

---

<sup>218</sup> *L'ultima partita a carte*, p. 25, (*La dernière partie de cartes*, p.39, « (F)aire une chute en montagne, comme cela m'est parfois arrivé, ce n'est pas être précipité dans l'Histoire : même si, dans une crevasse, on ne voit pas le fond, et si le ciel est très éloigné, avec ses propres forces et l'aide des camarades, on en sort. Et après, une fois remonté, on peut du sommet regarder au loin, et tous les sens exultent. Je ne savais pas ce qui se préparait dans les chancelleries et aux états-majors d'Allemagne et d'Italie. Nous trinquions, et c'était la mort qui tendait les verres. »)



qu'attribue l'italien à son propre récit. Dans ce récit de son voyage dans le monde de l'au-delà, Dante voit effectivement apparaître l'ombre de Virgile, considéré comme sage et prince des poètes, alors qu'il commençait à gravir une colline après s'être égaré dans une forêt obscure. Le poète a pour mission de montrer le chemin à Dante et de le conduire de l'Enfer au Paradis Terrestre. Par un effet de concaténation, tout comme le texte de Dante devient le guide du chasseur-alpin, le texte du témoin est appelé à son tour à devenir le guide de ses futurs lecteurs. La littérature revêt sa fonction de modèle, elle est le canevas à partir duquel la lecture du monde devient possible.

Dans *Il Vino della vita*, Rigoni Stern nous apprend que ce même ouvrage a notamment contribué à faire apparaître le lien qui unit les hommes de camps adverses : la littérature contribue à maintenir les valeurs qui soutiennent l'humanité de l'homme. Dans ce récit, le narrateur revient sur les lieux qui ont vu se dérouler les combats de la Première Guerre mondiale. « *(L)a baracca dove i soldati austriaci avevano passato un inverno era crollata, le travi del tetto e le tavola stavano diventando humus...; vi affioravano resti di scarpe, coperchi di gavette, cucchiari, chiodi.* <sup>219</sup> » Il y décrit comment la nature a repris ses droits au milieu des décombres. A l'image de la destruction vient répondre l'image victorieuse de la vie et de la mémoire, d'une mémoire spécifique, celle de ce libraire croisé lors du passage de la troupe de Rigoni Stern dans le Trentin. « *Tra questo, c'era il ricordo del signor Mario, libraio trentino, che quando infuriava la tormenta (...) leggeva Dante* ». Comme le souligne M.H. Angelini, traductrice des œuvres de l'Italien, « *ecco (...) il trionfo dell'uomo sull'orrore e sulla disperazione, trionfo confortato da quella specie di catena ideale che attraversa e trascende il tempo: "come io lo leggevo su altre montagne lontane"* <sup>220</sup> ». Ce souvenir n'a effectivement rien à voir avec le lieu où le narrateur se trouve, il surgit dans la chaîne des évocations et vient affirmer la valeur permanente et sans frontière du texte littéraire. A la nature qui reprend ses droits est associée la survie de l'homme au travers de ce qui, aux yeux de l'Italien, en fait l'honneur, la littérature. La référence commune aux deux hommes leur permet de dépasser la seule vision de la destruction et de la mort : « *(Q)uegli oggetti che hanno subito l'azione mortifera della guerra contribuiscono a nutrire la terra che fa rinascere la vita.* » L'image qui pourrait être lue comme dégénérescence, est inversée. Ce retour à l'organique suppose plutôt le retour de la vie, comme le confirme l'image de l'humus. A un usage, celui de la

---

<sup>219</sup>M.Rigoni Stern, *Il vino della vita*, in Marie-Hélène Angelini-Trevet, *L'eseemplificazione del concetto cassoliano di « sub-limine » e la denuncia antibellica nella narrativa di Mario Rigoni Stern*, in *Riscontri XVII*. 1-2, Janvier-Juillet 1995, Sabatia Editrice, Avellino, p.22

<sup>220</sup> Marie-Hélène Angelini-Trevet, *L'eseemplificazione del concetto cassoliano di « sub-limine » e la denuncia antibellica nella narrativa di Mario Rigoni Stern*, p.22 ; citation suivante, *ibidem*

guerre, se substitue la possibilité d'une autre vie. La déformation de l'objet qui se détruit lentement n'interdit pas, bien au contraire, la mise en forme d'un autre objet, celui du texte. « Relative est l'humiliation qui représente une conquête et une plus juste appropriation de soi. Si aujourd'hui l'on convient que l'homme n'a pas de nature mais une condition, c'est qu'on le voit plus que jamais, à la recherche de ce site, qui lui permettrait enfin d'agir en homme. Or *homo* c'est *humus*. Humiliation somme toute n'est qu'un doublet d'hominisation. <sup>221</sup>» Il n'est pas anodin que le libraire et le narrateur portent le même prénom : l'identité commune est bien celle de l'humanité résistante, cette humanité qui trouve sa raison d'être malgré l'humiliation subie dans la guerre.

Il ne s'agit cependant pas pour Rigoni Stern d'exalter la violence, ni de voir dans la guerre un accès à une surpuissance ou supériorité de l'homme. Il n'est pas question de victoire de l'homme sur sa propre nature, comme cela pouvait être le cas dans les récits de guerre d'Ernst Jünger par exemple, qui illustrent ces théories de l'Individualisme et du « réalisme héroïque ». Le texte de Rigoni Stern doit être lu plutôt à la lumière de ce rapport de la mort à la vie, à la lumière de la réponse qu'offrent les valeurs humaines à la déformation causée par la violence et subie par le monde humain. Son récit devient donc véritable chassé-croisé entre la retranscription sans âme des annonces officielles, des faits historiques purement informatifs, et le récit du témoin qui pose un regard humain sur l'Histoire. Une fois dégagé de ses illusions, le témoin doit être celui qui continue à apercevoir et donne à voir l'humanité là où elle trouve encore une place. Le récit de mémoire se veut en effet mise en forme de la réalité à partir de ce reste d'humanité.

La chute causée par les désillusions ne détruit effectivement pas la possibilité de l'humain : les récits de Rigoni Stern se font l'écho d'une telle possibilité. La confrontation de l'histoire, discours qui retranscrit la déformation du monde soumis à l'épreuve de la guerre, au récit des souffrances humaines, suppose d'ailleurs la possibilité d'un monde autre. L'espoir placé dans cette autre réalité toujours possible est ce qui justement rend encore possible l'écriture du témoignage. C'est sur cette possibilité que l'oncle du narrateur cherche à attirer l'attention, tout comme ce dernier cherche à le faire dans ce récit adressé aux futures générations. Rigoni Stern s'attache à retranscrire l'illisibilité de la violence et des faits historiques qui la manifestent. Car « tenter de penser la violence destructrice de sens, c'est miser sur l'humain comme condition de viabilité d'un sens autre. <sup>222</sup>» Le seul fait de définir la violence selon les critères de l'illisibilité laisse d'ailleurs supposer l'existence de valeurs autres que la violence,

---

<sup>221</sup> Pierre Magnard, *Questions à l'humanisme*, PUF, 2000, p.49

<sup>222</sup> C.Coquio, "Du malentendu", in *Penser les camps, penser les génocides*, p.25

de valeurs qui, elles, n'échappent pas à la lisibilité du sens. Ce sont donc les valeurs d'humanité qui délimitent le champ couvert par l'illisible et mettent à jour la violence à l'œuvre dans la guerre.

L'auteur italien répond au face-à-face destructeur évoqué par Nancy : il oppose à l'incompréhensible, les valeurs victorieuses d'humanité que sont la fraternité et la littérature. Si la réalité de la violence est incompatible avec une représentation, la représentation affiche le lien qui l'unit à l'humanité de l'homme et contourne ainsi la destruction ou le silence annoncés. Le mécanisme de la stupeur, auquel est censée conduire une représentation de la violence, est désamorcé par le reflet inversé que lui propose le témoignage des valeurs dites humaines.

Si Rigoni Stern parvient à extraire de l'expérience passée la possibilité d'un sens pour les générations à venir, autorisant ainsi la victoire des valeurs d'humanité sur les forces destructrices et pétrifiantes à l'œuvre dans la guerre, Kertész, au contraire, élabore son projet d'écriture sur l'impossibilité affirmée de donner un sens au passé à partir des outils dont dispose la représentation. Ces outils appartiennent à un temps révolu, le temps qui a précédé Auschwitz. Les valeurs d'humanité sont quant à elles, dépassées et inopérantes. Il ne s'agit cependant pas pour lui d'enfermer son discours dans cette impossibilité, ce qui reviendrait à l'enfermer à nouveau dans l'indicible, mais bien d'affirmer que le seul sens possible après l'expérience des camps est celui du Mal radical, cette absence de sens par excellence. Kertész met donc en échec la parole du témoin qui se donne en rempart contre le retour de la violence et se propose de donner une image de ce désir humain de mise en forme de l'informe.

### 3.2. Kertész ou le détournement du désir de rationaliser la violence.

Il s'agit dans un premier temps pour ce témoin rescapé des camps d'annuler la prétention des mots à faire signe et à recouvrir la totalité de la réalité. « Puisque aucun mot, aucun signe et aucune construction ne pourra jamais être authentique face à l'expérience du Mal, et ce qui est plus cruel, puisque son existence récente ne se laisse pas intégrer dans la tradition millénaire des représentations mythico-transcendantales, ce sont les mots, les actions, les signes les plus banals, la construction la plus banale qui doivent dire, faire apparaître, désigner et reconstruire le monde où régnait et s'incarnait l'existence négative du Mal.<sup>223</sup> » Les choix d'écriture de Kertész viennent répondre à ceux qui cherchent à maîtriser

---

<sup>223</sup> Peter Por, *"Un ingénu dans le domaine du Mal (Une contribution à la lecture d'Être sans destin d'Imre Kertész)"*, in *Littérature, Fiction, Témoignage, Vérité*, p.76

l'expérience du Mal par leurs discours. Il importe de faire sortir l'expérience des camps et celle du Mal à laquelle elle renvoie, de son caractère d'exception. Ainsi le dialogue entre le survivant des camps et l'homme qui ne possède qu'une connaissance globale de ceux-ci, tourne-t-il à un dialogue de sourds.

« Tu as dû traverser beaucoup d'horreurs ? » et je lui réponds que cela dépend de ce qu'il entend par horreur. J'avais dû, dit-il alors avec une expression qui semblait assez gênée, beaucoup souffrir de privations, de la faim, et j'avais vraisemblablement été battu, sans doute, et je lui dis : « naturellement ». « Pourquoi, mon garçon, s'est-il alors écrié, mais je voyais qu'il commençait à perdre patience, dis-tu à tout bout de champ « naturellement » à propos de choses qui ne le sont pas du tout ?! » Je lui dis : « Dans un camp de concentration, c'est naturel. » « Oui, oui, fait-il, là-bas, oui, mais... et là, il s'interrompt, hésite un peu, mais... comment dire, le camp de concentration, lui-même n'est pas naturel ! » dit-il, semblant finalement trouver le mot juste, et je ne réponds rien, car je commence tout doucement à voir qu'il y a une ou deux choses dont on ne peut visiblement jamais discuter avec des étrangers, des ignorants, dans un certain sens des enfants, pour ainsi dire.<sup>224</sup>

Le sens des mots diffère selon la position et l'histoire de celui qui les emploie : leur portée ne peut pas être la même. Utilisé par le journaliste, qui tente de convaincre le narrateur de la nécessité de raconter son expérience, le mot « horreur » apparaît comme une enveloppe vide. Quand il essaye de lui donner un contenu, la parole se fait hésitante (« vraisemblablement ; sans doute »). Les mots tentent de recouvrir une réalité jugée exceptionnelle par le contemporain du survivant, mais ils ne peuvent que décrire ce qui a été vécu par tous : les privations et la faim sont sans doute les seuls points communs entre l'expérience des déportés et celle de ceux qui n'ont pas connu le camp, mais seulement la guerre. Le choix des mots dit la faiblesse du pouvoir d'imagination des contemporains des survivants. Le narrateur, de son côté, utilise un langage en parfait décalage avec les attentes de son interlocuteur. Deux logiques s'opposent : quand le journaliste estime que les camps sortent de l'ordre naturel des choses, ce qui signifie qu'une logique humaine existe à laquelle les faits se rapportent ou non, le narrateur suggère qu'il existe bien dans les camps une logique qui leur est propre. Ce qui semble naturel dans un camp ne l'est pas en dehors du camp et vice versa. Les mots de « nature » et de « naturellement » qui jalonnent le texte, tendent alors à imposer la logique à l'œuvre dans le camp. Le récepteur du témoignage se sent donc coupable de ne pas comprendre. Mais la référence à une Raison pouvant donner une explication au camp, joue sur le registre ironique. Kertész ne fait que renvoyer l'homme à ses illusions de maîtrise du monde, à son désir de rendre lisible un monde habité pourtant par ce qui reste inassimilable à la Raison. « Plus ils surviennent, plus les mots absolument banals de « nature » et « naturellement » désignent *a contrario*, l'absence absolue de ce qu'ils signifient. (...) (L)e syntagme philosophique (d'« ordre de la nature » (253)) tourné en extrême autodérision dit

---

<sup>224</sup> Kertész, *Être sans destin*, 1975, Actes sud pour la traduction française, 1998, p.340-341

tout sur la valeur du terme-clef dans un monde où aucun lieu, et aucun événement n'est naturel, de même qu'aucun mot non plus, le monde est la signature contre-naturelle des mots.<sup>225</sup> » L'auteur hongrois invite ainsi le lecteur à ne pas se fier au sens apparent des mots : sous les mots, sous le désir d'agencement de la réalité qu'ils révèlent, se cache une autre réalité inaccessible, elle, à l'œil nu. Il faut donc se détacher de l'apparence des mots et en détourner l'ambition affirmatrice.

Dans le premier texte de l'auteur hongrois, les guillemets contribuent à établir une distance avec la portée des mots comme avec les mots eux-mêmes, ces mots qui appartiennent à une logique étrangère à la révélation du Mal. Dans les récits de fiction qui suivent et notamment dans *Le Refus*, Kertész choisit plutôt le principe de l'incise et suggère ainsi que les mots ne renvoient pas à un sens unique, qu'aucune définition ne se suffit à elle-même. La démultiplication des parenthèses va de pair avec la démultiplication du sens. La parole se cherche elle-même. Les phrases s'ajoutent les unes aux autres dans un mouvement qui finit par faire oublier complètement le sens recherché au départ. Kertész répond ainsi directement à la limitation du sens qu'imposent ses contemporains à l'événement historique qu'il a lui-même vécu de l'intérieur des camps. Pour Kertész, cette censure dont son propre texte a été victime, n'est autre qu'une autocensure, une censure de l'homme par l'homme.

Kertész met en jeu la rupture entre signifiant et signifié. « (P)as un seul mot ne peut garder sa valeur primitive : les tournures habituelles de la vie quotidienne du monde qui précèdent la déportation (...) s'avèrent toutes être fausses à la lumière de ce qui va arriver, on serait tenté d'écrire, de ce qui leur va arriver ; dans les parties sur le camp, il faudrait mettre chaque mot entre guillemets (...) parce qu'ils sont des instruments de la mort, parce que c'est la Non-Existence qui régit leur lexique (...).<sup>226</sup> » Cette « non-existence » renvoie au refus d'accepter l'existence d'une racine du Mal en l'homme et dans son Histoire. La « non-existence » renvoie également à cette capacité à situer le Mal en-dehors de l'humain : les mots sont le signe ou la conséquence de ce système d'exclusion des valeurs à l'œuvre dans la représentation que l'homme fait de lui-même.

Kertész retourne sur elle-même cette assimilation du Mal au néant et à l'inexistence, et plonge l'existence du sujet témoin dans une même forme de néant. Le récit du survivant des camps que représente le narrateur du *Refus*, se trouve ainsi relégué au rang de récit second : le récit mis en abyme demeure absent, il est seulement évoqué et d'autant plus secondaire que le récit cadre qui y fait allusion est lui-même écrasé par un autre récit qui, lui, s'écrit sous nos yeux.

---

<sup>225</sup> P.Por, "Un ingénu dans le domaine du Mal", p.78

<sup>226</sup> P.Por, "Un ingénu...", p.77

Le témoignage de l'expérience vécue n'est pas ou plus l'objet du récit du témoin. Le refus des éditeurs évoqué éclaire la position énonciative de l'écrivain survivant : son « moi » est devenu un « produit de (son) imagination créatrice<sup>227</sup> ». L'illusion d'un récit fidèle au « moi », à l'expérience vécue, se révèle bien à elle-même. Tout comme le sens instable des mots semble prêt à tout instant à s'annuler, le statut du témoin s'inscrit à son tour dans la contingence : il aurait pu ne pas être témoin de cette situation historique. Le sens ne peut être lié à la singularité de la personne du témoin. Il faut au contraire s'extraire de tout caractère singulier pour atteindre ce qui est important, à savoir la situation elle-même dans laquelle le sujet témoin, simple contingence, a évolué. Kertész lui-même proteste contre la désignation autobiographique de son récit *Être sans destin*. « (C)e qu'il refuse, ce n'est pas le rôle de sa propre personne, mais d'un personnage quelconque. (Les notions de) personnage, individu impliquai(ent) toujours une signification métaphysique du destin, qu'elle soit tragique, alors que l'extrême Mal, c'est précisément la souffrance *gratuite* (...), le massacre qui n'a rien même de démoniaque, le manque d'Absolu ; et il se risque même à déclarer par une série de locutions qui ne pourraient pas être plus explicites que toutes les grandes créations artistiques font montre d'un aspect "inhumain, mécanique", qu'elles font l'effet d'un "mouvement de marionnettes" et ont une apparence "entièrement objectale".<sup>228</sup> » Kertész met à mal non seulement la singularité de l'expérience du témoin, mais détruit également la possibilité d'extraire de l'expérience des figures exemplaires. Kertész met ainsi en lumière la banalité du mal et comment le sujet humain tente de l'ignorer par l'intermédiaire de ses propres créations.

Cependant tout cela n'a pas la moindre importance : Ilse Koch se trouve dans une moyenne qu'on peut tracer entre elle et sa situation, dans une formule où elle-même peut ne pas figurer. Oui : son personnage devient communicable si on l'abstrait, si, en quelque sorte, on ne tient pas compte d'elle-même. Plus on lui donne d'importance, plus on minimise ce qui l'entoure, c'est-à-dire la réalité d'un monde organisé pour tuer ; car ce qu'on lui attribue découle de l'essence même de ce monde.<sup>229</sup>

Kertész oppose son propre récit à celui proposé par Semprun dans *Le Grand Voyage*. Un passage entier de ce récit de Semprun est cité dans le texte de l'auteur hongrois. Il est donné comme contrepoint des perspectives énonciatives de Kertész. Le témoignage de ce dernier, *Être sans destin*, qui est mis en abyme dans *Le Refus*, a été refusé car jugé « invraisemblable<sup>230</sup> », « incroyable ». Ce qui manque au récit de son expérience vécue, selon

---

<sup>227</sup> Kertész, *Le Refus*, p.67

<sup>228</sup> P.Por, "Un ingénu dans le domaine du Mal", p.78

<sup>229</sup> Kertész, *Le refus*, p.51-52

<sup>230</sup> Kertész, *Le refus*, p.55 ; citation suivante : p.55

les éditeurs, est la capacité à donner à cette dernière une « expression artistique<sup>231</sup> ». Kertész reproche à Semprun le traitement accordé au personnage d'Ilse Koch, car la description de celle-ci correspond selon lui aux seuls cadres de l'imagination. « Voilà, le sang, la volupté et le diable concentrés en un seul personnage, voire en une seule phrase.<sup>232</sup> » Les filtres culturels sont utilisés pour donner un accès au sens, ils donnent une lisibilité aux faits et aux personnes. Mais comme le suggère l'auteur hongrois, l'usage de tels filtres finit par exclure l'expérience décrite de la réalité des lecteurs.

Pendant que je lis, il me propose des formes définitives : je peux les placer sans aucun effort dans l'arsenal tout prêt de mon imagination historique. Une Lucrece Borgia de Buchenwald ; un grand criminel digne de la plume de Dostoïevski, qui a réglé ses comptes avec Dieu ; un spécimen féminin de la cohorte nietzschéenne des superbes garces blondes, avides de butin et de triomphe qui « reviennent à l'innocence de leur conscience de prédateurs... »

Kertész rejette cette forme de sublimation des forces destructrices et des manifestations du Mal dont l'homme se révèle capable. Il ne s'agit pas de montrer du doigt tel ou tel criminel car cela reviendrait à faire de celui-ci une représentation ou une figure du Mal. Le monde des idées reste définitivement étranger à celui des camps. Kertész replace plutôt les individus dans la situation qui les a confrontés à des choix. La situation semble primer sur les individus qui, eux, sont contingents : ils auraient tout aussi bien pu ne pas se trouver dans tel ou tel camp, mais ayant été présents, ils se définissent par la relation qu'ils ont entretenue avec la situation donnée. La relation entre individu et situation est une relation d'interdépendance : il devient difficile de déterminer si la situation a créé le personnage d'Ilse Koch ou si le personnage a contribué à créer Buchenwald. Kertész éclaire la capacité d'adaptation de l'homme à la situation dans laquelle il se trouve et comment la logique ou les valeurs du sujet se modifient pour rendre ou maintenir la vie vivable : « là où tuer est un lieu commun, on ne tue pas par révolte, mais par zèle.<sup>233</sup> »

La notion de contingence s'oppose au caractère exceptionnel, qu'une certaine lecture de cette tranche de l'Histoire voudrait attribuer à Ilse Koch. Kertész voit ce choix de lecture comme une négation de la logique de mort massive à l'œuvre dans les camps. Au destin qui vient délivrer le sens d'une vie s'oppose la logique monotone de la mort. Dans les camps la mort est donnée massivement sans distinction de personne. La pratique qui consiste à rendre lisible telle expérience du passé, telle manifestation incompréhensible de la violence, par le biais des images exceptionnelles transportées par la culture et notamment par la littérature, est

---

<sup>231</sup> *Le refus*, p.54

<sup>232</sup> *Le refus*, p.48

<sup>233</sup> *Le refus*, p.50

comparée à une lutte de l'imagination contre la « monotonie maniaque » des expériences humaines. Lire la vie d'un bourreau comme étant exceptionnelle revient à rendre exceptionnelle la manifestation du Mal. Replacer au contraire le sujet face à la contingence de la manifestation du Mal, revient à banaliser celle-ci et à l'inscrire dans l'ordre des choses, comme une des propriétés de la vie humaine.

La communicabilité de l'expérience n'est donc rendue possible que dans l'effacement de la personnalité de celui qui a vécu l'expérience relatée. Mais comment témoigner une fois reconnue la part de contingence propre au témoin ? Comment témoigner en l'absence de la notion de destin ? De plus, si aucune vue d'ensemble ne permet d'éclairer l'expérience vécue, comment rendre communicable ce qui sort du vraisemblable ?

(L)'univers des systèmes totalitaires est un monde clos et déterminé par des situations, leur horizon se limite au temps historique de leur durée. Comment serait donc communicable une expérience qui ne peut et ne veut justement pas devenir expérience en soi, parce que l'essence de ses situations, à la fois abstraites et trop concrètes, est une personnalité contingente et remplaçable à tout moment, qui n'a par rapport à cette situation ni commencement, ni suite, ni aucune analogie d'aucune sorte – et qui est donc invraisemblable au vu de la raison ?<sup>234</sup>

La contingence à laquelle Kertész associe la manifestation du Mal fait du témoignage le lieu d'une fiction, la fiction qu'est l'existence humaine. Le récit est celui de ce qui aurait pu tout aussi bien se produire comme ne pas se produire. En ce sens, l'ouverture du témoignage à la fiction qui caractérise l'écriture de Kertész lui permet de rendre compte de la possibilité sans cesse reconduite de la manifestation du Mal. L'écriture ne constitue plus un acte de restitution à soi car « on ne peut jamais se communiquer à soi-même.<sup>235</sup> » Il faut donc passer par un autre que soi pour pouvoir prétendre apercevoir cette racine du Mal sans se laisser pétrifier par son regard de Méduse.

« Voilà comment il faut écrire un roman : matériau contingent, construction objective, technique soignée, trois pas de recul, pas d'autobiographie, rien de personnel, l'auteur n'existe même pas. »<sup>236</sup>

Au travers de l'objectivité apparente que l'usage de la fiction autorise, le témoin donne accès à une réalité qui, parce qu'elle ne prétend pas être la sienne, peut être imaginée. Le principe de l'*a contrario* qui régit toute son écriture, nous autorise alors à définir la représentation du passé de Kertész comme représentation « interdite ». Sa représentation « s'interdit elle-même (...) plutôt qu'elle n'est défendue ou empêchée. Elle est le sujet de son retrait, de son

---

<sup>234</sup> *Le refus*, p.52

<sup>235</sup> *Le refus*, p.72

<sup>236</sup> *Le refus*, p.80



interception, voire de sa déception. Au lieu de se jeter hors d'elle et de la présence dans la fureur de l'acte, elle creuse et retient la présence au fond d'elle-même. Telle est alors une représentation qui ne se veut pas des camps mais qui met en jeu, comme telle, leur irréprésentabilité.<sup>237</sup>» La représentation de son expérience est effectivement avant tout expression du refus de représenter les camps : elle lève le voile sur le vide qui se cache derrière la répartition des valeurs entre le bien et le mal, mais aussi derrière tout projet de représentation ou de mise en forme de l'existence. La représentation se retourne sur son absence à elle-même : elle n'est que vide face à la manifestation du Mal. Kertész suggère par sa poétique dite de l'*a contrario* que toute représentation n'est qu'« enveloppe ». « Dès que je quitte l'enveloppe, le contenu disparaît.<sup>238</sup> » La représentation proposée par Kertész permet donc d'affronter le regard pétrifiant de ce modèle de représentation qui prétend accéder à l'intégralité du sens, car la représentation ainsi placée face à elle-même échappe à la pétrification du sens : le sujet est placé face à lui-même et face à la vanité de son désir de donner forme à la réalité. Il ne se retourne pas sur lui-même pour voir mais pour se dévisager. Ce désir apparaît intrinsèque à la vie humaine. Comme le suggère encore Kertész dans *Un Autre*, récit qui se fait le relais du dédoublement du regard du témoin sur son travail d'écriture, « il est possible que nous ne supportions la vie que parce qu'elle est tellement invraisemblable.<sup>239</sup> » Le néant est nécessaire à l'homme mais ne doit pas être perdu de vue en tant que tel. L'œuvre de témoignage sur la relation qu'entretient l'homme avec lui-même, vise à replacer l'homme face à la dérive de son propre désir : « l'Occident n'a eu de cesse de convoquer le sens à la présence intégrale et sans reste (...), il a fini par saturer l'être à lui-même, par combler l'écart qu'il avait lui-même ouvert en tant que sa propre source et que son propre envoi, ou du moins par déchaîner la volonté de le combler (...).<sup>240</sup>»

Le parcours de Kertész est en cela bien différent de celui de Rigoni Stern et ce même si les objectifs peuvent paraître identiques. La possibilité de la représentation équivaut à nier la victoire de la Méduse pour l'italien, Méduse étant alors associée à la violence et à tout ce qui peut nier l'humanité de l'homme. Pour Kertész au contraire, la représentation est Méduse : elle est elle-même pétrification du regard comme du sens de l'expérience. La représentation telle qu'elle est conçue par Rigoni Stern, à savoir la représentation du passé comme rempart contre le retour de la violence, est justement l'objet des reproches adressés au genre du témoignage par le témoin d'origine hongroise. Le désir de mise en forme de

---

<sup>237</sup> J.L.Nancy, *Au fond des images*, p.97

<sup>238</sup> Kertész, *Un autre*, p.15

<sup>239</sup> *Op.Cit.*, p.42

<sup>240</sup> J.L.Nancy, *Au fond des images*, p.98

l'absence de sens de la violence est ce que les récits de Kertész remettent en jeu. Dans les deux cas, il s'agit de désamorcer l'action pétrifiante de la violence pour pouvoir l'interroger. Dans les deux cas, la volonté de mettre en forme ou de donner une lisibilité au monde, apparaît comme propre à l'homme : nous voyons se dessiner au travers du retour de la représentation sur ses propres ambitions, un élément qui permet de dégager une spécificité de l'identité humaine.

La question qui se pose est la suivante : comment ménager dans le témoignage du passé une place au sens demeuré absent, à cet « *absens* » pour reprendre les mots de J.L.Nancy. Une représentation peut-elle avoir pour objet ce qu'aucun sens ne peut recouvrir ? La représentation à laquelle se heurte le témoignage contemporain relève encore, pour reprendre les mots de Heidegger, de ce rapport toujours « impensé » entre la mort ou la violence et le langage. Ce désir de mise en forme de l'informe devient l'objet du discours des témoins et pousse Kertész à faire de la figure de l'exilé du langage la seule position tenable du témoin. « (Kertész) désigne le lieu de toutes ses méditations dans un *nomansland* langagier, qui se trouve, comme il s'empresse de le préciser aussitôt (par ailleurs, en citant Cioran) « en dehors de l'humanité. <sup>241</sup> » Les témoins doivent se soumettre à la nécessité de se maintenir en dehors de la représentation, s'ils veulent prétendre porter véritablement leurs regards sur la réalité humaine. Les témoins contemporains voient la place qui était la leur se transformer de plus en plus : de témoins de l'événement ils deviennent témoins de leur acte de témoignage. Car la question que posent les différentes manifestations de la violence dans l'Histoire est avant tout celle de la possibilité d'une cohabitation de l'homme avec ce qui déborde sa raison. La quête d'une lisibilité à offrir à l'expérience vécue ou le désir de rendre manifeste l'incompatibilité de cette même quête avec l'objet de l'expérience, trouve son lieu chez ces deux auteurs dans l'ailleurs que constitue la littérature. Le témoignage littéraire apparaît comme ce détour rendu nécessaire au genre du témoignage : la littérature vient répondre à la nécessité du détournement et du contournement de l'illisibilité propre à toute expérience vécue. Comme le souligne Kertész dans *Un autre*, « on ne peut pas vivre sa liberté là où on a vécu sa captivité. <sup>242</sup> » Cet appel à une projection de l'expérience dans un ailleurs sémantique, que semble rendre possible le recul offert au témoin sur sa propre expérience, va de pair avec l'interrogation sur les possibilités attachées à la condition d'homme. Quand pour Kertész, la fausseté des choses est directement engendrée par la fausseté de l'existence et des rapports humains, pour Rigoni Stern, l'homme est celui qui peut dans sa communication avec autrui

---

<sup>241</sup> P.Por, "Un ingénu dans le domaine du Mal", p.75

<sup>242</sup> Kertész, *Op.Cit.*, p.11

apercevoir la fausseté attachée aux faits et atteindre la vérité. Le témoignage permet donc à Rigoni Stern de remettre l'homme debout : il réinscrit le sujet humain dans le lien qui l'unit à ses semblables pour mieux affirmer les possibilités propres à l'Homme. Le rapport d'horizontalité que suppose la fraternité humaine demeure inséparable du rapport du sujet à une verticalité, à une vision commune et idéale de ce qu'est l'Homme. Les hommes demeurent au contraire seuls dans les textes de Kertész, face à eux-mêmes et à leur désir illusoire de liberté, figés dans l'horizontalité du rapport qu'ils entretiennent avec eux-mêmes. Le témoignage conçu comme désir de lisibilité ou projet de mise en forme de l'expérience passée, interroge cette notion de réciprocité évoquée par Kertész : l'homme est en quête de lui-même dans le témoignage, mais reste à savoir quel visage de l'Homme le récit de l'expérience peut finalement lui renvoyer. Si la représentation littéraire est encore ce qui se donne en réponse à la représentation pétrifiée du passé, le témoignage peut-il prétendre être autre chose qu'un miroir du regard singulier qu'un sujet porte sur son histoire ? Ce sont les ambitions du témoignage à atteindre une définition de l'Homme qui demandent à être réévaluées à la lumière de ce désir de mise en forme qui caractérise toute représentation.

### 3.3. Vers une remise en cause de la réciprocité des choix de représentation et du projet de définition de l'identité humaine.

La question de la réciprocité entre l'œuvre de témoignage et l'identité du témoin est ce qui oriente une bonne part de l'œuvre de Semprun et notamment le récit qui tient lieu de carrefour de toute son écriture, *L'Écriture ou la vie*. Un des passages centraux du roman réside dans la conversation entre Claude-Edmonde Magny, professeur de philosophie, critique littéraire et le narrateur qui vient se réfugier chez elle, lorsque les cauchemars des crématoires le réveillent, le laissant en proie à la terreur. Elle est de ceux qui ont encouragé Semprun à mettre par écrit l'expérience vécue. A l'occasion d'une de ces rencontres, littérature et vie finissent par se confondre. Elle lui lit effectivement une lettre, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, écrite deux ans plus tôt à son intention. L'écriture du témoignage apparaît alors comme travail toujours en cours d'accomplissement. Au constat d'échec de l'écrivain quant à la possibilité d'écrire, - « La mémoire de Buchenwald était trop dense, trop impitoyable, pour que je parvienne à atteindre d'emblée à une forme littéraire aussi épurée, aussi abstraite. »- vient répondre la perspective d'une écriture conçue comme quête inachevée de sens. Cette quête ne serait-elle pas essentiellement inachevée parce qu'elle est aussi avant tout quête identitaire ?

La représentation de l'expérience passée apparaît comme expression des choix du sujet face à la réalité qui est la sienne, de ces choix qui constituent l'identité de ce même sujet.

« ...il leur manquait simplement d'avoir été écrits par vous. De vous exprimer, si superficiellement que ce soit. De se rattacher en quelque sorte à ce qu'il y a d'essentiel en vous, à cette chose que vous voulez plus que tout, mais dont vous ne savez pas encore quelle elle est... » (...) « Je n'ai pas voulu dire autre chose que ceci : c'est que la littérature est possible seulement au terme d'une première ascèse et comme résultat de cet exercice par quoi l'individu transforme et assimile ses souvenirs douloureux, en même temps qu'il se construit sa personnalité... »<sup>243</sup>

« La littérature y est présentée comme un exercice de perfection morale. L'approfondissement de la vie intérieure, le détachement des « scories » de soi-même engage le plus pur de l'être et s'affirme la seule voie pour assumer l'expérience de la mort (...) <sup>244</sup>» Une fois mise de côté la volonté de faire taire la voix du passé, Semprun peut retrouver l'accès à l'écriture conçue comme voie qui le ramènera à lui-même et lui permettra de donner rétrospectivement à son existence la dimension d'un destin. Car contrairement à Kertész, le témoignage passe pour Semprun par une reprise en main de soi et de sa mémoire, replacée dans l'histoire d'une vie et donc dans un destin.

Nous avons déjà souligné l'importance des regards dans ce récit. Semprun se construit et élabore ses choix à partir de ces derniers. Le regard de l'autre renvoie le narrateur à sa propre conscience et à sa volonté de résister au Mal. Au regard éteint de ceux que l'on appelle les « musulmans », ceux qui ont été vaincus à la fois dans leurs corps et dans leurs âmes, s'oppose le regard de M. Halbwachs qui, bien que vaincu dans sa chair ne l'a pas été dans son âme et transmet au narrateur une leçon de dignité humaine. « Voici l'homme dans sa manifestation la plus achevée, dans la mesure où il assume les conséquences de ses choix, mort incluse. Voici l'homme contre lequel tous les mécanismes de destruction mis en œuvre ne pourront rien : il est conscience au-delà de la souffrance, il est libre face à l'extrême contrainte, il est capable de communion fraternelle, il se reconnaît dans le visage de l'autre. <sup>245</sup>»

De manière inattendue, la mort à venir que partagent les autres détenus va de pair avec la valeur de fraternité. La mort et le choix d'une conscience non éteinte pour le Bien se font face et suggèrent que la mort n'est pas seulement synonyme de destruction de l'âme humaine : la mort peut encore être séparée de la seule manifestation du Mal. Au travers de l'échange rendu

---

<sup>243</sup> Semprun, *L'Écriture ou la vie*, p.211-213

<sup>244</sup> Françoise Nicoladzé, *La deuxième vie de Jorge Semprun, Une écriture tressée aux spirales de l'Histoire*, Climats, 1997, p.121

<sup>245</sup> S.Durán, *Le masque et le masqué*, p.131

possible entre les regards des détenus, la mort se métamorphose pour devenir synonyme de liberté pour l'homme. La vie à laquelle aspire le narrateur quand il regarde sans être vu le regard des S.S., est la réponse de la conscience maintenue en éveil par le regard fraternel, à la mort qui voudrait écraser le reste d'humanité en l'homme. Semprun replace donc le détenu qu'il a été dans une situation de choix : que lui est-il possible de faire face à la manifestation du mal ? Homme au milieu d'autres hommes, le Mal n'est pas une fatalité, la mort n'est pas toute-puissante. « Toute la complexité de l'homme est contenue dans ces liens établis par le regard, tous ces regards sont des regards d'homme. J. Semprun n'est jamais dupe : il ne songe pas à une quelconque régression biologique vers l'inhumanité, susceptible de se soustraire aux mécanismes de la conscience (...) <sup>246</sup>» Regard empreint de violence ou de fraternité, il renvoie au propre de l'homme et à la coexistence en lui des valeurs opposées du Bien et du Mal.

Les récits de cet auteur espagnol de langue française traduisent pour la plupart les différents doutes identitaires de Semprun, causés par l'exil et la perte des repères familiaux, ses désillusions quant au marxisme pour lequel il s'est engagé. Sa détention à Buchenwald marque un tournant décisif autour duquel chacune de ses interrogations s'agencent. Le retour dans le camp lui permet de boucler la boucle maintenue ouverte jusque-là dans le déploiement des spirales sans fin formées par sa mémoire. Le retour à Buchenwald devient le double du retour sur les lieux originaires de l'enfance. Le narrateur achève son parcours et son deuil en reconnaissant enfin le camp de Buchenwald. Le camp avait toujours été jugé jusque-là comme une « patrie étrangère<sup>247</sup> », mais il se révèle être ce qui « l'autorise surtout à formuler la part la plus véridique de son identité qui concerne le déporté-revenant de 1945, hanté par le rêve de Buchenwald : « une sorte de sérénité m'envahissait comme si je retrouvais une identité, une transparence à moi-même dans un lieu habitable (...) la nuit sur l'Ettersberg, les flammes du crématoire, le râle affaibli des mourants était une sorte de patrie... (p.202-203). <sup>248</sup>» La réciprocité entre le témoin et la représentation de son existence que constitue le témoignage ramène donc le sujet à lui-même, à sa confrontation permanente avec les forces du bien et du mal, et éclaire les choix qui ont été les siens. Semprun choisit bien le terme d'expérience pour désigner a posteriori la période de sa vie dans le camp de Buchenwald.

(De) cette expérience du Mal, l'essentiel est qu'elle aura été vécue comme expérience de la mort... Je dis bien « expérience »... Car la mort n'est pas une chose que nous aurions frôlée, côtoyée, dont nous aurions réchappé, comme d'un accident dont on serait sorti indemne. Nous l'avons vécue... Nous ne sommes pas des rescapés, mais des revenants... Ceci, bien sûr, n'est dicible qu'abstraitement. Ou en passant, sans avoir l'air d'y toucher...

---

<sup>246</sup> Durán, p.132

<sup>247</sup> Semprun, *EoV*, p.16

<sup>248</sup> F.Nicoladzé, *La deuxième vie de Jorge Semprun*, p.251

Ou en riant avec d'autres revenants... Car ce n'est pas crédible, ce n'est pas partageable, à peine compréhensible, puisque la mort est, pour la pensée rationnelle, le seul événement dont nous ne pourrions jamais faire l'expérience individuelle... Qui ne peut être saisi que sous la forme de l'angoisse, du pressentiment ou du désir funeste... Sur le mode du futur antérieur, donc... Et pourtant, nous aurons vécu l'expérience de la mort comme une expérience collective, fraternelle de surcroît, fondant notre être-ensemble... Comme un *Mit-Sein-zum-Tod*...<sup>249</sup>

L'expérience de la mort est conçue non plus comme événement, point donné sur la ligne d'un parcours, mais comme point de départ de tout un parcours identitaire, origine oubliée à laquelle il s'agit de redonner sa place. D'un événement temporel, on passe à un événement spatial, situable géographiquement sur la colline de l'Ettersberg, car l'écriture vise à retracer les contours d'une géographie de l'âme. En faisant retour sur son passé, le témoin fait face au spectre du Mal, spectre oublié durant toutes ces années durant lesquelles le silence de la mémoire a régné. Ce passage du roman fait écho directement à la citation extraite du *Miroir des Limbes* de Malraux placée en exergue de *L'Écriture ou la vie* et que l'on retrouve d'ailleurs à plusieurs reprises à l'intérieur du récit.

« ... je cherche la région cruciale de l'âme où le Mal absolu s'oppose à la fraternité. »

Cette quête renvoie à une quête plus fondamentale encore qui est celle de l'humanité de l'homme. Comme pour Malraux, l'humanité de l'homme se trouve non dans une destinée imposée de l'extérieur mais dans une destinée librement choisie et assumée, la destinée qui a fait le choix de la fraternité face à la manifestation du Mal. C'est ce que signifie la modification de l'expression de Heidegger, *Sein-zum-Tod*, en *Mit-Sein-zum-Tod*. La préposition « mit » signifie « avec » : l'homme n'est plus simplement l'être dont la vie s'oriente vers la mort, car sa mort peut être métamorphosée par le choix d'un « mourir avec » ses semblables. L'universel prend le pas sur l'individuel. « Le combat avec l'Ange (que constitue le parcours d'écriture et de vie de Semprun) est devenu l'image du combat de l'humanité avec sa propre obscurité originaire. Mais au Mal scandaleux infligé par les tortionnaires s'oppose la fraternité qui relie les hommes à travers la mort (« sombre rayonnement » (p.146)) que le narrateur de l'œuvre inclut dans son regard sur la modernité, ayant comme Jacob, reçu une nouvelle identité, celle du revenant, après la lutte ténébreuse à Buchenwald. L'engagement du narrateur s'est ainsi épuré et enrichi sans jamais sacrifier à sa vérité intime.<sup>250</sup> » L'individu revêt donc les habits de la communauté humaine, tout comme Jacob lors de son combat avec l'ange de Dieu change de nom pour prendre celui d'Israël : le nom d'un homme devient celui d'un peuple, d'une nation toute entière. Jacob s'est battu avec

---

<sup>249</sup>Semprun, *L'Écriture ou la vie*, p.121

<sup>250</sup>F.Nicoladzé, *La deuxième vie de Jorge Semprun*, p.233

l'ange lors du voyage qui devait le ramener vers son pays : l'homme met alors au défi sa propre faiblesse face à celui qui semble tout-puissant. Si le combat semble dès le départ inégal, Jacob en sort tout de même vainqueur. L'ange de Dieu met fin au combat en déboîtant la hanche de Jacob, acte sans lequel le combat n'aurait pu prendre fin. L'image de ce combat évoquée par F.Nicoladzé insiste sur la résistance humaine au Mal et sur la victoire toujours possible de l'homme, bien que le camp laisse à jamais sa blessure dans l'âme du narrateur comme des autres survivants. La nouvelle identité du revenant des camps se construit sur les bases de la fraternité maintenue possible malgré tout. L'écriture de l'expérience passée ne constitue donc pas une avancée vers l'oubli comme pouvait l'imaginer le narrateur. Buchenwald devient la figure métonymique d'une destinée individuelle, celle du narrateur Semprun, puis prend peu à peu une valeur fondamentale : l'expérience n'est pas seulement celle d'un individu, elle est avant tout expérience d'une communauté d'hommes. Événement incontournable, l'expérience des camps acquiert sa valeur de fondement de l'humanité. Le récit a ainsi fait accéder selon Semprun l'expérience singulière à sa véritable dimension.

La dimension collective qu'acquiert l'expérience individuelle, souligne le pouvoir d'action du témoignage qui n'est plus simple récit ou constat des faits passés, mais modification du rapport de l'homme à sa propre existence. Le « pouvoir d'écrire » évoqué un peu plus tôt n'est pas seulement la possibilité offerte au survivant de témoigner par l'écriture, mais avant tout cette force attribuée à l'écriture, cette capacité à agir sur la réalité offerte à l'homme.

La référence à Malraux a son importance : le texte de Semprun fait écho aux réflexions menées dans *Les noyers de l'Altenburg* quant aux possibilités d'action de l'homme sur son propre destin. Le témoignage conçu par Semprun comme refondation de soi dans le choix de la fraternité face à la violence et à la mort, répond à l'illusion d'une partie des humanistes qui considèrent que les hommes dépendent essentiellement du cadre dans lequel ils évoluent, en somme qu'ils sont déterminés, « définis, et séparés, par la forme de leur fatalité.<sup>251</sup> » Au même titre que l'action politique, l'écriture et notamment l'écriture du témoignage apparaît comme moyen choisi par le sujet humain pour donner forme à la matière brute de son existence. On comprend dès lors le lien entre la problématique de la survie et celle du retour du témoin : la survie autorise ce retour du témoin sur sa possibilité de donner forme à son expérience.

La vie reprend donc le dessus sur la mort dans le témoignage de Semprun : la vie est rendue possible par la victoire de la fraternité sur la mort et le Mal. Si Semprun peut refonder son

---

<sup>251</sup> A.Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, Gallimard, 1948 et 1997, p.122

identité au détour des méandres de sa mémoire, c'est parce que la valeur du choix reprend toute sa dimension dans l'élaboration même de la représentation. Cette notion de choix qui va de pair avec un agencement aussi bien de la vie réelle que de la vie romanesque, demande à interroger la place que peut occuper la fiction dans le témoignage de l'homme sur lui-même, nous y reviendrons.

Le parcours de la mémoire renvoie Semprun à la possibilité d'une refondation de son identité, dans la mesure où l'écriture lui permet d'apercevoir la dimension d'un destin à l'œuvre dans sa vie, mais un destin sur lequel il lui est encore possible d'agir. La vision d'ensemble de sa vie à laquelle le travail de mémoire conduit, donne à voir au survivant des camps les différentes faces de son visage homme et le replace face à un choix. C'est cette notion de choix qui permet la mise en forme de la matière de la mémoire dans un texte : en ce sens la quête de la mémoire du passé devient sous la plume de Semprun la quête du centre à partir duquel il est possible d'écrire. L'écriture de la mémoire est indissociable de la prise en charge de cette notion de destin. Il semble donc que l'écriture du témoignage renvoie directement à la capacité humaine d'agir sur sa propre existence. Cette vision de l'écriture comme acte positif va à l'encontre du principe d'écriture *a contrario* dont use Kertész dans ses récits. La perspective de Semprun répond bien plutôt de la vision de Rigoni Stern, dans la mesure où tous deux conçoivent le témoignage comme voix offerte à l'expression et à la possibilité de la fraternité entre les hommes. Il s'agit d'opposer au regard pétrifiant de la mort le regard de la vie, à celui de la violence celui de la fraternité. Le face à face entre le sujet et son témoignage éclaire les deux faces du visage humain, mais la réciprocité entre témoin et représentation n'est rendue possible au terme du parcours de Semprun notamment, que parce que la primauté de la parole est offerte à la face fraternelle de l'homme. La perspective choisie par Tabucchi semble alors plus proche de celle de Kertész. Tous deux replacent l'écriture du témoignage dans le cadre de son impossibilité afin de mieux dévisager le visage de l'impossibilité même, la violence. La réciprocité entre le témoin et son acte de témoignage autorise pour seule recomposition, l'affirmation de la décomposition inéluctable du visage de l'homme à laquelle la violence soumet le sujet humain.

Le texte de Tabucchi peut être lu en regard de celui de Semprun, car dans les deux œuvres la recomposition du visage de l'homme va de pair avec la notion de choix. Mais dans le texte de Tabucchi, la possibilité du choix ne constitue pas une réponse offerte au regard pétrifiant de la Méduse. Le témoin semble au contraire pétrifié par cette possibilité qui s'offre à lui de donner forme à son destin d'homme. Les choix que sont ceux de Tristano ont à la fois une portée individuelle et collective. La perspective d'une possible réciprocité entre l'acte de



représentation et l'identité du sujet comme de la communauté humaine, semble une ambition lourde à porter pour le narrateur et témoin. L'incapacité du témoin et personnage à prendre en charge sa propre histoire apparaît alors comme la négation des perspectives aperçues dans le texte de Semprun. Le texte de Tabucchi se donne à lire comme mise en échec du témoignage conçu comme quête d'une refondation de soi. La représentation du passé offre la matière de la mémoire en l'état : aucune forme n'a pu être arrêtée ou désignée malgré le désir de lui donner forme. Nous retrouvons cependant à plusieurs reprises l'évocation du mythe de Persée et de la Méduse. Persée est la figure du héros, le symbole d'une représentation qui n'est plus soumise aux affres du temps et de la mémoire, mais aussi la figure de l'individu qui a pris en charge sa vie et lui a donné un sens. Cette référence éclaire le projet de Tabucchi : le texte qui prétend en effet au titre de témoignage, met en abyme le genre du témoignage qui vise à vaincre le regard de la Méduse et donc l'illisibilité de l'expérience. Mais cette possibilité attachée à la représentation de l'homme par lui-même est désignée à son tour comme mythe de la représentation. La référence au mythe autorise le narrateur à mettre en parallèle les possibilités attachées au témoignage et l'ambition de survie de la mémoire. La question que pose Tabucchi est la suivante : la survie du sens de l'expérience dans les mémoires tient-elle à la lisibilité qu'en propose le témoignage ? L'illisibilité de l'expérience est-elle inconciliable avec la mémoire ? Un sens n'est-il pas à extraire de l'apparente illisibilité des faits ?

En livrant la mémoire sous sa forme brute, le témoin narrateur ne cherche pas seulement à déstabiliser celui qui l'écoute et cherche à l'ordonner dans un récit. Il nous introduit de l'autre côté de l'écran que pourrait constituer la mise en forme achevée de la représentation. Nous avons noté l'importance de cette notion d'envers de la création. Mais au-delà de ce retour sur la mémoire, sur ce qui constitue la matière même du récit, il nous semble intéressant de nous arrêter sur la valeur accordée au silence du témoin du témoin, le personnage de l'écrivain. En effet, le sens du récit est à chercher dans le difficile accord entre le désordre de la mémoire et le désir de mise en ordre ou en forme de cette même mémoire. Cette absence de coïncidence entre la réalité et le désir d'ordonner cette même réalité, est ce qui provoque la décomposition du visage humain.

Si pour Semprun, la possibilité du choix et donc de l'action, renvoie à la capacité humaine à faire face à la manifestation du Mal et finalement suggère que la prise en charge du double visage de l'homme n'est rendue possible que par cette capacité même à prendre position et donc à donner forme à l'expérience vécue ; pour Tabucchi, aucune prise de position n'assure au survivant la possibilité d'accéder à lui-même. L'identité humaine est d'ailleurs sans cesse

remise en jeu par l'Histoire. Le témoignage s'inscrit désormais dans le cadre plus large d'une interrogation quant aux possibilités humaines de se dire par l'intermédiaire d'un témoignage.

Si nous revenons sur la scène centrale du récit de la vie de Tristano, celle où il est question pour lui de choisir s'il donne ou non la mort aux opposants de la démocratie, le doute qui assaille le personnage a posteriori le prive de la certitude d'avoir fait le bon choix. L'histoire officielle, celle qui s'arrête sur les moyens mis en œuvre dans la lutte contre le fascisme, ne coïncide ni parfaitement ni définitivement avec l'histoire individuelle de Tristano. Le futur est même venu démentir, avec l'apparition de Dingodingue, symbole de la nouvelle société, les idéaux de démocratie de Tristano. Le témoignage d'une vie conçu comme biographie n'est qu'illusion de gloire, comme le suggère le chant de sirène qui retentit au moment où Tristano abat le peloton allemand. La scène durant laquelle Tristano est confronté à ses choix, tirer ou ne pas tirer, tuer ou ne pas tuer les hommes qui sortent de la maison du commandant ennemi, se métamorphose au son de cette musique envoûtante : dilemme au départ, elle devient une situation simple, celle qui signe l'identité héroïque du personnage. Tabucchi dénonce ainsi la glorification qui survient toujours aux lendemains des faits : les dilemmes personnels ne signifient alors plus rien à côté du sens que l'Histoire donne aux faits humains.

(T)utti i tedeschi sono finalmente usciti sullo spazio, stanno riuniti in un gruppetto stupefatto preso da incantamento per una voce di donna che culla tutto il paesaggio, fate la ninna, fatela la nanna, questo cittino l'è della su' nonna .... così sta cantando la voce di sirena, e tutti i tedeschi sono presi dall'incantesimo, prosimi al sonno e all'oblio, immobili l'uno accanto all'altro come in una foto di famiglia, come un monumento ai caduti. Tristano spara una prima raffica, una seconda, una terza e sparando canta anche lui accompagnando la voce che lo ha salvato, (...) sta lì in piedi allo scoperto, fuori dalla roccia che lo nascondeva, il raggio del sole appena sorto lo investe come si addice alle scenografie dei film a colori per glie roi. Vai, Tristano, avanza verso le prede cadute, mettili un piede sul petto e solleva in alto il tuo mitra in un gesto da trionfatore, vogliamo ricordarti così, queste sono le tue memorie, stiamo scrivendo la tua biografia.<sup>252</sup>

La description de la scène se déroule sans heurt : rien ne vient déranger l'ordre parfait qui règne sur une situation sans relief, réduite au silence par le chant envoûtant d'une femme, voix venue de l'intérieur, entendue uniquement par ceux « qui veulent entendre ce qu'ils

---

<sup>252</sup> Tabucchi, *Tristano muore*, p.48-49, (*Tristano meurt*, p.62-63, « (L)es Allemands sont finalement tous sortis sur le terrain devant la maison, ils sont réunis en un petit groupe stupéfait et pris d'enchantement par la voix d'une femme qui berce tout le paysage, fate la ninna, fatela la nanna, questo cittino l'è della su' nonna\*.... voilà ce que chante la voix de sirène, et tous les Allemands sont sous le charme, proches du sommeil et de l'oubli, immobiles l'un à côté de l'autre comme dans une photo de famille, comme un monument aux morts. Tristano tire une première rafale, une deuxième, une troisième, et en tirant il chante lui aussi, accompagnant la voix qui l'a sauvé (...) il est là, debout, à découvert, à côté du rocher qui le cachait, un rayon de soleil à peine surgi l'illumine comme on le fait pour les héros dans les scénarios de films en couleurs. Vas-y, Tristano, avance vers les proies abattues, mets un pied sur leur poitrine et soulève ta mitraillette en un geste triomphateur, c'est ainsi que nous voulons nous souvenir de toi, tels sont tes mémoires, nous sommes en train d'écrire ta biographie. »)

désirent entendre<sup>253</sup> ». Les Allemands sont morts, mais la narration, elle aussi sous le charme, use de l'euphémisme : ils sont non pas morts mais « proches du sommeil et de l'oubli ». La gloire qui se déverse sur la scène à la manière du soleil qui vient inonder l'espace, prive de leur précision les contours de l'acte : la mort n'est rien, elle devient esthétique, « photo de famille », « monument aux morts ». L'écriture du témoignage est donnée comme responsable de cette modification de la vérité des enjeux de la scène vécue par Tristano. Photo et monument aux morts se répondent l'un l'autre, se renvoient un même silence écrasant. La biographie devient mise en scène : on entend la voix du biographe qui indique quelle pose doit prendre Tristano pour que son souvenir demeure dans les mémoires. La notion de simulacre évoquée par J.L.Nancy trouve ici son importance. Elle achève la désignation comme idole de la représentation à venir de l'écrivain, cette représentation qui prétend donner à lire l'identité véritable du témoin. L'idole telle qu'elle nous est décrite dans *La représentation interdite* est une imitation de Dieu, mais qui « ne bouge pas, ne voit pas, ne parle pas, « on crie vers elle, mais elle ne répond pas » - et l'idolâtre, en face d'elle, est aussi celui qui ne voit pas et qui ne comprend pas.<sup>254</sup>» Tabucchi souligne l'impossibilité pour le sujet de figer le sens à donner aux faits retenus par sa mémoire et brise ainsi l'alliance admise entre mémoire et identité. Nous retrouvons ici un écho aux propos tenus par Pierre Nora dans *Les lieux de mémoire*<sup>255</sup>. Il est question dans cet essai de la promotion de la mémoire à l'heure des commémorations et de la rupture entre Histoire et mémoire : « Et le patrimoine est carrément passé du bien qu'on possède par héritage au bien qui vous constitue. (Op.Cit., p.1010) (...) Le passé n'est plus la garantie de l'avenir, là est la raison principale de la promotion de la mémoire comme champ dynamique et seule promesse de continuité. A la solidarité du passé et de l'avenir, s'est substituée la solidarité du présent et de la mémoire. « C'est à l'émergence de ce présent historicisé qu'est due l'émergence corrélative de l'« identité. » (op.cit. p.1010)<sup>256</sup>» La notion même d'identité serait ainsi une illusion produite par le nouveau statut accordé à la mémoire. Tabucchi remet en cause les ambitions du témoignage qui prétend figer le sens d'une vie dans un récit qui n'est pourtant qu'un reflet du présent ou du temps de son écriture. La stupéfaction dans laquelle demeure Tristano quant aux événements qui ont composé son existence, vise donc à maintenir l'identité du témoin en question : il n'y a pas d'identité du sujet avec lui-même à reconstituer.

---

<sup>253</sup> *Tristano meurt*, p.61, (*Tristano muore*, p.48 « che vogliono sentire quello che desiderano sentire »)

<sup>254</sup> J.L.Nancy, *Op.Cit.*, p.64-65

<sup>255</sup> Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, 1984, 1986, 1992 respectivement pour les trois tomes

<sup>256</sup> P.Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p.534

L'écriture du témoignage est elle-même incompatible avec le déroulement imprévu d'une vie, car le récit de mémoire fige l'identité du sujet dans le cadre du texte. Si le récit de mémoire se fait le relais de ce qui est advenu, il néglige selon Tabucchi la possibilité d'une autre version des faits, une version non réalisée mais possible, celle qui a pu être envisagée à l'heure du choix par le futur héros. Le récit de mémoire doit s'ouvrir à ce champ des possibles s'il veut prétendre dégager les traits propres au visage humain. Nous retrouvons là ce que Tabucchi appelle la « nostalgie du possible », notion abordée à propos de l'œuvre de Pessoa, qui l'a beaucoup influencé.

Le problème du temps est par ailleurs double chez Pessoa ; grâce à l'altérité, ce problème prend chez lui la forme, toujours paradoxale, d'une « recherche du temps présent » ou même « du temps futur ». Ce qui caractérise Pessoa, c'est la Nostalgie au carré, la nostalgie par personne interposée, la nostalgie au degré hypothétique. Non pas une nostalgie de ce qu'on a eu mais de ce qu'on aurait pu avoir – que j'ai appelé « nostalgie du possible ».<sup>257</sup>

La séparation revendiquée entre le narrateur et le personnage de *Tristano* renvoie à cette « nostalgie par personne interposée ». La dissociation permet au narrateur de mettre à distance les multiples possibilités de la vie du personnage, mais aussi d'envisager les possibilités qui s'offrent à la mise en forme du récit. Le témoignage n'est d'ailleurs plus récit de vie, mais devient recherche d'un récit : l'écriture n'enferme pas le témoignage dans les limites de ce qui est réellement advenu. Son témoignage ouvre la réalité humaine à ses possibles, aux différentes faces du visage humain, mais aussi à la multiplicité des choix qui s'offrent au sujet, en s'intégrant dans la logique du rêve. Le rêve, thème essentiel à l'œuvre de Tabucchi, est lui aussi cette forme d'interposition à la seule mémoire des faits, de ce qui aurait pu advenir dans la vie du survivant. Nous apercevons ici une autre justification à donner au possible usage de la fiction dans le témoignage qui vise à représenter la spécificité de l'identité humaine.

Le recueil intitulé *Rêves de rêves*, paru en 1992, soit un peu plus de dix ans avant *Tristano meurt*, éclaire la perspective de ce dernier récit et dégage les éléments d'une possible définition de la littérature selon Tabucchi. *Rêves de rêves* a pour mission de pallier les manques des œuvres laissées par des personnalités disparues, de nous livrer les souterrains nocturnes de leur pensée, ce qui les habitait et finalement les constituait au même titre que leurs œuvres visibles.

---

<sup>257</sup> Tabucchi, *La nostalgie du possible -sur Pessoa*, Préface par l'auteur, Éditions du Seuil, 1998, p.9-10

... Devo aver fatto un sogno, ho sognato di Tristano... o forse era il ricordo di un sogno... o forse il sogno di un ricordo... o forse tutti e due ... Ah, scrittore, che rebus... (...) i sogni non si registrano, si devono ascoltare e poi riscrivere, tu stai solo a sentire, apri bene le orecchie e poi riscrivilo, è il principio della letteratura, raccontare il sogno di un altro, sono sicuro que ti viene bene, tu ci lavorerai di immaginazione, e ti lascio anche il punto di vista... facciamo così, il punto di vista è mio, anzi, di Tristano, perché questa situazione la visse lui, io però l'ho sognata dal moi punto di vista e te lo racconto, ma poi la raconterai tu, e dunque... (...) A pensarci bene il punto di vista appartiene al sogno, nel senso che il punto di vista è il suo, non è né il moi né di Tristano, perché ai sogni non si comanda (...)<sup>258</sup>

Le témoignage basé sur le rêve revendique l'écart toujours plus grand entre le récit et sa source supposée qu'est la mémoire : celle-ci semble s'éloigner d'ailleurs toujours plus et finit par disparaître dans l'abstraction, car le rêve se suffit à lui-même. Le récit d'une vie peut-il se résumer aux actes accomplis durant cette même vie ? Tabucchi suggère que seule la littérature qui prend en charge la diversité des possibles, peut prétendre atteindre l'identité profonde de l'individu dont il s'agit de porter témoignage. Il ne peut y avoir refondation de soi dans et par l'écriture indépendamment d'une destruction préalable du carcan rigide que représente la seule logique des faits accomplis. La représentation de l'identité humaine par l'intermédiaire du récit de mémoire est incompatible avec une version du passé qui se voudrait unique. Le visage humain qui se recompose au travers de la narration du témoin se donne comme essentiellement inachevé. Tabucchi envisage donc le témoignage comme refondation de l'identité humaine, mais une refondation sur les bases d'une impossible désignation d'une vérité définitive de l'existence. Ce qui reste d'une vie dans les mémoires ne suffit pas à éclairer l'identité profonde de celui qui l'a vécue et encore moins à désigner le lieu d'une possible définition de ce qui fait de l'homme un homme et non un animal. Le récit de mémoire souffre donc toujours d'un manque, il est lacunaire car centré sur ce qui est réellement advenu dans le passé. La mise en forme d'une vie passée par l'écriture est responsable d'après ce récit, de l'assimilation de cette même vie à un destin : l'écriture semble dès lors incompatible avec la vie véritable telle qu'elle se donne à chacun, c'est-à-dire dans son absence de réponses aux questions, dans l'absence de connaissance du futur et dans l'absence de connaissance du possible d'autrui.

Pour Semprun, la recomposition du visage, qui passe par la mise à jour de la coexistence du bien et du mal, devient la possibilité pour le témoin d'affirmer son identité au

---

<sup>258</sup> Tabucchi, *Tristano muore*, p.122-123, (*Tristano meurt*, p.155, «Je dois avoir fait un rêve, j'ai rêvé de Tristano... ou peut-être était-ce le souvenir d'un rêve... ou peut-être le rêve d'un souvenir... ou peut-être les deux... Ah ! l'écrivain, quel rebus ! (...) les rêves ça ne s'enregistre pas, on doit les écouter et ensuite les écrire, il te faut seulement écouter, ouvre bien tes oreilles et puis tu réécriras mon rêve, c'est le fondement de la littérature, raconter le rêve d'un autre, je suis certain que tu y réussiras bien, tu y mettras de l'imagination, et je te laisse aussi le point de vue... ou non, le point de vue est le mien, ou plutôt celui de Tristano, car c'est lui qui a vécu cette situation, moi en revanche je l'ai rêvée et je te la raconte, mais ensuite c'est toi qui la raconteras, et donc... (...) A bien y réfléchir le point de vue appartient au rêve, en ce sens que le point de vue est le sien, il n'est ni le mien ni celui de Tristano, car on ne donne pas d'ordre aux rêves (...) »)

travers du choix de la fraternité face au mal. Le récit autorise la refondation de soi mais aussi la refondation d'une identité humaine commune, dans la mesure où l'écriture s'affirme comme choix face à l'histoire, réponse à la décomposition du visage humain voulue par la mise en œuvre de la violence dans l'histoire. Pour Tabucchi au contraire, l'écriture ne manifeste pas tant le choix du sujet face à la violence, que l'absence de certitude quant à la valeur des choix effectués par le sujet. Le choix se situe plutôt en amont de l'acte d'écriture : le témoignage fictif de Tabucchi tente donc de situer son énonciation dans ce temps qui précède les prises de décision. Car le témoignage de l'homme par lui-même ne peut être selon lui refondation de soi indépendamment de cette mise à jour du dilemme permanent qui habite l'existence humaine. L'écriture en tant que mise en forme du sens de l'expérience est conçue par Tabucchi comme négation de la possibilité de faire sens, dans la mesure où l'élaboration du sens ne trouve pas de terme. Alors que pour la plupart des témoins, la Méduse est associée à l'illisibilité et à l'absence de sens, pour Tabucchi, le texte qui fige le sens du passé, le rendant irréversible, est bien plutôt ce qui pétrifie le regard que l'homme porte sur sa propre identité. La matière du témoignage doit demeurer selon lui une matière ouverte aux contradictions, à l'image de la vie humaine. L'acte de représentation propre au témoignage relève alors davantage d'un état des lieux d'une mémoire qui s'échappe à elle-même, que d'une tentative de mise en forme du parcours d'une vie.

Deux types de représentation se sont distingués dans les témoignages contemporains que nous étudions. D'un côté, Rigoni Stern et Semprun envisagent l'acte d'écriture comme accès au sens et notamment comme accès à ce qui constitue selon eux la spécificité du sujet humain, à savoir sa capacité à résister au mal. De l'autre, Kertész et Tabucchi considèrent l'écriture comme principe de mise en doute de la réalité. La représentation qu'ils proposent n'est pas tant représentation du passé qu'interrogation sur les ambitions du récit de mémoire à proposer une refondation de l'identité humaine. Quand ces derniers démantèlent la représentation qui prétend donner à lire le reflet de l'identité humaine, les premiers placent leur espoir dans la réponse qu'apporte justement la seule possibilité de la représentation au démantèlement du sens causé par la violence. Kertész et Tabucchi demeurent pour leur part, fidèles au mythe de Persée et renvoient au regard pétrifiant de l'illisibilité de l'expérience son propre reflet. Mais il ne s'agit pas pour eux d'anéantir la Méduse, mais seulement de dévoiler la place qu'occupe le désir de mise en forme de la réalité dans la quête de l'homme par lui-même. L'objet de leurs récits devient cette représentation « interdite » au sens de médusée : le récit est comme pris de vertige face à son propre objet. Le miroir que Semprun et Rigoni

Stern tendent à l'illisibilité pétrifiante de l'expérience est bien plutôt un miroir oblique, le regard porté sur l'expérience étant passé au préalable par le filtre du choix de la conduite à tenir face au mal. Ces deux positions se font face et demandent à interroger le lieu à partir duquel définir ce qui fait de l'homme un homme : celui-ci se définit-il par sa capacité à résister au mal ou au contraire par sa capacité à faire des choix face au bien et au mal ? Mais le témoignage a-t-il seulement pour vocation l'élaboration d'une telle définition ? La rupture dans l'histoire humaine que constituent les deux guerres mondiales et la mise en œuvre des camps d'extermination, demande à réévaluer les moyens dont l'homme dispose pour se dire, mais aussi la possibilité de donner une définition de ce qui fait de l'homme un homme et non un animal. Le désir de sens ou de mise en forme de ce qui échappe à la raison se révèle cependant comme un trait définitoire de l'homme : une fois encore, l'homme ne se dit pas tant dans le récit que dans la mise en œuvre du récit et des choix de représentation que celle-ci suppose.

Ces récits de mémoire ou ces récits sur la mémoire que sont les témoignages contemporains autorisent la remise en jeu des limites imparties au genre du témoignage. Quand les premiers témoignages écrits au lendemain des faits visaient à « invent(er) un langage et des formes nouvelles pour dire l'angoisse de la conscience individuelle associée à une aventure collective sans signification ni finalité<sup>259</sup> » et dressaient « une manière d'inventaire de l'irréparable », les récits qui leur succèdent font de la relation à cette même angoisse le lieu de leur interrogation, car comme le souligne Kertész dans *Un Autre*, « L'angoisse a précédé la Création. <sup>260</sup> ». La limite est mise à jour : elle n'est plus inhérente à l'événement lui-même mais fruit d'un choix de représentation. Le choix est apparu comme un élément essentiel à la définition de la représentation. La représentation s'élabore effectivement dans la mise en œuvre d'un jeu entre ce qui est visible et invisible, entre ce qui relève de la présence et de l'absence. Le but de la représentation est de donner forme et lisibilité à ce qui en est a priori dépourvu. Cette propriété de la représentation est d'autant plus sensible dans les témoignages qui ont pour objet la transmission du sens d'une expérience jugée irrationnelle. Les témoins sont pris entre le désir de maintenir le récit de l'expérience passée dans la dimension sans commune mesure qui est la sienne et le désir d'en dégager un sens. La représentation se heurte aux possibilités qui sont les siennes, possibilités du langage,

---

<sup>259</sup> P.Glaudes, H.Meter, *L'expérience des limites dans les récits de guerre (1914-1945)*, introduction, Slatkine, Genève, 2001, p.13 ; citation suivante : ibidem

<sup>260</sup> Kertész, *Un autre, Chronique d'une métamorphose*, Actes Sud, 1999, p.9

mais aussi possibilités offertes par une mémoire jugée lacunaire. Le témoignage contemporain propose donc un retour sur la notion de limite imposée à l'événement et révèle ce que cachent les revendications du caractère indicible de la violence, comme de l'illisibilité de l'expérience. L'indicible se révèle n'être qu'un écran posé sur la représentation par le sujet qui se refuse à prendre en charge cette partie de son histoire. La limite de la représentation devient l'expression du refus humain, cet écran posé sur la réalité de l'existence du mal en l'homme. La représentation expulse du récit ce qui lui échappe et délimite le regard porté sur l'événement. L'illisibilité et l'indicible étant effectivement directement associés aux manifestations de la violence, expression par excellence de ce qui échappe à l'homme, le témoignage révèle alors le désir humain de mise en forme de cette part d'incirconscrit qui lui échappe.

La mise en abyme du principe qui régit la représentation a permis à Kertész notamment d'associer cette quête de lisibilité de l'expérience à la répétition du geste d'un assassin. Le maintien dans le silence de cette violence qui échappe à l'homme, revient effectivement à faire une seconde fois violence à ceux et celles qui en ont été victimes. C'est sur cette nécessité d'empêcher le projet de la représentation du passé de se retourner contre lui-même que les témoignages contemporains tels que ceux de Kertész et de Tabucchi s'arrêtent et s'élaborent. Il s'agit pour ces derniers d'éliminer de la représentation tout ce qui fait écran à la réalité de l'existence du mal en l'homme. La voie de la fiction constitue à cet égard un élément décisif dans cette quête d'une représentation non réductrice, nous y reviendrons. Leurs récits se veulent avant tout négatifs du genre du témoignage. Ils renvoient au témoignage son propre reflet pour en désamorcer le mécanisme destructeur. Des auteurs tels que Semprun et Rigoni Stern aperçoivent eux aussi le silence qui pèse sur la reconnaissance du mal et de la violence, mais prennent en charge cette réalité par un redoublement de la représentation : à la mise à mal par l'expérience du système de valeurs qui pouvait être le leur jusque-là, à la représentation qu'ils pouvaient donc se faire jusque-là de l'humanité de l'homme, vient répondre une autre représentation. Le texte littéraire se veut expression du choix de la fraternité face à la manifestation de la violence, reprise en mains du destin de l'homme et affirmation de sa capacité à effectuer des choix face à la dualité contradictoire du visage humain. Pour ces auteurs, une réciprocité est encore à attendre du récit de témoignage entre la représentation de l'expérience passée et l'identité du sujet témoin, entre l'élaboration d'un « je » par le récit et la réalité de l'existence de ce même individu. Il est encore possible pour le sujet de se dire dans le témoignage. La représentation de l'expérience passée devient le lieu rendant possible la refondation de soi, mais celle-ci n'est rendue possible que par la



mise à nu du cheminement à l'œuvre dans l'élaboration de leurs récits. Car si aucune réponse n'est donnée au mystère de l'existence du mal, la représentation du passé s'affirme au contraire comme choix, objet raisonné, et c'est cette dimension que le témoignage contemporain affiche, à défaut de donner une lisibilité à la violence.

Le choix de la fraternité ne réduit donc pas la possibilité d'une autre alternative, celle de la violence. La représentation du passé ne peut d'ailleurs témoigner que de l'écart ou de la non-coïncidence de l'homme avec la double réalité de son visage. Cet écart semble irréductible et demeure l'obstacle auquel se heurte le témoin.

Kertész et Tabucchi démantèlent la représentation afin de rendre incontournable justement la part d'incirconscrit qui demeure dans la vie humaine : aucune identité du sujet avec lui-même n'étant plus à attendre de la représentation. Leurs témoignages deviennent simple état des lieux des traces laissées par le passé et vise à annuler la possibilité de la représentation comme mise en forme par l'homme de sa réalité : le témoignage n'est finalement plus qu'une représentation « blanche<sup>261</sup> » ou une mise à jour du vide que cache toute mise en forme. Cet appauvrissement de la valeur de la représentation va de pair avec la modification de la position du témoin que nous avons aperçue précédemment. Il s'agit de maintenir la possibilité d'un discours sur le passé tout en se faisant le relais de la disparition des frontières admises jusque-là entre humanité et inhumanité. Au travers de la réflexion sur le désir de mise en forme de l'absence de forme ou de sens de l'expérience, les témoignages contemporains tentent d'apporter une réponse à la question nécessairement posée après Auschwitz : quelle peut être la place de cet homme de l'« après » qu'est nécessairement le témoin dans la représentation du passé ?

La question essentielle au témoignage contemporain qui se dégage alors de ces quelques réflexions est celle du rapport du témoin en tant que sujet à la représentation qu'il fait de lui-même. Les problématiques liées au genre du témoignage sont en rapport direct avec la spécificité propre à chaque témoin, avec la place que celui-ci prend dans la narration. Le témoignage contemporain en se retournant sur lui-même et en s'écartant toujours plus du simple récit de faits, a laissé apparaître la volonté humaine d'agir sur la réalité. C'est donc à la question de l'orientation de la représentation par le regard que l'homme porte sur l'événement que nous allons nous intéresser à présent. Le témoin se retourne sur sa propre perception de l'événement : d'où lui viennent les critères de lisibilité ou d'illisibilité ? Quelles certitudes avoir quant à la répartition du bien et du mal ? Où se situe l'origine du regard que l'homme

---

<sup>261</sup> C. Baron, *"Témoignage et dispositif fictionnel"*, p.85

porte sur lui-même et sur sa réalité ? Autant de questions qui achèvent de faire glisser le témoignage contemporain du côté d'une mémoire qui dépasse le simple souvenir du passé pour atteindre un passé immémorial, originaire. La quête d'une reconstitution du passé des hommes prend définitivement le visage d'une quête du mystère à l'origine des valeurs d'humanité et d'inhumanité.

## B. L'HOMME TEMOIN DE LUI-MEME, EN QUETE DE SON PROPRE MYSTERE.

Si le retour de la représentation sur elle-même a permis d'apercevoir que les limites apparentes du discours sont des limites imposées par le sujet à la représentation qu'il fait du passé et de lui-même, si toute représentation n'est finalement qu'une tentative de proposer une nouvelle lecture du monde, les enjeux du témoignage ne semblent pas pouvoir demeurer les mêmes. Le témoignage contemporain déplace la perspective qui était la sienne, à savoir la quête de la vérité du passé, pour mettre à jour la relation particulière qu'entretient tout sujet avec cette notion de vérité. Il importe de revenir à l'origine de l'établissement des valeurs qui régissent la relation du sujet humain à sa réalité. Le regard humain oriente la représentation qui nous est proposée du passé : il semble dès lors que « l'on peut voir (le monde) de deux manières, sous deux visages, à l'endroit ou à l'envers, selon le lieu ou la manière dont on le regarde. Le savoir est intuition, vision. (...)Mais vision veut dire vision d'un *spectacle*, de quelque chose qui se montre et se donne à voir. Le monde est un théâtre de marionnettes, mais l'essence du théâtre n'est pas la représentation, la mise en forme, l'art (...), c'est la machinerie, la machination du spectacle. En ce sens, le savoir est moins affaire de vision que de manière de voir : il s'agit d'*ouvrir* les yeux sur les artifices et les machinations d'illusions, il s'agit d'ajuster son regard pour ne pas être dupe des réflexions dans le miroir (...).<sup>262</sup> » Le témoignage contemporain poursuit son œuvre de mise en abyme de la représentation du passé et peut ainsi interroger les fils cachés qui la tiennent et la mettent en mouvement. La machinerie à l'œuvre dans le discours de l'homme sur lui-même a pour moteur une vision préétablie de ce qu'est ou doit être l'homme. Cette précompréhension du monde se donne également à partir du mystère de son origine ou de son existence. C'est bien au mystère de la « machine anthropologique » que les témoins contemporains s'intéressent, car au-delà des faits, il s'agit pour eux de percer le mystère du rapport de l'homme aux valeurs ambivalentes du bien et du mal qui se déploient en lui.

### 1. La préfiguration à l'œuvre dans la représentation de l'homme par lui-même.

Alors que les témoins contemporains se réclament d'une représentation qui parvienne à déjouer le regard pétrifiant de Méduse, métaphore du spectre de la mort, de la violence et du

---

<sup>262</sup> Françoise Proust, *L'histoire à contretemps, Le temps historique chez Walter Benjamin*, p.123

Mal, il semble que cette même représentation doive se dépendre également d'elle-même et se regarder telle qu'elle est, c'est-à-dire soumise aux aléas d'une vision arrêtée sur ce que l'homme est ou devrait être. Cet ultime retournement de la représentation sur elle-même constitue une nécessité pour ces témoins qui aspirent à atteindre au travers du retour du récit sur le passé, l'authenticité d'une parole de l'homme sur sa paradoxale humanité.

Comme le souligne F.Proust à propos des théories de Walter Benjamin sur le temps en histoire, « on peut, et on doit bien sûr, se dégriser le regard, retourner le point de vue (...) et regarder le monde, non plus d'en haut, mais d'en bas : désensorcelées, les créatures sont alors des marionnettes qui s'agitent d'une manière mécanique et vaine, soumises à un enchaînement fatal et infernal. C'est le monde à l'envers, *vu* à l'envers, du point de vue des créatures.<sup>263</sup> » Une fois de plus les textes de Mario Rigoni Stern font face à ceux des autres auteurs : ils sont à lire comme exemplification de la soumission de toute représentation à un système de valeurs. Ils se proposent pourtant de donner une lecture de la spécificité de l'identité humaine, de donner une voix à l'humanité de l'homme. Mais la représentation qui prétend décrire l'expérience du passé révèle dans un même temps l'orientation du regard à laquelle elle obéit. Les témoignages contemporains s'arrêtent sur cette relation complexe qu'entretient le sujet avec sa réalité et sur l'incapacité qui est la sienne de se dépendre du système de valeurs dans lequel il s'est construit et à partir duquel le monde trouve sa lisibilité. L'homme, dont la possibilité de la définition constitue l'objet de la quête du témoignage, apparaît alors à la fois comme celui qui donne forme par son récit à la réalité de l'histoire, mais aussi comme objet de cette même mise en forme. Il ne s'agit cependant pas pour ces auteurs de prétendre donner à lire une vision plus objective de la réalité du passé, mais bien au contraire de s'arrêter sur le caractère faussé de la situation initiale qu'est celle du témoignage : comment le témoin peut-il prétendre dire ce qui fait de l'homme un homme quand son récit est d'ores et déjà orienté par l'ensemble des références qui lui sont propres ?

Nous allons nous arrêter sur les différentes faces de la relation du sujet à la mise en récit de son expérience : nous passerons ainsi de l'apparente adéquation entre réalité et regard du témoin sur cette même réalité, à une représentation de l'expérience conçue comme quête du témoin d'une solution poétique à donner à son expérience, avant d'assister à l'inévitable destruction de cette représentation du passé vue dorénavant comme vanité. Le récit révélera alors la manipulation de la réalité qui est la sienne au profit d'une construction de sens conforme au système de valeurs propre au témoin. Au fur et à mesure que le témoignage

---

<sup>263</sup> F.Proust, *L'histoire à contretemps*, p.124

s'éloigne dans le temps de l'expérience qu'il est censé relater, le récit se retourne sur lui-même pour mieux apercevoir l'impossibilité du sujet à extraire de sa propre expérience une définition objective de ce qu'est l'homme. Le projet même d'atteindre une telle définition apparaît alors comme le fruit d'un enchantement, enchantement qui fait écho à l'enchantement de la vision de l'homme sur sa propre réalité.

### 1.1. Une vision tautologique de la représentation du passé.

Une fois de plus l'auteur italien Mario Rigoni Stern se distingue, car sa narration ne cherche pas à dégriser son regard sur l'illusion que pourrait représenter la foi qu'il place en l'homme. Nous avons choisi de nous arrêter dans un premier temps sur les textes de cet auteur car ces derniers sont habités par une vision qui est loin d'être désenchantée. Au contraire l'écrivain fait appel à des images qui lui permettent de prendre de la distance vis-à-vis de la réalité décrite. Nous pouvons dire que Rigoni Stern s'ensorcelle lui-même au travers de l'évocation d'images salvatrices, tout en prétendant ouvrir les yeux de ses contemporains sur l'illusion que représente pour lui le pouvoir attribué à la violence.

Cet auteur éclaire en effet la position de marionnette qui a été la sienne en mettant à jour les pièges du régime et de la propagande fascistes, mais sorti de ce retour sur ses perceptions passées, l'auteur n'effectue plus de retour sur la nature de sa représentation. Celle-ci se veut alors rempart contre la violence, nous l'avons déjà dit. La description de la réalité historique a pour ambition de toujours donner à regarder le monde avec une vision que nous pourrions qualifier d'en haut, avec cette « foi en quelque chose de bon pour tous, qui se trouve *au-delà de la lumière du jour*.<sup>264</sup> » Cette capacité à voir au-delà de ce que la réalité donne à voir et qui finit par orienter toute la construction de ses récits, est explicitée dans sa toute dernière publication, *Aspettando l'alba e altri racconti (Le poète secret)*, recueil dans lequel plus que jamais passé et présent se croisent et s'interpénètrent. Les faits sans importance de la vie quotidienne sont mis au même niveau que les souvenirs du passé : la description présente se superpose avec l'image du passé. La rencontre du passé et du présent qui se joue dans la mémoire autorise l'extraction de ce sens, car « la mémoire fait revivre des moments et des sensations filtrés par les ans, comme si la faim, la fatigue, la douleur, le danger s'étaient déposés au fond de la bouteille de la vie et que le vécu ainsi décanté restât limpide et

---

<sup>264</sup> Mario Rigoni Stern, « *Il poeta segreto* », in *Aspettando l'alba e altri racconti*, p.129, (« *Le poète secret* », in *Le poète secret*, p.129)

mélancolique, avec des couleurs très douces, des parfums légers.<sup>265</sup>» Cette image de la décantation est intéressante car elle suppose un travail de la mémoire conçu comme éclaircissement des faits et de leur signification. Les faits ne se réduisent plus à eux-mêmes mais gagnent avec le temps en pouvoir d'évocation.

Le pouvoir d'évocation de la nature comme du moindre élément qui se présente à la vue du narrateur, est omniprésent dans toute son œuvre. Que l'on pense à la force évocatrice du feu par exemple dans ses carnets de guerre, la chaleur du foyer renvoyant le soldat à la douceur d'un autre foyer, celui de sa famille, à la douceur d'une époque où la paix régnait.

Finché il discorso muore e scende tra di noi il silenzio, e si resta muti, ognuno con i propri pensieri a guardare la fiamma che il vento, ogni tanto, scuote.

E allora rivedo le parole di quella lettera, con le vocali rotonde e tutte uguali, la ti con il taglio al culmine, lungo e ondulato, la elle elegante e slanciata : parole allineate a formare pensieri su una carta azzurina, incredibile in questi luoghi.

Mi sembra di vedere lei scriverla nella penombra di una stanza con il balcone che dà sulla Laguna; sentire le canzoni che mi dice di cantare con le compagne in un'aula di scuola: canzoni alpine che noi non cantiamo di quando siamo scesi dal treno.<sup>266</sup>

Les images s'enchaînent, l'imagination prend le relais et transporte le narrateur dans un ailleurs qui l'extrait temporairement du froid et de la rigueur de la guerre. L'illusion s'emporte cependant elle-même dans la mesure où par un effet de chaîne l'évocation du lointain heureux ramène au point de départ, au point de rupture avec le temps de la paix et de l'insouciance : les chansons qui font le lien entre les deux réalités sont aussi ce qui met un terme à la magie de l'instant. Rigoni Stern semble vouloir fixer par l'écriture ces instants brefs et ces parfums qui se dégagent de manière éphémère des événements.

Cette pratique caractéristique du style et de l'approche du monde humain de Rigoni Stern a été étudiée avec précision par celle qui a traduit en français la majorité de ses œuvres, M.H. Angelini.<sup>267</sup> Elle effectue un rapprochement entre cette pratique de l'évocation et un concept développé par deux écrivains italiens du XXe siècle, Cassola et Cancogni, le concept de « *sub-limine* », terme qui désigne ce qui se trouve « *sotto il limite, cioè sotto il limite della*

---

<sup>265</sup> M.H. Angelini, Préface à M.R. Stern, *Retour sur le Don*, Éditions Desjonquères, 2004, p.11

<sup>266</sup> M. Rigoni Stern, *Quota Albania*, p.92, (*En Guerre*, p. 112-113, « Il arrive un moment où la conversation se meurt. Le silence descend parmi nous ; on reste muet, chacun avec ses propres pensées, à regarder la flamme que le vent agite de temps en temps. Alors je revois les mots de cette lettre : les voyelles rondes, toutes pareilles, le « t » avec la barre au sommet, longue, ondulée, le « l » élégant et élancé : mots alignés pour former des pensées sur un papier bleu clair, incroyable en ces lieux. Il me semble de voir écrire dans la pénombre d'une pièce avec un balcon donnant sur la lagune, entendre les chansons qu'elle me dit chanter avec ses camarades de classe : chansons de montagnards que nous ne chantons plus depuis que nous sommes descendus du train... »)

<sup>267</sup> Marie-Hélène Angelini-Trevet, "*L'esemplificazione del concetto cassoliano di « sub-limine » e la denuncia antibellica nella narrativa di M. Rigoni Stern*", in *Riscontri XVII-1-2* (janvier-juillet 1995), Sabatia Editrice, Avellino

*coscienza pratica*<sup>268</sup> », cette « *percezione intimamente individuale dell'al di là dei dati opachi della realtà, distinto dall'uso pratico di essa. Se trascritto nella scrittura letteraria, il sublimine si può assimilare all'espressione dell'intuizione poetica.*<sup>269</sup> »

Le sub-limine suppose une amplification de la possibilité d'atteindre l'authenticité de l'être ou des choses. L'auteur n'y a accès qu'au travers d'un détachement spirituel du temps dans lequel il évolue, détachement qu'autorisent également le passage du temps et le travail d'écriture de la mémoire.

Le dépassement de ce qui s'offre à la visibilité première, va de pair avec l'accès à une vérité qui n'appartient qu'au langage poétique ou littéraire. Au-delà de l'acuité du regard, l'évocation comme dépassement de la sombre réalité de la guerre ou du camp dans lequel l'auteur va passer presque deux ans, apparaît comme un choix d'écriture. Le choix de ne lire dans la réalité que ce qui peut avoir une valeur salvatrice, une valeur de réconciliation. Dans le recueil qui rassemble les récits de Rigoni Stern prisonnier dans les camps allemands, *Amore di confine*, l'auteur choisit d'extraire « *dai giorni di quel tremendo periodo "sempre uguali e lunghi in compagnia della fame, delle liti, del fetore, dei furti, dell'umidità, dei pidocchi (...), ogni tanto un sprazzo d'amicizia e di solidarietà che dava speranza"*.<sup>270</sup> ». Chaque geste d'amitié renvoie l'auteur à l'idée que ses idéaux humanistes ne sont pas morts. L'espoir demeure alors possible pour celui qui sait interpréter le geste le plus anodin. Toute l'œuvre de l'italien est habitée par cette soif d'un ailleurs et d'une évasion hors du temps et de l'espace : le narrateur fait de sa propre intériorité le lieu de sa quête. Le passé se surimpose au présent dans l'écriture, mais c'est avant tout l'histoire personnelle, la culture propre au narrateur ainsi que ses capacités imaginatives qui se surimposent aux événements eux-mêmes pour les transcender, les métamorphoser. En effet, au travers de l'expérience du sub-limine il devient possible aux hommes de repousser leurs propres limites. Le pouvoir d'évocation d'autrui, exercé notamment par un des prisonniers avec lequel le narrateur a vécu, stimule chez ce dernier l'imagination, constitue un prolongement ou une victoire supplémentaire de la vie car la personnalité du jeune chasseur alpin prisonnier trouve un nouveau terrain où se déployer. Il

---

<sup>268</sup> Jodi Macchioni, *Cassola*, La Nuova Italia, Firenze, 1970, Il Castoro n.1, p.18, in M.H.Angelini (nous traduisons: "sous la limite, c'est-à-dire sous la limite de la conscience pratique »)

<sup>269</sup> M.H.Angelini, "*L'esemplificazione del concetto cassoliano di « sub-limine » e la denuncia antibellica nella narrativa di M.Rigoni Stern*", p.14 (nous traduisons : « le sub-limine est la perception intimement individuelle de l'au-delà de l'opacité des données de la réalité, distinct de l'usage pratique qui en est fait. Transcrit sur le plan littéraire, le sub-limine peut être assimilé à l'expression de l'intuition poétique. »)

<sup>270</sup> Op.Cit, in M.H.Angelini, « *L'esemplificazione del concetto cassoliano di « sub-limine » e la denuncia antibellica nella narrativa di M.Rigoni Stern* », p.25 (nous traduisons : « des jours de cette terrible période, « tous d'égale longueur en compagnie de la faim, des disputes, de la puanteur, des vols, de l'humidité, des poux (...), de temps en temps une bouffée d'amitié et de solidarité qui donnait de l'espérance. »)

lui redevient possible de renouer avec son goût pour la fantaisie, l'inconnu. Ce prisonnier lui décrit effectivement la mer : il a grandi sur une île et reste habité par ce paysage marin. Rigoni Stern, lui, qui n'a encore jamais vu la mer, parvient à l'imaginer tant son refus du présent est puissant. La liberté de l'homme se construit et s'affirme ainsi au travers de cette capacité intérieure à résister à l'oppression morale et physique.

Un dialogue s'instaure ainsi dans toute l'œuvre, de manière parfois fugitive mais toujours efficace, entre l'intériorité de l'auteur et la réalité dans laquelle il survit, mais aussi entre les compagnons d'infortune. Le récit convoque les images et puise dans la mémoire de l'auteur à la manière des rêves qui puisent des faits réels dans la conscience et les agencent pour leur donner un sens nouveau. La mémoire de l'écrivain constitue ainsi un véritable réservoir de salut et d'espoir.

In questo squallore sognavo un Natale come quello del 1937 a casa mia, un ferragosto come quello del 1938 in un bosco profumato di ciclamini, un'alba come quella sulla Grivola nel luglio 1939, il Piano dell'Azaria nella primavera del 1940; il Lago Maggiore nelle notti estive del 1941, la salita alla Punta Leschaux nel giugno del 1942, le Grotte di Catullo a Sirmione nel luglio del 1943 e quella notte della caduta di Mussolini.

Padre Marcolini mi aveva donato un piccolo Vangelo. Incominciai a leggere. Quando arrivai al Discorso della Montagna tutto mi apparve chiaro, mi sembrava di capire senza alcuna ombra. Era la fame che mi aveva portato a questa chiarezza di pensiero? Capii che gli uomini liberi non erano quelli che ci custodivano, tanto meno quelli che combattevano per la Germania di Hitler. Che noi lì rinchiusi eravamo uomini liberi.<sup>271</sup>

Tout comme l'écriture autorise le rassemblement et la mise en relation des souvenirs épars, l'arrêt dans le temps que représente l'enfermement dans le camp, est l'occasion pour le narrateur et écrivain de suspendre son rapport au temps pour regarder les événements de plus haut, avec un regard neuf et « clair ». Cette suspension du temps est rendue possible par l'existence d'un autre texte qui, lui, a pour fonction de rendre possible l'expérience subliminaire. Il s'agit ici du Sermon sur la montagne, texte des évangiles dans lequel le salut et la paix sont promis à ceux qui souffrent, supportent l'outrage mais continuent à aimer malgré tout leurs ennemis. Dans la première partie de ce sermon, dans ce que l'on appelle les béatitudes, les sentences sont données selon un rythme binaire qui suit un découpage entre le présent et le futur (« heureux vous qui avez faim maintenant car vous serez rassasiés. ») L'évocation du temps à venir constitue une consolation pour le temps présent. L'écriture qui

---

<sup>271</sup> M.R.Stern, *L'ultima partita a carte*, p.107, (*La dernière partie de cartes*, p. 135-136, « Au milieu de cette misère, je rêvais d'un Noël comme celui de 1937, chez moi, d'un 15 août semblable à celui de 1938 dans un bois parfumé de cyclamens, d'une aube comme sur la Grivola en juillet 1939, du plateau de l'Azaria au printemps 1940, du lac Majeur pendant les nuits d'été de 1941, de l'ascension de la Pointe de Léchaud en juin 1942, des grottes de Catulle à Sirmione en juillet 1943, et de la nuit où fut destitué Mussolini.

Le Père Marcolini m'avait donné un petit Evangile. Je commençai à le lire. Quand j'arrivai au Sermon sur la montagne, tout me parut clair, il me semblait comprendre en pleine lumière. Était-ce la faim qui m'avait amené à cette clarté de la pensée ? Je compris que les hommes libres n'étaient pas ceux qui nous gardaient, encore moins ceux qui combattaient pour l'Allemagne de Hitler. Les hommes libres, c'étaient nous qui étions enfermés là. »)



use du sub-liminaire reprend cette même démarche, mais fonde l'image du bonheur absent dans celle de la souffrance présente : la promesse du texte biblique est devenue une réalité présente pour le prisonnier. La sub-liminarité constitue et autorise la synthèse, mais aussi la fusion des temps et des événements. La force d'évocation de l'image prend le pas sur la description réaliste de la souffrance présente. L'évocation autorise une libération intérieure qui anticipe la libération physique à venir. L'expérience sub-liminaire forme ainsi un îlot de liberté au cœur même de l'oppression. La sub-liminarité fonctionne tout aussi bien dans le présent de l'expérience, lorsque le narrateur est confronté à la souffrance, qu'a posteriori quand la mémoire vient hanter l'auteur et le plonge dans un état proche de la mort. Malgré le temps qui a passé, certaines perceptions renvoient effectivement le narrateur à un passé obsédant et douloureux, il revient alors une fois encore à l'expérience de la sub-liminarité d'autoriser la renaissance du narrateur comme nous pouvons le lire dans le récit intitulé « *La scure* » (« *La hache* ») dans *Ritorno sul Don (Retour sur le Don)*. Dans ce récit, Rigoni Stern met en parallèle son retour à la vie après sa fuite du camp et le retour à la vie qui suit le coma dans lequel il a été plongé. Le facteur qui fait lien entre les deux expériences est celui de la neige qui renvoie toujours l'auteur à son propre passé de soldat mais aussi de prisonnier. Le son de la hache vient cependant rompre le silence dans lequel le narrateur s'enfonçait. Ce son semble venir d'un au-delà, d'un lieu où l'unité de l'identité brisée du personnage narrateur peut se recomposer. La hache renvoie à la possibilité d'un contact humain, d'une solidarité entre les hommes comme le suggère l'amabilité du bûcheron qui propose de l'eau au narrateur sans le connaître. « *Tutto appariva nuovo come il giorno della creazione dopo un milione di anni luce.* <sup>272</sup> » Cette notion de recomposition ou de renaissance de l'identité du témoin italien est importante, car elle va de pair avec la dénonciation qu'il fait de la guerre ainsi qu'avec sa vision de la communauté que forment les hommes.

Le narrateur s'isole de la réalité au travers d'une autre réalité, une réalité intérieure qui rivalise avec celle de la guerre. Le monde de l'intériorité de l'auteur le coupe d'une part de la réalité qu'il refuse de faire sienne. Nous retrouvons l'image de l'écran posé sur la réalité de la violence notamment, que nous avons abordée à propos de l'usage de l'euphémisme. L'usage de l'évocation est tel qu'il autorise le narrateur à s'extraire momentanément de la brutalité des faits et à demeurer également en accord avec lui-même. La force de l'évocation lui permet de voir dans le visage de l'ennemi un visage humain. Les scènes de rencontre directe avec l'ennemi sont rares, mais leur rareté renforce le caractère visionnaire du chasseur alpin qui

---

<sup>272</sup> Rigoni Stern, *Ritorno sul Don*, Einaudi, 1973, p.274, (*Retour sur le Don*, p.112, « Tout apparaissait nouveau comme au jour de la création. »)

parvient à voir au-delà des faits présents. Dans *L'ultima partita a carte*, lors de la traversée des Alpes, le narrateur rencontre des chasseurs-alpins de l'armée italienne, mais de langue française. Rigoni Stern aperçoit alors la tragédie humaine qui se joue dans la guerre. La communauté de la langue fait apparaître l'identité humaine commune aux camps opposés. La ligne qui sépare les deux camps se révèle illusoire, la symétrie entre les hommes qui s'opposent est parfaite. Rigoni Stern sous-entend la possibilité pour la réalité aperçue uniquement par le pouvoir du sub-liminaire, de prendre le pas sur une situation qui, bien que réelle, demeure en parfait désaccord avec la communauté que forment les hommes. Nous retrouvons ici un écho aux propos d'un autre de ses récits, *Storia di Tönle*, récit qui met en question les frontières que les hommes fixent aux états. Le sub-liminaire autorise à passer outre les frontières imposées par l'homme : le narrateur peut donc se projeter dans l'espace jusqu'à atteindre une dimension humaine qui, elle, n'appartient pas au temps, « *tutto era come mille anni fa e come forse tra mille anni ancora.* »<sup>273</sup> Seule compte en effet pour lui l'unité entre les hommes, cette unité naturelle, que la guerre cherche à détruire mais qui demeure toujours possible.

La représentation que propose Rigoni Stern de l'expérience de la guerre à laquelle il a participé en tant que chasseur-alpin, laisse clairement apparaître le point de vue qui l'habite. L'usage de l'évocation que nous venons d'observer, signale la forme de relation au temps et à l'Histoire qu'est celle de Rigoni Stern. Le regard de ce dernier est soumis au « système symbolique » qui est le sien. Ce « système symbolique fournit ainsi un contexte de description pour des actions particulières.<sup>274</sup> » L'expérience de la sub-liminaire apparaît également comme dévoilement des valeurs inhérentes aux faits qui la suscitent. Comme le souligne Ricœur dans *Temps et Récit*, « si (...) l'action peut être racontée, c'est qu'elle est déjà articulée dans des signes, des règles, des normes : elle est dès toujours *symboliquement médiatisée*.<sup>275</sup> » Le récit de l'événement est ainsi rendu possible par la force évocatrice que celui-ci possède. Le témoignage est d'ailleurs conçu avant tout par l'ancien chasseur-alpin comme décryptage du rejet de la violence auxquels les faits ne peuvent, selon lui, que conduire. Les idéaux humanistes de Rigoni Stern entrent ainsi dans la catégorie de ce que Ricœur appelle la « préfigur(ation)<sup>276</sup> » ou la « pré-compréhension du monde de l'action ».

---

<sup>273</sup> M. Rigoni Stern, *Il sergente nella neve*, p.85, (*Le sergent dans la neige*, p.104, « Dans le même état qu'il y a mille ans et que dans mille ans probablement. »)

<sup>274</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit I, L'intrigue et le récit historique*, Le Seuil, 1983, p.114

<sup>275</sup> P. Ricœur, *Temps et Récit I*, p.113

<sup>276</sup> P. Ricœur, *Temps et récit I*, p.108 ; citation suivante : p.117

La thèse que développe Ricœur consiste à dire que l'acte de configuration du monde que constitue l'acte narratif, fait la médiation entre le réseau symbolique inhérent à l'action que le récit décrit, la préfiguration du monde propre à l'auteur et la refiguration du monde par le lecteur, qui appose sur le monde dans lequel il vit, les outils interprétatifs puisés dans le récit. Une telle répartition dans le temps et le monde humain du sens (de son élaboration jusqu'à son usage dans le quotidien), suppose que l'acte littéraire est avant tout un « un laboratoire où l'artiste poursuit sur le mode de la fiction une expérimentation avec les valeurs ». Rigoni Stern pour sa part tend à faire partager au lecteur son système de valeurs ou du moins suppose que ce système puisse être commun à tous. L'appel du témoin italien à des images qui se veulent familières, accessibles à tous, désigne le témoignage à la fois comme lieu d'expérimentation des valeurs, mais aussi comme variation imaginative offerte à l'existence de ses contemporains : le but du récit étant d'élargir leur champ d'expérience. L'écriture du récit apparaît ainsi à la lumière de la notion de préfiguration du sens, comme révélation de l'expérience à elle-même, mais aussi comme révélation des enjeux du témoignage. Le témoignage, tel que Rigoni Stern le présente, veut effectivement pouvoir tenir lieu à son tour de préfiguration du sens de l'histoire à venir.

Témoigner est ainsi perçu comme une nécessité : seul un récit peut donner à comprendre la vérité intemporelle de l'expérience passée. Car « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et (...) le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle.<sup>277</sup> » Il importe donc de séparer l'homme de sa seule vision du temps comme succession ininterrompue d'événements, afin d'en révéler l'unité ou la vérité cachée. L'homme ne peut accepter d'être simplement placé au milieu d'une suite incompréhensible d'événements, il lui faut trouver sa place dans ce temps qui semble s'écouler sans lui : l'écriture du témoignage contemporain donne donc à penser « notre rapport au temps comme ce « dans » quoi nous agissons quotidiennement.<sup>278</sup> Le témoignage prétend dépasser la conception qui tend à diviser le temps, à séparer notamment le passé du présent, et se donne comme expression de la relation du sujet au temps, à ce temps qui n'est jamais pour lui que présent, « un présent des choses futures, un présent des choses passées et un présent des choses présentes<sup>279</sup> ». Le retour du témoignage sur lui-même demande à ce que l'on interroge « la manière dont la praxis quotidienne ordonne l'un par rapport à l'autre le présent du futur, le présent du passé, le présent du présent. » Rigoni Stern

---

<sup>277</sup> *Temps et Récit I*, p.105

<sup>278</sup> *Temps et Récit I*, p.120

<sup>279</sup> *Temps et Récit I*, p.118 ; citation suivante : p.119

fait fusionner dans le présent de la narration les récits qu'il a entendus, le savoir que le temps lui a apporté et présente son récit comme la somme de ces éléments. Le témoignage relie les faits entre eux, fait accéder les événements à leur lisibilité, et en dégage la valeur pour l'Histoire des hommes : les faits en apparence disparates, se révèlent ainsi tous porteurs de l'idéal communautaire humaniste qui habite l'ancien chasseur-alpin. La nostalgie du passé et de la fraternité entre les hommes conduit donc les rênes de sa narration qui, sous le jour d'un récit de guerre nous donne à lire la « solution<sup>280</sup> » poétique du témoin italien au paradoxe de l'identité humaine.

L'intérêt du récit de *La dernière partie de cartes* réside entre autres en ce qu'il nous donne à lire les deux modes d'approche du temps et se propose comme synthèse de toute l'œuvre de témoignage qui a précédé : le récit chronologique côtoie celui de l'agencement de la pensée du témoin. L'usage de l'évocation suggère la part irréductible dans l'histoire des hommes de l'ensemble que forment les symboles, les idéaux, les récits individuels. L'histoire d'une vie procède d'histoires qui ont déjà été racontées. L'humanité de l'homme peut ainsi s'affirmer au travers de la capacité du sujet à dégager de l'expérience, un récit et donc une signification. Pour Rigoni Stern, un monde sans évocation reste un monde dans lequel les valeurs humanistes ont été étouffées. La médiation symbolique à laquelle l'expérience humaine ne peut échapper va de pair avec une vision unificatrice de l'humanité : la possibilité du récit renvoie à la capacité humaine à voir dans l'événement le lieu où il est encore possible pour les hommes de former une communauté unie.

Si pour Rigoni Stern, l'homme reste celui à partir duquel le sens s'agence et devient possible, il n'est en aucun cas question pour lui d'interroger la répartition des valeurs dont dépend le regard porté sur l'événement. La foi en l'humanité de l'homme de l'ancien chasseur alpin le prive de la possibilité d'envisager l'éventuelle vacuité du système de valeurs à partir duquel le bien trouve à s'opposer au mal, l'humain à l'inhumain. La représentation que le sujet propose de sa propre expérience ne peut se défaire de sa précompréhension du monde : le témoignage apparaît alors comme écho d'un sens déjà donné et se limite à être la marque dans le temps de ce savoir que l'expérience n'a fait qu'actualiser. Le témoignage a alors pour charge de rendre possible l'accès de l'homme à ce savoir qui le précède.

Au travers de son œuvre de témoignage, Rigoni Stern témoigne avant tout de lui-même et de sa propre vision de l'humanité irréductible de l'homme. Il ne semble pas possible d'attendre d'un tel témoignage une vision objective de l'expérience de la guerre. Mais au-delà de notre

---

<sup>280</sup> Ricoeur, *Temps et Récit I*, p.129

propre situation de lecteur de témoignage, il importe de nous interroger sur la médiation à laquelle ne peut échapper toute relation du sujet à sa propre expérience, comme à celle d'autrui. Cette question prend tout son sens dans le cadre de l'expérience particulière qu'est l'expérience de la guerre et plus encore dans celui de l'expérience dite des camps : comment le réseau symbolique qui est le nôtre, peut-il donner à lire le sens d'une expérience dont les survivants s'attachent à revendiquer le caractère hors normes ? Comment traduire la particularité de l'expérience par un récit de témoignage sans en réduire le caractère exceptionnel ? « S'il n'est pas d'expérience humaine qui ne soit déjà médiatisée par des systèmes symboliques et, parmi eux, par des récits, il paraît vain de dire, (...) que l'action est en quête de récit. Comment, en effet, pourrions-nous parler d'une vie humaine comme d'une histoire à l'état naissant, puisque nous n'avons pas d'accès aux drames temporels de l'existence en dehors des histoires racontées à leur sujet par d'autres ou par nous-mêmes ? <sup>281</sup> » Nous avons pourtant vu que ce qui caractérisait les témoignages sur ces événements du XXe siècle était justement la nécessité de donner une voix à une expérience désignée comme muette et en attente de sens. La question que pose alors le témoignage contemporain en tant que témoignage portant ses regards sur les témoignages qui l'ont précédé, est la suivante : le témoignage de l'homme par lui-même et plus particulièrement le témoignage des survivants des événements fondateurs du XXe siècle, peut-il n'être qu'une « projection de la littérature sur la vie » ? Semprun et Tabucchi interrogent le rôle joué par l'arrière-plan culturel ou narratif propre au témoin qui désire faire de son expérience un récit. Si pour Rigoni Stern, l'écriture du témoignage achève de révéler au lecteur l'humanité de l'homme demeurée seulement cachée dans l'expérience, les témoignages de Semprun et Tabucchi s'élaborent sur une expérience à laquelle n'est accordée justement qu'une « structure pré-narrative », pour reprendre une fois encore les termes employés par Ricoeur. L'expérience est en « demande de récit » et c'est cette demande ou exigence d'une solution poétique pouvant pallier au caractère disparate des faits, qui devient l'enjeu de la compréhension de l'acte de représentation de l'homme par lui-même.

## 1.2. L'histoire « potentielle<sup>282</sup> » d'une vie.

Le texte littéraire prend également dans l'œuvre de Semprun valeur de solution poétique au désordre du monde : Semprun reconnaît en effet que sa seule patrie se trouve dans le

<sup>281</sup> P.Ricoeur, *Temps et Récit I*, p.141 ; citations suivantes : ibidem

<sup>282</sup> P.Ricoeur, *Temps et Récit I*, p.142

langage, c'est-à-dire dans l'univers des mots et des constructions signifiantes. Nous nous situons cependant avec cet auteur sur un autre plan que celui choisi par Rigoni Stern : les références culturelles évoquées tiennent bien lieu de médiation symbolique de l'expérience vécue, mais elles ont également valeur de contrepoint de cette histoire « non encore racontée <sup>283</sup> » qu'est celle du survivant Semprun. *L'Écriture ou la vie* fait écho en cela au texte de Tabucchi : tous deux prennent pour objet de leurs narrations ce que Ricoeur nomme la « préhistoire » de l'histoire. Ils donnent à lire l'enchevêtrement d'une vie conçu comme arrière-plan sur lequel peut émerger non seulement l'histoire qui sera racontée, mais aussi le sujet.

Dans un premier temps, nous pouvons noter que la survie de Semprun narrateur et personnage dépend de la préservation du lien de l'homme avec le monde de la culture. Les références littéraires, musicales et picturales jalonnent ses récits et tout particulièrement *L'Écriture ou la vie*, dont le titre même met déjà en balance le rapport de la littérature à l'existence de son auteur. La vie de l'auteur trouve sa métaphore dans le roman conçu comme quête identitaire et reconstruction de soi comme nous l'avons vu. L'unité achevée du roman vient répondre au désir d'unité de soi ; cette quête s'élabore alors à partir des « repères stables <sup>284</sup> » que sont les œuvres artistiques triées en fonction de leur valeur et de leur survie dans le temps.

Tout comme dans les textes de Rigoni Stern, nous retrouvons le même attachement à l'objet que constitue le livre : la lecture constitue un outil de compréhension du monde. Mais la littérature est avant tout utilisée en tant qu'arme de survie et revendication d'une supériorité de l'homme sur la déchéance causée par la violence. La culture européenne dans laquelle le narrateur a grandi est donnée comme consubstantielle à la vie. L'appel constant aux références culturelles a pour fonction de « raviv(er) des racines qui, non irriguées, lui ôteraient la capacité d'exister. »

C'est bien souvent dans les latrines du camp que la culture trouve un champ libre pour s'exprimer. Le choix du lieu n'est pas anodin : il est le seul lieu de liberté du camp dans la mesure où l'odeur repoussante qui s'en dégage maintient à l'écart la garde SS. Ce lieu peut être considéré comme celui de la dégradation, mais par un effet d'oxymore, les latrines deviennent le lieu où peuvent renaître les sensibilités et la capacité d'expression. Lieu de bassesse pour les SS, il devient celui de la reconnaissance et de l'élévation de l'âme pour ceux et celles qui ont encore la capacité d'avoir recours aux nourritures de l'âme.

---

<sup>283</sup> P.Ricoeur, *Temps et Récit I*, p.141

<sup>284</sup> F.Nicoladzé, *La deuxième vie de J.Semprun*, p.97 ; citation suivante : p.101

Dans la foule hagarde du block 62, corvéable à merci, désorientée par le choc avec la réalité surprenante de la vie à Buchenwald, aux codes inexplicables mais absolument contraignants, nous n'avions pu nous reconnaître, découvrir les points communs qui nous rattachaient au même univers culturel et moral. C'est dans les latrines collectives, dans l'ambiance délétère où se mélangeaient les puanteurs des urines, des défécations, des sueurs malsaines et de l'âcre tabac de *machorka*, que nous nous sommes retrouvés, à cause et autour d'un même mégot partagé, d'une même impression de dérision, d'une identique curiosité combative et fraternelle pour l'avenir d'une survie improbable. (...) C'est là, un soir mémorable, que Darriet et moi, tirant à tour de rôle des bouffées délicieuses d'un même mégot, avons découvert un goût commun pour la musique de jazz et la poésie.<sup>285</sup>

En opposition au monde « inexplicable » de Buchenwald, les latrines constituent un îlot de paix où la littérature, la musique retrouvent la possibilité de donner du sens et de transcender la réalité. Le monde détaché de son ancrage poétique demeure inaudible, illisible, quand au contraire la renaissance causée par le retour de l'évocation littéraire et musicale laisse apparaître l'identité partagée entre les hommes. Cette identité va de pair avec la possibilité partagée de faire référence au monde de la culture, comme le suggère la succession de termes renvoyant à la solidarité d'un destin commun : au pluriel de la décomposition qui frappe tout d'abord le regard dans les latrines, vient répondre le « même », l'« identique », l'un ou le « commun ». La culture, objet de partage, représente donc un véritable vecteur d'universalité et de médiation.

Nous ne nous situons cependant plus sur le même registre que chez Rigoni Stern pour qui, malgré la présence de références littéraires parfois partagées, le vecteur de fraternité et d'universalité des valeurs humaines trouve sa source dans la simplicité du cercle familial et rural. Semprun revendique au contraire sa place dans une élite spirituelle et intellectuelle. L'image du refuge spirituel, que constituent ici les latrines, est une image récurrente dans son œuvre : différents lieux ont valeur de métaphore de cette mise à l'écart spirituelle, que ce soit auprès du châlit où il dialoguera avec Halbwachs jusqu'à sa mort ou dans l'intimité de la maison de Claude-Edmonde Magny, auprès de laquelle il viendra chercher refuge aux heures sombres qui suivront sa libération. Les nombreuses citations en langue originale justifient elles aussi de la place du survivant au sein de cette élite intellectuelle. Chaque espace consacré au déploiement de la connaissance et de l'expression artistique constitue, dans le texte comme dans la vie de l'auteur, un îlot de survie mais aussi un jalon supplémentaire posé dans le parcours qui est censé le ramener à lui-même.

Véritable concentré de culture européenne, l'appel aux citations ne se contente effectivement pas simplement de désigner les préoccupations esthétiques de l'auteur. Au travers de l'usage du blanc et de l'italique, Semprun accède par les citations qu'il choisit, à une suspension momentanée de la réalité, tout comme l'évocation du foyer autorisait chez Rigoni Stern le

---

<sup>285</sup> J.Semprun, *L'Écriture ou la vie*, p.59

dépassement temporaire de la brutalité de la guerre. « (Le langage littéraire) permet de transcender la vie « comme si le vécu n'était vivable qu'ainsi confirmé, illuminé par les beautés de la littérature <sup>286</sup> ». La littérature a une valeur compensatoire : elle autorise la survie de la culture et donc de la grandeur humaine, au cœur de la barbarie.

*Ich Weiß nicht, was soll es bedeuten  
Dass ich so traurig bin...*

La fin du poème, nous l'avons hurlée, dans le bruit assourdissant des dizaines de paires de galoches de bois s'éloignant au galop pour regagner les baraquements, juste à la dernière minute avant le couvre-feu effectif.

*Und das hat mit ihrem Singen  
Die Lorelei getan...*

Nous aussi, ensuite, nous nous étions mis à courir pour regagner le bloc 62, dans une sorte d'excitation, d'indicible allégresse.<sup>287</sup>

Le poème allemand se fond malgré la différence de langue, dans le discours de l'écrivain, fait corps avec lui. Car contrairement à ce que le témoin suppose dans un premier temps, les références culturelles ne lui permettent pas d'ignorer la réalité : elles font partie de sa réalité au même titre que les faits relatifs à sa vie dans le camp. Ces diverses références se donnent d'ailleurs comme chez Rigoni Stern sur le mode de l'évocation. Elles surgissent au détour des conversations, appartiennent à une mémoire involontaire de l'auteur et sont d'ailleurs bien souvent à l'origine de l'avancée du récit. Les souvenirs de l'auteur se rattachent ainsi tous malgré lui à une référence culturelle. La mémoire semble même se constituer de cette interpénétration. L'histoire de la vie du survivant Semprun ne peut donc se donner indépendamment de cet arrière-plan culturel qui est le sien, car comme le souligne F.Nicoladzé, « quelle que soit la langue d'écriture des poèmes flottant dans la mémoire semprunienne, continûment et brillamment incrustés dans les textes, ils servent d'adjuvants à la vie. Découverts aux moments opportuns, selon la constatation de l'auteur, ils le font "avancer dans l'acuité de (sa) conscience du monde".<sup>288</sup> »

Mais ce qui retient notre attention dans la présence d'autant de références artistiques et littéraires, c'est la façon qu'a Semprun de les imbriquer sans transformation dans son propre récit. Rigoni Stern configurait le monde à partir du système symbolique inhérent aux faits relatés, Semprun, lui, semble se contenter d'intercaler dans sa narration les références telles

---

<sup>286</sup> J.Semprun, *Netchaïev est de retour*, Le Livre de Poche, 1987, p.54 in F.Nicoladzé, *La deuxième vie de J.Semprun*, p.101

<sup>287</sup> J.Semprun, *L'Écriture ou la vie*, p.60

<sup>288</sup> F.Nicoladzé, *La deuxième vie de J.Semprun*, p.108



qu'elles ont pu surgir au cours de son expérience. C'est là que se joue la distinction entre Semprun et Rigoni Stern : l'expérience du survivant qu'est Semprun n'a pas encore trouvé de récit. *L'Écriture ou la vie* est le reflet de cette quête de récit, qui est aussi et avant tout quête identitaire. Mais Semprun ne peut échapper à son propre système de références : le témoin nous présente le travail d'élaboration du récit de celui qui se refuse à faire entrer l'expérience des camps dans son champ de références et de précompréhension du monde. La place qu'occupent les citations d'autrui dans son texte va cependant contraindre le narrateur à intégrer malgré tout, ce qui contredit la culture, les camps donc, dans son arrière-plan culturel. Les références évoquées par Semprun, cet arrière-plan culturel propre au témoin lui-même, sont alors à mettre au même niveau que les divers événements qui composent son existence et que le récit a en charge de démêler. La juxtaposition du récit non advenu d'une vie avec les formules déjà inscrites dans l'histoire littéraire, contribue au désordre apparent de la narration et laisse apparaître l'enchevêtrement qui préside à la quête de l'homme par lui-même. « L'enchevêtrement apparaît plutôt comme la « préhistoire » de l'histoire racontée, dont le commencement reste choisi par le narrateur. Cette « préhistoire » de l'histoire est ce qui relie celle-ci à un tout plus vaste et lui donne un « arrière-plan ». Cet arrière-plan est fait de l'« imbrication vivante » de toutes les histoires vécues les unes dans les autres. Il faut donc que les histoires racontées « émergent » de cet arrière-plan.<sup>289</sup> » En intercalant les citations des textes d'autrui et ses souvenirs dans son propre discours, Semprun donne la possibilité au récit de sa vie d'émerger. Il fait également ressortir ainsi l'importance de l'acte de configuration dans le témoignage. Le récit d'une vie n'est pas une simple projection de la littérature sur la vie, mais un processus qui donne accès au récit, par l'intermédiaire des outils fournis entre autres par la littérature, à une histoire potentielle, non encore racontée. Pour Rigoni Stern, le récit était décryptage du réseau symbolique inhérent à l'expérience : celle-ci était perçue comme histoire toujours déjà racontée, en attente simplement d'un lecteur. Semprun suppose l'élaboration toujours nouvelle du témoignage à l'image du récit singulier d'une vie, car l'histoire d'une vie ne s'élabore et n'émerge qu'à partir de l'arrière-plan propre à l'existence du sujet racontant. Il est celui qui choisit le début et la fin à donner à son propre récit.

Semprun est tellement imprégné de toutes ses lectures qu'elles ne forment plus qu'un avec lui : plus aucune distinction n'est à établir entre l'intertextualité et le texte lui-même. La notion de choix dans l'élaboration du récit est importante : elle fait écho aux choix de lectures

---

<sup>289</sup> P.Ricoeur, *Temps et Récit I*, p.143

qui eux aussi sont propres au témoin Semprun. Ainsi, lors de ses conversations avec le lieutenant Rosenfeld membre de l'armée américaine venue libérer le camp, Semprun convoque à sa mémoire l'ouvrage de Léon Blum, intitulé *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann*. Semprun se retrouve effectivement sur les lieux qui virent se développer les deux opposés que sont l'humanisme goethéen et la barbarie nazie. Le parallèle qu'il établit entre son propre dialogue et l'objet du récit de Blum, fait de son propre récit, un dialogue avec le lecteur sur le paradoxe humain qu'a mis en jeu Buchenwald. Les références littéraires et picturales auxquelles Semprun fait allusion, fonctionnent en effet comme des miroirs de sa propre œuvre. Le narrateur dit par exemple avoir eu pour dernière lecture avant son arrestation *La religion dans les limites de la simple raison*, texte de Kant qui va trouver toute son actualité dans l'expérience du camp. Semprun se réfère à plusieurs reprises à ce texte que l'on peut désigner comme fondateur dans le parcours philosophique qui est le sien. Il s'arrête sur la théorie du Mal radical, « *das radikal Böse* » et l'abolition de la frontière entre le Bien et le Mal, l'humain et l'inhumain que cette théorie suppose.

La traduction de *La religion dans les limites de la simple raison*, de Kant... 1793, vous vous souvenez ? La théorie du Mal radical, *das radikal Böse* ... d'où Schelling, mon intérêt pour ses recherches, sans doute empêtrées dans l'hystérie conceptuelle de l'idéalisme romantique, mais où s'élabore, à partir de Kant et de la critique des théodicées, la conception très forte, prégnante, d'une assise originaire où s'enracine la liberté humaine, capable de produire le Bien ou le Mal, ontologiquement équivalents... D'où l'impossibilité de décréter l'inhumanité du Mal (...) D'où la nécessité d'une éthique qui transcende ce fonds originaire où s'enracine autant la liberté du Bien que celle du Mal...<sup>290</sup>

L'interrogation sur le rapport de la liberté au Bien et au Mal est essentielle dans l'œuvre mais aussi la vie de Semprun. Sa vie a été très tôt placée sous le signe de l'engagement politique et son activité littéraire comme cinématographique va également de pair avec cette volonté de s'opposer à la part du Mal inhérente à l'homme. A partir de cette prise de conscience livrée par la lecture de Kant et redoublée par l'expérience vécue, Semprun, sur le modèle de Malraux, fait de l'écriture du témoignage un espace de dialogue entre littérature et vie. Semprun à l'image de Malraux, fait de l'espace du texte littéraire le lieu d'où l'identité de l'homme peut émerger. « L'histoire répond de l'homme.<sup>291</sup> » La réciprocité déjà évoquée entre le témoignage et l'identité du témoin sort renforcée de cette approche de l'histoire d'une vie comme histoire non encore advenue et demandant à émerger de « l'être-enchevêtré » que représente l'existence du survivant. Une telle vision de l'élaboration de l'histoire semble répondre aux ambitions problématiques du témoignage : à l'heure où la disparition des

---

<sup>290</sup> J.Semprun, *L'écriture ou la vie*, p.216

<sup>291</sup> P.Ricoeur, *Temps et Récit 1*, p.143

témoins des événements qui ont marqué le XXe siècle remet en cause la possibilité du témoignage, à l'heure où parler au nom de ces disparus qui n'ont pas laissé de traces, pose problème, le témoignage comme émergence d'une histoire non encore advenue semble pouvoir contourner la difficulté.

Il y a donc interaction entre le monde des textes et celui de l'expérience ; l'expérience peut d'ailleurs devenir texte à son tour grâce à cet échange constant de significations. L'expérience n'est pas simplement pour Semprun ce texte que le témoin est en charge de décoder. Semprun nous replace constamment face à cette histoire non encore racontée qu'est le récit du sens de l'expérience passée, et fait de ce non-récit son œuvre de témoignage : il donne ainsi au texte non écrit de sa vie le même potentiel herméneutique qu'aux textes déjà écrits qui jalonnent son récit et qui demeurent bien souvent sans interprétation. Semprun s'attache à maintenir l'histoire de sa vie dans cette position de récit en devenir afin de marquer le caractère inexhaustible du sens de son expérience. Son texte est amené à éclairer l'expérience d'autres lecteurs, à devenir simple citation dans l'arrière-plan culturel et existentiel de ses contemporains, d'où pourra émerger à son tour le récit d'une autre vie. Ricoeur parle à cet égard de « complicité entre le secret *d'où* l'histoire émerge et le secret auquel l'histoire retourne<sup>292</sup> ». C'est là qu'intervient le lecteur, il est celui qui fait le lien entre les différentes histoires. Cette situation et ce rôle propres au lecteur sont mis en scène dans la narration de Semprun. Il se présente d'ailleurs comme un grand lecteur bien avant de prendre en charge l'écriture ou la mise en forme de sa propre histoire. L'acte de lecture serait demeuré cependant stérile sans l'action concrète que représente le projet de raconter à son tour sa propre histoire. Il est ainsi souligné le besoin sans cesse renouvelé de l'élaboration d'un sens à donner à l'existence : la vie humaine reconduit constamment son attente de récit. Le récit intervient donc comme « processus secondaire » dans l'œuvre de Semprun : l'expérience possède les jalons nécessaires à un récit potentiel mais demande à émerger de l'arrière-plan propre à chaque sujet, que constituent toutes les histoires imbriquées les unes dans les autres. C'est à ce point précis que les textes de Semprun et de Tabucchi se croisent : tous deux proposent un retour du récit sur la matière brute que constitue la vie humaine servant de base au témoignage. Leurs témoignages laissent apparaître le rôle joué par l'homme dans l'élaboration du sens de l'expérience et remettent en jeu le lien entre la préfiguration du récit, sa configuration et sa possible refiguration par un lecteur ou témoin du témoin.

---

<sup>292</sup> P.Ricoeur, *Temps et Récit I*, p.144

Le rêve occupe dans le texte de Tabucchi la même place que celle qu'occupent les références culturelles dans la vie et l'œuvre de Semprun : nous nous situons encore dans ce que Ricœur appelle l' « être-enchevêtré ». La place essentielle accordée au rêve dans l'œuvre de Tabucchi révèle pour sa part le rapport problématique de la création à un système de préfiguration ou de précompréhension du monde. Tabucchi interroge dans *Tristano meurt* le lieu à partir duquel l'écriture trouve sa place. Qu'est-ce qui oriente le récit, que ce soit celui du narrateur ou celui de l'écrivain : est-ce le rêve ou la réalité ? La répartition entre rêve et réalité pourrait être très simple si le lien entre rêve et réalité n'était pas si ambigu. Alors que le monde du rêve se différencie généralement clairement de la réalité, Tabucchi, lui, annule les oppositions admises à partir de la notion de « rêverie ». La rêverie « autorise (seule) une sorte de négation presque rationnelle de l'opposition binaire entre le réel et le rêve. (...) Tabucchi (...) propose une approche insolite du rêve considéré comme une réalité cardinale issue de la vie des hommes et déterminant celle-ci d'autant plus impérieusement qu'elle opère souterrainement et de façon cryptée.<sup>293</sup> » Cette circularité du rêve et du réel est caractéristique du récit qui nous intéresse.

Le rêve « est toujours fait de souvenirs déformés dans le maelström d'une symbolique qui intrigue, fascine, méduse et inquiète. Sans doute l'imaginaire joue-t-il son rôle dans cette gigantesque machinerie mais comme simple appareil intermédiaire car le souvenir ne peut éviter de se transformer en rêve et ne reçoit jamais de la puissance imaginante qu'une forme fragmentaire et transitoire.<sup>294</sup> » Cette assimilation de la mémoire au rêve mérite d'être relevée, car elle demande à interroger la mise en forme que constitue le témoignage ou récit de mémoire. Le récit d'une vie semble donc devoir prendre en charge les rêves du témoin.

La prise en charge du rêve dans l'élaboration du témoignage permet d'associer la situation énonciative du texte de Tabucchi à la situation du « patient qui s'adresse au psychanalyste (et) lui apporte des bribes d'histoires vécues, des rêves, des « scènes primitives », des épisodes conflictuels (...)»<sup>295</sup>. Il s'agit comme l'indique encore Ricœur de tirer de « ces bribes d'histoire un récit qui serait à la fois plus insupportable et plus intelligible. » Notons que le discours du narrateur sur la vie de Tristano n'est pas relié à un système d'explication ou à un quelconque idéal. En effet, le rêve ne prétend pas donner à comprendre le sens de l'existence de Tristano, mais se contente de combler les espaces que les discours « rationnels » laissent béants. Nous avons déjà noté l'importance des blancs entre les paragraphes qui composent le

---

<sup>293</sup> D.Ferraris, « *Tabucchi et les réalités du rêve* », p.80

<sup>294</sup> D.Ferraris, « *Tabucchi et les réalités du rêve* », p.85

<sup>295</sup> P.Ricoeur, *Temps et Récit I*, p.142 ; citation suivante : *ibidem*

récit ainsi que celle des points de suspension ; le texte qui se lit sur la partition du rêve semble remplir l'espace blanc du livre, mais aussi les blancs que la mémoire du narrateur ne peut remplir.

Les poèmes lus par la Frau rentrent dans cette réalité incertaine qui s'inscrit dans l'envers de la narration du témoin malade. De la même façon qu'un dialogue s'instaure entre le narrateur et le texte absent de l'écrivain, un autre dialogue essentiel prend toute sa place dans l'espace du texte, c'est celui qui se joue avec la Frau et les poèmes absents, seulement évoqués pour la plupart, qu'elle ne manque pas de lui lire chaque dimanche.

Le personnage de la Frau est tout à fait particulier, elle n'apparaît d'ailleurs qu'au travers du regard que le narrateur porte sur elle : son existence ainsi décrite reste limitée aux soins médicaux qu'elle lui apporte, à la rigueur apparente de son caractère mais aussi et surtout à la longue et patiente tradition de la lecture des poèmes. Leur lecture rythme le quotidien du narrateur, mais il est là encore difficile de déterminer si les poèmes font partie de la réalité du narrateur malade ou s'ils ne sont que le fruit de ses rêveries.

Le rêve apparaît ainsi comme partie prenante de l'acte poétique : comme nous le voyons dans le cas des poèmes de la Frau, le narrateur perd le compte entre ses propres paroles et celles de la Frau. Il pense que le poème sur la mort d'un jeune garçon, a précédé son récit, quand ce récit a déjà été donné par lui-même à l'écrivain quelques pages plus tôt. Rêve de poème ou poème du rêve, rêve et poème s'interpénètrent et finissent par se confondre.

L'illusion de réalité offerte aussi bien par l'acte poétique que par le rêve vient seulement répondre à l'illusion du discours de la raison qui entend « tenir fermement la bride qui unit notre conscience et le monde censé en dépendre à travers l'Histoire.<sup>296</sup> » Le récit de Tristano se donne donc à lire en tant qu'interrogation du rapport qu'entretient l'homme avec sa propre réalité. C'est un dialogue entre le rêve et la réalité qui se déploie. Il y est toujours question du traitement de la réalité que propose la mise en récit, et de la supériorité du discours du rêve sur celui de la raison. Le récit est en quête d'une situation de communication idéale et tout semble indiquer que « les hommes ne communiquent jamais aussi bien entre eux que par l'intermédiaire des rêves. Car le rêve ne serait pas seulement le grand révélateur des structures intimes du psychisme d'un sujet (...) mais bien l'être même de tout individu, c'est-à-dire sa vérité (...).<sup>297</sup> » Tabucchi rétablit la hiérarchie entre rêve et réalité, la réalité dépendant désormais du rêve. Une puissance est donnée au rêve qui devient un monstre pouvant engloutir le réel. « Le rêve déstabilise et donne l'illusion très troublante qu'on se trouve

---

<sup>296</sup> D.Ferraris, « *Tabucchi et les réalités du rêve* », p.85

<sup>297</sup> D.Ferraris, « *Tabucchi et les réalités du rêve* », p.70-71

dépossédé d'une capacité à maintenir un rapport de relative maîtrise avec le monstre froid de l'extériorité. Mais, vu des rives du désir, le rêve est avant tout ce qu'un sujet a de plus personnel et de plus profondément enraciné en lui en sorte que cet ensemble d'images mouvantes peut toujours être modifié au plus grand profit idéal et imaginaire de l'être intime. Car le rêve est une rhapsodie sans auteur dont les limites sont incertaines et qui accepte d'infinis aménagements comme un canevas sur lequel il est permis de broder en toute liberté.<sup>298</sup> »

En rendant la place qui est la sienne au rêve, Tabucchi dévoile quels sont selon lui les véritables ambitions du témoignage : la relation du sujet à lui-même et à sa propre identité n'est que rêve, désir d'aménagement ou d'agencement du sens de son existence. Le récit de l'histoire d'une vie fait sienne la liberté propre au rêve, cette liberté qui permet de repousser les limites de l'existence. Le rêve permet ainsi de sortir des cadres de la raison, ce qui explique l'intérêt du récit de Tabucchi comme des témoignages contemporains, pour l'homme et non pour les actes réellement accomplis dans le passé. La narration se refuse donc à répondre à la quête d'explication des actes de Tristano. La rationalité n'a d'ailleurs plus de raison d'être dans un discours qui ne fait plus de distinction entre rêve et réalité.

A la lumière de cette vision du rêve comme puissance d'engloutissement, le fait de raconter l'histoire de sa vie apparaît bien alors, nous l'avons vu dans le texte de Semprun, comme « un processus secondaire, celui du « devenir-connu de l'histoire<sup>299</sup> ». Sous l'emprise du rêve, l'histoire non racontée prend forme. Denis Ferraris parle encore de « l'empire absolu que les rêves tendent à imposer autour d'eux. Car le rêve ne sait pas transiger et dévore tout.<sup>300</sup> » Le narrateur soumis à ses rêveries prétend donc donner la seule version racontable de l'expérience. Le rêve impose sa propre mise en forme à l'existence humaine. Mais l'oralité du discours du narrateur, qui est associée à l'usage du rêve et de l'hallucination dans le récit, suggère que le récit n'est pas achevé, formellement du moins. Tabucchi souligne ainsi le fossé qui sépare l'avènement à la conscience de l'existence qu'est censé représenter pourtant le récit et l'existence elle-même. Seul le désir de déterminer quels peuvent être les contours du visage humain rend acceptable la mise en forme imposée par le rêve à la vie vécue. « C'est pour cela que le temps humain est indissociable du rêve qui marque au plus près la scansion de la relation que le sujet, durant toute sa vie, tente d'établir avec lui-même à partir des bribes d'images qu'il a pu arracher à son inconscient et dont il essaie de faire sinon une fresque

---

<sup>298</sup> D.Ferraris, « *Tabucchi et les réalités du rêve* », p.83-84

<sup>299</sup> P.Ricoeur, *Temps et Récit 1*, p.143

<sup>300</sup> D.Ferraris, « *Tabucchi et les réalités du rêve* », p.82

musicale du moins une archéologie rythmée. (...) Insaisissable et prompt à se dissoudre devant toute tentative de saisie autoritaire, le rêve peut cependant être récité comme un discours rythmé qui reconforte et rassure par son harmonie flottante.<sup>301</sup>»

Le sujet ne possède pas les outils nécessaires à la lecture de son propre présent. La relation qu'il entretient avec sa propre histoire ne peut être désignée autrement que comme rêverie. Le témoignage apparaît sous la plume de Tabucchi comme trace et expression de cette demande de récit qui caractérise l'histoire du sujet comme de l'Homme, dont le témoin n'est que le représentant. Le rêve du sujet sur lui-même, le rêve d'atteindre enfin le spectre de son propre visage, prend place pour cette raison dans l'arrière-plan propre au sujet en quête du récit à donner de sa propre histoire. La lecture de l'expérience, que propose le témoignage, n'est pas seulement imposée par le réseau symbolique propre à l'événement. Elle serait donc liée dans le cas de Tristano au déchirement intérieur qu'a représenté pour lui l'acte de violence autorisé par les seuls idéaux politiques de l'époque. Le témoin relèverait ainsi d'un « besoin<sup>302</sup> » : « toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit. » Le rapport à la réalité passée ne peut qu'être modifié par la prise en compte de cette part de rêve dont l'existence humaine ne peut se séparer. Tabucchi suppose que « l'histoire d'une vie procède d'histoires non racontées et refoulées, en direction d'histoires effectives que le sujet pourrait prendre en charge et tenir pour constitutives de son identité. C'est la quête de cette identité personnelle qui assure la continuité entre l'histoire potentielle ou inchoative et l'histoire expresse dont nous assumons la responsabilité.<sup>303</sup> » Le récit de mémoire pourrait ainsi occuper dans le présent la même place que le rêve, illusion d'un possible qui prétend pourtant agir sur le présent. La vie ne serait alors qu'un rêve de vie, un rêve que l'homme ferait tout éveillé et auquel le témoignage assurerait une forme de réalité.

Le rêve apparaît donc comme essentiel à l'élaboration du témoignage sur la vie de Tristano : il est partie prenante de la mémoire et de l'arrière-plan du témoin sur lequel l'histoire d'une vie est censée émerger. La mémoire du sujet qui est censée lui apporter le recul nécessaire à la compréhension de son existence, n'est elle-même que le fruit des rêveries que l'individu est incapable de distinguer des faits réels. Ce sont les ambitions du témoignage qui sont donc réévaluées à la lumière de cette place qu'occupe le rêve du sujet sur sa propre humanité dans le récit de sa propre histoire. Tabucchi remet en question la valeur de tout système de précompréhension du monde dans l'élaboration du récit d'une vie. Le récit du

---

<sup>301</sup> D.Ferraris, *ibidem*, p.84-85

<sup>302</sup> P.Ricoeur, *Temps et Récit I*, p.143 ; citation suivante ; *ibidem*

<sup>303</sup> P.Ricoeur, *Temps et Récit I*, p.142

narrateur tente de reproduire la venue à la présence des souvenirs des faits qui composent l'existence, au travers de l'usage du rêve, seul capable de dégager de la réalité une signification. Le récit du narrateur n'affirme rien, il laisse simplement se déployer ses rêveries dans l'espace du texte et donne ainsi à lire le récit basé sur la mémoire comme simple possibilité de sens, comme possible vérité de la vie du témoin.

Plus qu'une projection de la littérature sur la vie, le témoignage semble être une projection du rêve sur la vie : Tabucchi interroge ainsi la mise en forme qu'imposent certains témoins à leur propre mémoire, par le recours à des valeurs dont l'origine demeure incertaine et infondée. Le témoignage contemporain demande à ce que le témoignage reconnaisse quel est son véritable objet, à savoir la quête par un sujet de sa propre identité, s'il veut prétendre accorder une valeur au récit enfin advenu. Tabucchi replace son lecteur au niveau de la créature, cet être perdu dans un présent dont il ne saisit pas le sens, car le récit qui propose une lecture de l'expérience passée n'est qu'illusion de maîtrise, douce rêverie. Ainsi, de manière paradoxale, Tabucchi désenchante, par la mise à nu de ce qui préfigure la lecture de l'expérience et sa mise en forme, la valeur du récit de mémoire et son ambition véridique, explicative. En rendant au rêve la place qui est la sienne dans l'élaboration du sens de l'existence, cet auteur italien rend plus palpable encore le mystère de l'existence en l'homme du désir de maîtrise de sa réalité, nous y reviendrons.

Les textes de Semprun et Tabucchi marquent un pas supplémentaire en direction de l'élucidation du rapport de l'homme à sa propre existence manifesté notamment dans l'acte de témoignage : en faisant de leurs expériences, des « histoires non encore racontées » ou en attendant de récits, le rôle joué par le sujet dans l'élaboration du sens de l'histoire humaine apparaît enfin. L'homme a sa part dans l'élaboration des symboles, des significations à donner ou à extraire des faits ; la figure d'une boucle se dessine entre l'acte de témoignage et le sens propre à l'expérience. Semprun et Tabucchi suggèrent que le témoignage ne peut prétendre être simplement une configuration de l'expérience vécue. Il est avant tout matière offerte au témoin du témoin, qui devra se l'approprier pour que la mémoire d'autrui prenne sens dans sa propre existence. Si Semprun accorde un rôle positif à l'homme dans le récit que celui-ci fait de lui-même : l'homme est celui qui donne sens à son existence ; Tabucchi, lui, associe l'élaboration du témoignage à une histoire qui n'avait pas encore été racontée en tant que telle, à savoir celle de l'illusion du rêve de soi qu'est l'existence humaine. Il s'agit là d'un élément commun aux œuvres de Tabucchi et Kertész : en effet, pour ce dernier, tout système de répartition des valeurs demeure pure construction, machinerie et manipulation du sujet par lui-même.



### 1.3. L'autodestruction à l'œuvre dans le témoignage.

Le retour du témoignage sur ses propres procédés révèle l'importance de l'acte de représentation dans le projet de définition de l'identité de l'homme : l'homme est avant tout un être de représentation, toujours en quête d'un sens ou d'une forme à donner à son existence. Le projet qui vise à atteindre une définition stable ou définitive de l'identité humaine ne peut que révéler sa vanité, face à l'impossibilité qu'est celle de l'homme de se dire indépendamment du système de valeurs qui lui est propre. L'identité de l'homme semble donc bien inséparable du récit que l'homme fait de lui-même. Aussi Kertész fait-il de son œuvre le lieu d'expression de cette vanité qu'il juge constitutive de l'existence humaine.

Existe-t-il un moyen de comprendre qui ne soit pas une possession, une prise en son pouvoir de ce que l'on comprend ? Par exemple : se perdre dans un récit et là, tomber dans un piège sans issue...  
Ma vie est-elle autre chose qu'un tel récit ? Comment faire parler ce récit ? Un seul moyen : en faire une réalité *racontable* ; et donc –en tant que réalité –il n'y a pas moyen, sauf si je découvre sa teneur cachée, son ressort d'automate.<sup>304</sup>

Dans cet extrait d'*Un Autre, Chronique d'une métamorphose*, Kertész pose en des termes très clairs la question cruciale qui divise la représentation : peut-il y avoir représentation sans métamorphose de la réalité ? Cet auteur utilise donc la littérature comme lieu d'expérimentation d'une possibilité de dire qui ne réduise pas l'existence à un simple fait racontable et maîtrisable. Kertész s'intéresse aux mécanismes à l'œuvre dans la représentation afin de réévaluer le rôle joué par l'homme dans la représentation de sa propre existence. Si le récit dont l'identité de l'homme émerge, n'est que rêverie projetée sur l'existence pour Tabucchi, Kertész, lui, place la relation du sujet à sa propre existence sous le signe de l'autodestruction.

Dans *Liquidation*, le texte s'ouvre sur le discours de l'auteur sur l'œuvre en train de s'écrire. L'auteur introduit le personnage de Keserű, personnage qui va devenir le narrateur et un des personnages du récit à venir. Kertész ne nous plonge pas directement dans le récit d'un narrateur prétendument autonome. Il inscrit dès le départ le discours à venir du narrateur dans un contexte de dépendance : le narrateur est lui-même objet de narration, tout comme le récit va se révéler être à la fois l'objet d'une pièce de théâtre écrite antérieurement, et dont les propos semblent anticiper la réalité du récit donné par Keserű, et l'objet d'une pièce de théâtre encore non achevée. Kertész utilise la figure de la mise en abyme du récit dans une pièce de théâtre afin de marquer l'imbrication de la réalité dans la littérature et de la littérature dans la

---

<sup>304</sup> I.Kertész, *Un autre, Chronique d'une métamorphose*, Actes sud pour la version française, 1999, p.114

réalité, sans qu'il soit possible au lecteur de discerner une hiérarchie fiable entre les différentes poupées gigognes qui s'emboîtent ainsi successivement. La notion de réalité est alors elle aussi remise en question par cette absence de hiérarchie entre les faits et l'écriture. L'écriture est-elle à l'origine des faits ou les faits donnent-ils naissance à l'écriture ? Face à l'étrangeté de la relation qui s'établit entre la « réalité » de la vie de Keserú et la pièce de théâtre écrite par B. qui avant sa mort a réussi à anticiper sur cette réalité à venir, l'existence de Keserú perd toute consistance.

Keserú est à la fois un lecteur de manuscrits dans une maison d'édition, l'exécuteur testamentaire de B. et l'auteur d'une autre pièce de théâtre. Il est tout aussi bien soumis au texte qu'ordonnateur de texte. Chaque texte présenté dans ce récit est censé avoir un rapport à la réalité. La pièce de théâtre que cherche à écrire Keserú en réponse à la disparition du manuscrit de B. est basée sur cette disparition justement, mais ce désir de donner à lire la réalité dans un texte littéraire laisse apparaître le caractère destructeur de cette notion de réalité. Spectre du récit, la « réalité » finit par plonger tout récit dans une forme d'irréalité. La figure du miroir va alors constituer une des clés de lecture de l'œuvre de Kertész et ce tout particulièrement dans le texte de *Liquidation* : il s'agit cependant comme nous allons le voir d'un miroir inversé qui propose un face à face avec soi-même plus qu'un jeu de reflet.

Keserú est réduit au rôle d'observateur impuissant de sa propre vie. Tout comme le personnage de B., disparu, semble hanter la réalité et continuer à observer le bon déroulement de la mise en scène imaginée avant sa mort, Keserú, lui-même figure du voyeur, est irrésistiblement attiré par le spectacle que lui présentent les clochards qui se sont installés sur les bancs sous ses fenêtres. La figure du clochard, véritable personnage dont chaque geste revêt un caractère théâtral du point de vue de celui qui observe ses « jeux et (ses) rituels<sup>305</sup> » devient à son tour projection de l'avenir de Keserú. Pour le personnage du clochard seul, l'existence peut prendre sa vraie valeur de réalité, car il vit détaché du temps, dans un « état de présent perpétuel ».

Ces « hommes sans histoire » font contraste avec la multiplicité des histoires qui viennent répondre de la vie des différents personnages du récit. Tous les personnages sont en effet présentés comme prisonniers d'une histoire qui les dépasse, les domine et les manipule. La mise en récit de l'histoire propre à chaque sujet semble donc constituer un obstacle à l'avènement du sens de l'histoire vécue. L'articulation narrative d'une vie vient priver celle-ci

---

<sup>305</sup> Kertész, *Liquidation*, p.125 ; citation suivante : p.124

de son humanité pour la réduire à l'état de marionnette. Une marionnette dont les fils sont tenus notamment par les valeurs que l'homme appose à sa lecture du monde.

Les personnages prennent en effet peu à peu l'allure de marionnettes dont les fils sont tenus par d'autres fils, ceux d'une histoire dont la valeur de réalité demeure incertaine comme nous l'avons vu. Le cas de Judit est particulièrement représentatif : elle est la marionnette par excellence du récit, dans la mesure où chacun de ses actes semble être le résultat, non de sa volonté, contrairement à ce qu'elle croit, mais celui d'un destin que B. a voulu pour elle.

Je le comprenais, je comprenais chacun de ses mots.

*C'est toi qui dois brûler le manuscrit dans lequel je mets entre tes mains notre histoire pitoyable et éphémère : toi – innocente et qui n'a pas connu Auschwitz – mais qu'à travers moi Auschwitz a blessée le plus profondément.*

Oui, je devais accepter ce qu'il avait prévu pour moi ; cette vie consacrée à Auschwitz ne pouvait pas disparaître sans laisser de traces.

Les mots apparaissaient à la lueur des flammes :

*... m'autorisant de ma vie et de mes souffrances, pour toi et rien que pour toi, je révoque Auschwitz...*

Celui qui reste en vie est toujours coupable. Mais je porterai la blessure.<sup>306</sup>

Kertész nous donne à lire au travers du personnage de Judit à la fois « le monde à l'envers, vu à l'envers, du point de vue des créatures » et le monde vu par le créateur. La demande de B. est le miroir de ce que Judit porte en elle, à savoir son désir de liquider Auschwitz dans sa vie. « (Ce) qu'avaient pressenti les tableaux baroques, c'est qu'envers et endroit sont indécidables : les créatures sont *à la fois* en mouvement et en repos, elles semblent *et* tomber sans s'arrêter *et* suspendues, immobiles, sans fil, en l'air : désormais, il n'y a plus personne derrière le miroir. « La porte du paradis est verrouillée. » Le grand opérateur baroque, celui qui tenait le miroir, s'est évanoui. *Le miroir est lui-même devenu automate.* Il n'y a rien à voir derrière le miroir : le miroir, le double, est premier. Le monde est un jeu de miroirs ou de réflexions et il n'y a plus de monde à l'envers et de monde à l'endroit, il n'y a que des doubles, des doubles faces, des *recto verso*.<sup>307</sup> » Cette notion de double indécidable, l'idée qu'une face de la réalité ne peut prendre le pas sur son envers, est d'ailleurs introduite dès l'exergue de *Liquidation*<sup>308</sup>. Tout le récit à venir est placé sous le signe de l'indécidable : l'écriture rend possible le vrai comme le faux. Quelle réalité prend le pas sur l'autre ? Dans le texte de Kertész, plus aucune distinction n'est rendue possible : le lecteur voit se chevaucher différents récits et différentes réalités, sans qu'il ne soit possible de décider de celle qui a rendu possible l'autre. Judit semble dans un premier temps manipulée, mais le récit qui la fait

---

<sup>306</sup> I.Kertész, *Liquidation*, p.118

<sup>307</sup> F.Proust, *L'histoire à contretemps*, p.124

<sup>308</sup> S.Beckett, *Molloy*, « Alors je rentrai dans la maison, et j'écrivis. Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas. »

se mouvoir n'est que le reflet de sa propre lecture du monde. Judit est sa propre marionnette. La lecture de la lettre testamentaire de B. constitue le moteur qui met en mouvement le mécanisme auquel Judit accepte de se soumettre. Alors que tout au long du récit, elle a cherché à lutter contre son absence de volonté, son absence de réaction à l'écrasement moral que constituaient pour elle les discours de B. sur Auschwitz, une seule lettre suffit à obtenir d'elle la destruction du manuscrit. Nous pouvons parler alors à la suite de F.Proust d'automates dans la mesure où les personnages sont mis en mouvement par un mécanisme intérieur. Kertész maintient malgré tout l'hésitation du lecteur entre l'idée que le récit de B. manipule tous les personnages en ayant anticipé sur la réalité et celle de l'existence d'un mécanisme intérieur auquel chaque personnage se soumet. Le maintien d'une telle hésitation lui permet de conforter l'illusion de l'absence de responsabilité des hommes dans l'histoire et dans le récit de leur propre histoire.

La confrontation de cette vision de l'homme comme automate avec le genre du témoignage ne va pas sans poser problème : le témoignage, notamment celui qui retrace l'expérience des camps, prétend faire émerger la mémoire des victimes. Or la figure de l'automate autorise Kertész à rendre aux relations humaines leur circularité : bourreaux et victimes ne forment qu'un, l'homme est sa propre victime. L'homme peut-il cependant apercevoir le mécanisme qui le fait agir ? La relation du témoin à sa propre expérience demeure aveugle au mécanisme qui oriente le regard qu'il porte sur son passé. Kertész suggère alors l'impossibilité humaine de se dire indépendamment du détour qu'autorise la fiction. La fiction apparaît effectivement comme le seul discours pouvant rendre sa place au mécanisme de l'automate qui sous-tend l'existence humaine. Il s'agit en effet de témoigner de ce qui fait agir l'homme, sans qu'il soit possible à ce dernier de refuser l'existence de ce mécanisme. Il semble que le témoignage ne puisse devenir élargissement du champ d'expérimentation des valeurs si le récit demeure uniquement celui d'un « je » portant ses regards sur sa propre expérience. La fiction rend la possibilité au récit d'être ce laboratoire des valeurs dont nous parle Ricoeur. Le mécanisme que Kertész vise est effectivement le système de valeurs inhérent à l'homme.

La mise à nu de la valeur d'automate de l'homme autorise la destruction justement de tout système de valeurs prétendu extérieur au sujet et pouvant justifier de la position ou de l'action humaine, voire de ses choix d'écriture.

Bien que j'aie grandi dans le néant et que j'aie appris dès l'enfance à m'adapter au néant par ma raison pure – ou plutôt par ma raison pratique, à me mouvoir dans le néant et à m'y orienter comme si le néant signifiait pour moi la vie dans laquelle il me fallait trouver des repères, et cela n'a pas été plus difficile qu'apprendre à parler pour un enfant : si ma foi enfantine dans les valeurs originales – je dirais originelles – n'était pas restée intacte, je n'aurais jamais rien pu créer. Mais d'où viennent ces valeurs, alors que tous autour de moi les nient, et d'où vient

la confiance que nous y plaçons, alors que dans la vie courante, nous ne rencontrons que leur négation ? Et il faut comprendre ici la confiance comme le fait de miser sa vie sur ces valeurs et de rester ensuite seul avec elles, tel dans sa cellule un prisonnier qui n'attend même plus son procès, mais seulement le verdict ; de surcroît, un verdict d'acquiescement équivaudrait à la négation de ses efforts.<sup>309</sup>

Nous retrouvons dans cet extrait du journal de Kertész la référence à Kant (« raison pure » ; « raison pratique »), référence qui lui permet de reposer la question du déterminisme mais aussi celle de la liberté de l'homme face aux principes qui fondent a priori la connaissance humaine. Kertész réduit les valeurs et les concepts censés donner un sens à son existence à du néant. La raison n'apporte aucune réponse aux questions que se pose le sujet quant aux contours à donner à sa vie : aucune valeur ne peut prendre la fonction d'une maxime d'action dans la mesure où pour Kertész, l'histoire du XXe siècle a démontré la vacuité des catégories du Bien et du Mal. L'écriture se construit donc sur des valeurs qui n'existent pas. Kertész réinvestit ainsi la tradition qui a toujours « cherché à interpréter la souffrance, la mort, voire le Mal comme manque, déficience ou dégradation du Bien<sup>310</sup> », mais il la réinvestit pour manifester combien le néant, dans lequel les hommes ont cherché à rejeter le Mal, a fini par envahir et contaminer la totalité du système de valeurs humain. L'histoire du XXe siècle est révélatrice selon lui de l'illusion de réalité propre aux valeurs sur lesquelles les hommes ont construit leur culture, leur histoire. « (O)n sait qu'au sein de la tradition dominante pour traiter le Mal, le Moyen Age a toujours défini le Nihil comme non-existant, *nec-entem*, devenant *Néant*, *no-thing*, devenant *nothing*, alors que Kertész vécut la dominance absolument brutale, voire visible du Mal, il fut destiné à disparaître dans ce Néant, à faire partie de ce Néant qui lui apparut dans l'objet, dans le *thing* banal par exemple d'une cheminée. L'auto-contradiction est patente, on y reconnaît la version moderne, peut-être moins solennelle et d'autant plus atroce de l'impossibilité à vivre et à cerner le Mal absolu. » La fiction permet à Kertész de rendre manifeste cette auto-contradiction : la fiction de témoignage est elle-même immersion de la réalité dans une forme d'irréalité. Les personnages de *Liquidation*, confrontés à la manifestation du Mal, sont pris de vertige face au néant des valeurs qu'ils découvrent. Le désir n'est pas absent de se laisser emporter par lui, comme le manifeste l'autodestruction de Judit dans l'acte de destruction du manuscrit, mais aussi Keserú dans l'attraction irrésistible qu'il éprouve à l'égard de ces « hommes sans histoire » que sont les clochards.

La contradiction que met à jour la relation ambiguë que les personnages entretiennent avec le Mal, est associée à la confusion de l'envers et de l'endroit de la réalité. Emportés par leur propre machinerie, les hommes sombrent dans une réalité qui ne peut prétendre être autre

---

<sup>309</sup> I.Kertész, *Un autre, Chronique d'une métamorphose*, p.122-123

<sup>310</sup> P.Por, "Un ingénu dans le domaine du Mal", p.74 ; citation suivante : p.75

chose qu'une vaste comédie. Les allusions à la comédie sont récurrentes dans l'œuvre de cet auteur. Que l'on pense aux conseils accordés au narrateur et personnage du *Refus* : la voie du succès se trouve dans l'écriture de comédies, car tel est le genre qui correspond à l'époque. La scène du dialogue entre Judit et son mari Adám finit d'ailleurs par glisser dans la mise en scène théâtrale, de même que les lieux de la commémoration pourtant mis à l'écart ne peuvent échapper à la musique de l'opérette qui se joue à côté dans *Un Autre* : la réalité est envahie par la théâtralité car elle n'est elle-même que théâtralité.

La place qui est accordée à la comédie nous amène à évoquer une autre référence dont se réclame Kertész. Il s'agit de la référence à Kafka, référence déjà présente dans l'évocation du prisonnier qui demeure sans espoir quand l'acquittement apparaît pourtant comme issue possible. La valeur de comédie ou de théâtre associée à la réalité, nous y conduit à nouveau. « Le monde de Kafka est un grand théâtre. A ses yeux, l'homme est par nature comédien. La preuve en est que le grand théâtre d'Oklahoma\* engage n'importe qui. Sur quels critères les candidats sont retenus, nul ne peut le découvrir. On ne tient aucun compte, semble-t-il, de ce qui pourrait d'abord paraître essentiel, la qualification professionnelle des comédiens. On pourrait aussi bien dire que ceux-ci ne sont jugés capables que d'une seule chose : jouer leur propre rôle. Qu'ils puissent véritablement *être* ce qu'ils prétendent, cela n'est pas dans l'ordre du possible.<sup>311</sup> » Les hommes du *Refus*, comme la plupart des personnages de Kertész sont en quête d'une « issue », en ce sens la « scène représente un refuge », un refuge illusoire que leur accorde la narration de Kertész pour mieux démasquer ce désir d'échappatoire. Les hommes tels que Kertész nous les présente, sont comme les personnages de Kafka, un obstacle pour eux-mêmes. L'homme à qui « son propre os frontal barre le chemin » pour reprendre les mots de Kafka, butte sur son refus d'apercevoir le système de valeurs qui oriente son regard : il préfère considérer son existence comme rôle qu'on lui aurait attribué. Pour Kertész, les hommes aspirent à demeurer dans leur ignorance : le récit que Keserű achève à la fin de *Liquidation*, s'est effectivement métamorphosé en pièce de théâtre dans laquelle les mots tournent sur eux-mêmes, dans un échange qui n'est plus que répétition, « jonglerie extravagante<sup>312</sup> ».

Les mots et les objets sont devenus interchangeables dans ce mouvement de chassé-croisé sans fin que représente le dernier dialogue de Judit. La répétition interminable du mot « aimer », dont l'introduction est à l'origine de la dégradation de la scène, finit par ôter au

---

<sup>311</sup> Walter Benjamin, *Franz Kafka*, in *Œuvres II*, Gallimard, 2000 (pour la version française), p.431 ; citation suivante : p.431

<sup>312</sup> Kertész, *Liquidation*, p.123

terme toute signification. Le verbe devient enveloppe vide, à laquelle on peut donner différents tons, sans pour autant que le sens ne puisse réinvestir le mot. De même, l'écriture malgré la palette de possibilités qui est la sienne, ne peut parvenir à redonner un sens au néant qui le constitue. Chaque récit se donne ainsi dans un chassé-croisé avec sa propre annulation ou liquidation à venir : le texte de B. a été détruit, celui de Keserú est sur le point de l'être comme le suggère le dernier mot du texte, cette proposition qui s'affiche sur l'écran d'ordinateur sur lequel il travaille : « *Étape suivante Annuler* ». « La signature de ses mots est leur propre liquidation, parce qu'ils doivent disparaître dans le Néant. On est parti d'une catachrèse et on aboutit à une aporie, c'est-à-dire à une affirmation raisonnable sans issue raisonnable, la plus cruelle possible : l'âme de notre monde est l'auto-liquidation. <sup>313</sup>»

Au travers de la mise en abyme de l'acte d'écriture et par le biais de la fiction, Kertész remet donc en cause la notion de réalité. Il interroge le récit qui est fait de la réalité afin de mettre à jour le rapport de dépendance du récit aux valeurs inhérentes à l'homme. Il n'est jamais de réalité donnée par le récit qui ne soit déjà réalité humaine : l'homme n'est pas soumis à une situation ou à des valeurs qui lui sont extérieures, mais se meut et porte ses regards sur le monde à partir d'un mécanisme qui lui est propre. Ce mécanisme n'est autre que le système de valeurs à partir duquel la réalité trouve une lisibilité. La mise à jour de l'existence de ce mécanisme autorise Kertész à associer l'existence humaine à celle d'un automate. L'homme préfère cependant penser qu'il n'est que le jouet ou la marionnette d'un destin, mais une telle vision n'est qu'un reflet inversé de la réalité : Kertész brouille tous les rapports de dépendance, envers et endroit sont indécidables car l'homme est selon lui sa propre marionnette. Le rejet de l'existence du mal dans le néant d'un destin auquel l'homme ne pourrait que se soumettre, est d'ailleurs associé à l'auto-liquidation aussi bien du sens que de l'existence humaine, comme l'indique la récurrence de la figure du suicide. Il est donc bien question d'une préfiguration au rapport de l'homme à son expérience, mais pour Kertész celle-ci n'étant qu'orientation du regard que l'homme porte sur lui-même, le récit et tout particulièrement le témoignage ne peuvent être autre chose qu'une répétition de cette lecture du monde proposée par le système de valeurs propre à l'homme. Le témoignage prend la valeur d'un cercle tournant sur lui-même et n'offrant à l'interprétation qu'une redondance d'interprétation. La fiction semble cependant proposer une issue au cercle du témoignage : elle est ce pas de côté qu'effectue le récit vis-à-vis de lui-même et qui lui permet de prendre ses distances vis-à-vis du sens de l'expérience. La fiction rend possible l'élaboration d'un

---

<sup>313</sup> P.Por, "Un ingénu dans le domaine du Mal " p.80

sens pour les lecteurs du récit, car elle ne prétend pas décrire la réalité passée. L'usage de la fiction apparaît également comme procédé de mise en abyme des ressorts de la représentation du témoignage.

Au travers de la mise à jour de la préfiguration du sens auquel l'homme ne peut échapper, Kertész remet aussi en cause les critères d'authenticité du témoignage et l'identité jugée nécessaire entre le témoin et le survivant de l'expérience : si le témoignage veut chercher à atteindre les autres hommes et leur donner matière à penser, il lui est nécessaire de s'extraire de la machinerie que constitue le rapport de l'homme à sa propre réalité. La liquidation du système de représentation se révèle nécessaire à une représentation qui ne soit pas dupe d'elle-même. La mise à jour des mécanismes à l'œuvre a donc permis au survivant qu'est Kertész, d'échapper à la préfiguration du sens par une surexposition de cette même préfiguration.

Le témoignage contemporain se retourne donc sur lui-même afin de mieux donner à lire la spécificité de la relation paradoxale que l'homme entretient avec lui-même : la quête d'une définition de soi se poursuit au travers de la mise à jour de la préfiguration de la réalité de la violence, qui préside à la mise en forme du témoignage. Chacun de ces auteurs interroge ainsi la possibilité du témoignage à faire émerger la figure de l'homme. Pour Rigoni Stern, le récit a cette capacité à faire apparaître l'humanité de l'homme là où la réalité de la guerre l'avait maintenue étouffée. Rigoni Stern ne remet pas en cause la préfiguration qui préside à sa lecture du monde. Bien au contraire, il n'est pas de récit selon lui, qui ne rende à l'homme la place qui est la sienne : le récit n'est d'ailleurs rendu possible que parce que les valeurs humaines viennent et peuvent contrebalancer l'illisibilité de la violence de la réalité. Les valeurs humaines constituent l'âme du récit. Rigoni Stern n'interroge pas la valeur de vérité du récit ainsi proposé par le regard que l'homme porte sur la violence, car pour lui, le seul sens de l'existence se situe justement dans la capacité humaine à reconnaître le visage de l'humanité en tout homme. Rigoni Stern marque bien le caractère inséparable du témoignage et du système de préfiguration dont tout récit et toute relation au monde dépend. Pour Semprun, comme pour Tabucchi et Kertész, l'émergence de l'homme par et dans le récit apparaît au contraire comme problématique. Pour Semprun et Tabucchi, l'histoire de l'homme est en attente de récit : il s'agit pour l'homme de se construire ou de découvrir son propre système de valeurs au travers d'un récit conçu comme prise de position face à l'expérience. Quand pour Semprun, le récit est avant tout cette possibilité offerte à l'individu de retrouver l'identité qui est la sienne et l'accord secret qui est le sien avec un système de valeurs choisi ;



pour Tabucchi, le récit n'est que le fruit d'une rêverie, celle qu'entretient l'homme vis-à-vis de lui-même mais aussi celle que recouvre le système de valeurs dont il répond. Tabucchi fait écho à Kertész en remettant en cause la valeur de témoignage de ces récits qui prétendent donner à lire la réalité de l'expérience, quand celle-ci ne peut échapper au filtre du regard que l'homme porte sur celle-ci. Ces trois derniers auteurs interrogent la relation de l'homme à la préfiguration du récit de l'expérience, ils se placent en cela en amont du récit proposé par Rigoni Stern.

Le retour du témoignage sur le lien indéniable entre la description proposée de la réalité et le système de valeurs propre à chaque témoin, suggère que la spécificité de l'identité humaine n'est pas tant à chercher dans l'objet de la représentation du passé que dans la « relation à » cette même réalité qu'entretient chaque individu. A ce titre, la représentation conçue comme expression d'une relation à la réalité apparaît comme le double ou le reflet de l'identité humaine. Mais la question qui demeure est la suivante : comment justifier de cette relation à la réalité ? Sur quels fondements cette relation s'élabore-t-elle ? Autrement dit, comment se justifie l'existence des valeurs du Bien et du Mal et celles d'humanité et d'inhumanité qui leur sont attachées ? De plus, pourquoi la représentation du Bien ou des valeurs d'humanité semble-t-elle demeurer possible, quand l'expérience du Mal, elle, est automatiquement rattachée aux problématiques de l'indicible et de l'illisible ? C'est là la question que pose Semprun et sur laquelle nous allons revenir : celle de l'absence de caution référentielle, mythique ou littéraire de l'expérience du Mal. Si l'expérience de la radicalité du Mal ne peut trouver de « référents susceptibles de (l')ancrer dans le réel <sup>314</sup> », si seule la liberté de choisir le Bien, dé résister au Mal, trouve à s'inscrire dans le réel par le biais des références culturelles, il convient de s'interroger sur le rapport ambigu qu'entretient le sujet avec sa propre nature d'homme.

Le croisement des références culturelles avec le récit de l'expérience des camps, tel qu'il nous est donné à lire dans *L'Écriture ou la vie* notamment, souligne cependant bien le fait qu'un « au-delà » préexiste au monde du texte, un « au-delà » que l'on pourrait associer à cet état qui précède les choix de l'homme pour lui-même. Si la culture constitue un accès à la compréhension du monde, elle pousse à chercher encore plus loin, au-delà de la mise en forme du monde que constituent déjà ces références, le lieu mystérieux où l'homme choisit de résister ou non au Mal. La quête de la mémoire et du passé se révèle donc être avant tout dans

---

<sup>314</sup> C.S.Duràn, *Le masque et le masqué*, p.141

le témoignage dit contemporain, quête du spectre de l'homme, quête de ce lieu où les critères d'humanité et d'inhumanité semblent se constituer.

2. Vers une modification du statut de l'oubli dans la représentation du passé : le témoignage comme quête du spectre de l'homme.

Le récit de mémoire est soumis à une précompréhension du monde qui va de pair avec la division entre les valeurs du Bien et du Mal. Si cette répartition des valeurs entre le Bien et le Mal demeure inexplicable, il reste cependant possible pour le témoin d'interroger l'existence même de ces valeurs que l'homme s'approprie pour pouvoir lire et décrypter la réalité. Cet au-delà du sens qui précède toujours la représentation que l'homme fait de lui-même, s'inscrit, ne l'oublions pas, dans le cadre particulier d'une réflexion sur la spécificité du rapport de l'homme à sa mémoire. La question de la préfiguration du récit renvoie à celle de la sélection problématique des souvenirs que la mémoire opère et à l'orientation du sens qu'une telle sélection suppose. Il s'agit alors pour les témoins contemporains de chercher à atteindre le lieu où leur « je » a pu prendre conscience de lui-même et où la parole est enfin devenue possible. Le retour de la représentation sur elle-même fait du témoignage contemporain une quête des origines : le survivant est en quête d'un espace originaire, vierge de toute prise de parole, de toute prise de position quant au sens à accorder à la réalité de l'expérience. Les différents récits s'arrêtent alors sur ce qui semble demeurer définitivement hors du champ de la représentation, à savoir aussi bien l'oubli que la violence. La question insoluble de la division entre le Bien et le Mal se dédouble avec celle de la division entre la mémoire et l'oubli, entre la mémoire de la violence et la mémoire du bien. Les questions relatives à la mémoire et l'oubli semblent pouvoir apporter une visibilité supplémentaire à celles de la répartition des valeurs.

Des auteurs tels que Rigoni Stern et Tabucchi font alors de leurs récits l'espace de démonstration du mode de fonctionnement, de ce qu'Agamben nomme la « machine anthropologique »<sup>315</sup>. Quand Rigoni Stern soumet sa représentation au processus d'exclusion de la violence, Tabucchi, lui, le suspend afin d'interroger ce processus qui œuvre dans toute représentation de l'homme par lui-même. Le récit interrompt ainsi momentanément le processus de représentation et propose une forme de photographie fugace et éphémère de ce lieu où toutes les valeurs sont réunies et où il est donné au sujet la possibilité de choisir. Il

---

<sup>315</sup> Giorgio Agamben, *L'ouvert- De l'homme et de l'animal*, Payot & Rivages, 2002, p.52

s'agit pour les témoins contemporains et tout particulièrement pour Semprun et Kertész de rendre à l'oubli la place qui est la sienne dans le rapport de l'homme à sa propre existence. Rendre une place à l'oubli dans la représentation du passé apparaît alors comme possibilité de donner une place à la violence dans l'existence humaine. Cette quête des origines suppose le Mal comme le Bien soient inscrits à un même niveau dans l'horizon humain.

## 2.1. L'oubli face à l'exclusion de la violence.

Quand Tabucchi fonde son récit autour de l'événement central de l'expérience de Tristano, celui qui met en jeu le dilemme du choix de la violence pour défendre ses idéaux, Rigoni Stern construit ses mémoires en hommage à la fraternité manifestée à l'épreuve de la guerre et de la détention dans les camps. Apparemment diamétralement opposées, ces deux perspectives mettent cependant à jour les deux pôles ambivalents de la nature humaine, mais aussi et surtout l'existence de la « machine anthropologique », c'est-à-dire ce système d'exclusion à l'œuvre dans le rapport qu'entretient l'homme avec sa propre nature et qu'Agamben décrit dans son ouvrage intitulé *L'ouvert – De l'homme et de l'animal*. « En tant qu'en elle (la machine anthropologique) est en jeu la production de l'humain par l'opposition homme/animal, humain/inhumain, la machine fonctionne nécessairement par une exclusion (qui est aussi et toujours déjà une capture) et une inclusion (qui est aussi et toujours déjà une exclusion). C'est précisément parce que l'humain est, en effet, toujours déjà présupposé, que la machine produit en réalité une sorte d'état d'exception, une zone d'indétermination où le dehors n'est que l'exclusion d'un dedans et le dedans, à son tour, seulement l'exclusion d'un dehors.<sup>316</sup> » La définition ainsi proposée par Agamben fait écho à la préfiguration du récit de mémoire que nous venons d'évoquer. Les récits que Rigoni Stern propose de son expérience de chasseur alpin se construisent tous sur la présupposition de l'humanité irréductible de l'homme. Le témoignage de l'épreuve de la guerre agit comme révélateur de ce qui fait, selon lui, de l'homme un homme : sa capacité à voir en autrui son semblable malgré l'adversité, la faim et le froid. Le récit est associé à la possibilité de l'humain et s'élève contre l'oubli qui guette celle-ci. Quant à Tabucchi, qui perd son narrateur dans les méandres d'une mémoire obscure, imprécise, il s'agit de se rapprocher du point central de la mémoire, ce point à partir duquel le témoin espère pouvoir donner un sens et une orientation au reste de ses souvenirs. Ce lieu censé posséder la réponse à donner au dilemme de la violence, trouve sa place au plus

---

<sup>316</sup> G.Agamben, *L'ouvert- De l'homme et de l'animal*, p.59

profond de l'oubli du narrateur. L'oubli est alors perçu comme produit ou résultat de l'exclusion de la violence et du Mal dont l'homme s'est révélé capable dans l'Histoire.

Le narrateur de la vie de Tristano cherche d'ailleurs à atteindre ce dont « on ne se souvient pas plutôt que (...) ce dont on se souvient <sup>317</sup> ». Si la tentation de la division manichéenne du monde entre le Bien et le Mal, ou entre la mémoire et l'oubli, est forte, la vie n'en reste pas moins composée de « clair-obscur ». Il n'y a pas de limite définitive entre les différentes catégories : la mémoire elle-même ne dispose d'aucuns contours précis qu'elle pourrait opposer à l'oubli.

Da giovane ho letto Pascal, a quel tempo mi piaceva, specie per il suo geansenismo, era tutto così bianco e nero, così distinguibile, capirai, allora la vita era in bianco e in nero, in montagna, bisognava fare scelte precise, o di qua o di là, o bianco o nero, poi la vita si incarica di portare il chiaroscuro... Però di Pascal mi è sempre piaciuta quella sua definizione, una sfera il cui centro è dappertutto e la circonferenza in nessun luogo, mi fa pensare agli elefanti... (...) Per ora trottiamo insieme, apparentemente in avanti, anche se in realtà andiamo all'indietro, perché io sono un elefante che ti ha chiamato per andare all'indietro, ma vado indietro per arrivare al mio cerchio, che è avanti.<sup>318</sup>

Tabucchi introduit dans le récit de mémoire l'oubli, qui devient un acteur du témoignage. L'oubli contamine effectivement sans cesse la mémoire et vient déformer le cercle auquel est associée la vie humaine. Tabucchi remet ainsi en cause le rapport du sujet à la représentation de sa propre vie : l'homme est le centre du cercle, mais peut-il être conçu comme origine d'harmonie ? Le récit de vie tel qu'il nous est proposé par cet auteur, répond bien plutôt de la dissonance. Tabucchi va ainsi à l'encontre d'une conception du rapport de l'homme à son monde, selon laquelle « l'harmonie n'est originellement ni celle du monde, ni celle du ciel et de la terre, elle émane de l'homme, comme si celui-ci était le prince de ce que Ficin appelle la « concorde », le principe de ce « tempérament » qui fait l'équilibre du corps, la beauté de la nature et la douceur de vivre. Tel est ce « lien naturel et insensible » qui, selon Pascal, « entretient les choses les plus éloignées et les plus différentes » et dont il cherchait l'artisan en l'homme, si tant est que « l'homme a rapport à tout » et que « tout tombe sous son

---

<sup>317</sup> *Tristano meurt*, p.12, (*Tristano muore*, p.10, « della vita è più quello che non si ricorda di quello che si ricorda... »)

<sup>318</sup> Tabucchi, *Tristano muore*, p.10-11, (*Tristano meurt*, p.13-14, « Quand j'étais jeune j'ai lu Pascal, à l'époque il me plaisait beaucoup, surtout pour son jansénisme, tout était si nettement noir et blanc, si clairement distinguable, il faut comprendre que l'existence elle-même était alors en noir et blanc, dans les montagnes, on devait faire des choix précis, ou d'un côté ou de l'autre, ou blanc ou noir, la vie se chargeant par la suite d'apporter le clair-obscur... Mais de Pascal j'ai toujours aimé cette définition, une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part, ça me fait penser aux éléphants... (...) Pour le moment nous trottons ensemble, apparemment de l'avant, même si en réalité nous allons en arrière, car je suis un éléphant qui t'a appelé pour aller en arrière, mais je vais en arrière pour arriver à mon cercle, qui est en avant. »)

alliance <sup>319</sup>». Tabucchi, à la suite de Pascal, insiste sur le fait que si l'homme a effectivement rapport à tout ce qui existe, il se révèle pourtant incapable de connaître et de saisir la totalité du monde et de son existence. L'homme ne peut donc pas se contenter de la limite imposée par sa mémoire au contenu de son existence. De même, les faits ne peuvent suffire à dire et comprendre ce qui est à l'origine des choix de l'action humaine. Le narrateur du récit tourne autour de ce centre jugé essentiel bien qu'inatteignable, qu'est le choix de l'homme face à la violence. L'empreinte de Pascal demeure visible dans le texte de Tabucchi, dans la mesure où il nous présente un narrateur confronté à ses propres limites d'homme fini placé entre les deux infinis, que sont les mystères de sa naissance et de sa mort. Malgré les tentatives du narrateur d'affirmer son autorité quant au savoir qu'il possède sur Tristano, le désordre narratif qui contredit de telles prétentions, reproduit la fuite ou l'ébranlement évoqué par Pascal à propos de l'incapacité humaine à savoir comme à ignorer totalement :

Connaissons donc notre portée. (...) Ce que nous avons d'être dérobe la connaissance des premiers principes qui naissent du néant, et le peu que nous avons nous cache la vue de l'infini. (...) Voilà notre état véritable. C'est ce qui nous rend incapables de savoir certainement et d'ignorer absolument. Nous voguons sur un milieu vaste, toujours incertains et flottants, poussés d'un bout à l'autre ; quelque terme où nous pensions nous attacher et nous affermir, il branle, et nous quitte, et si nous le suivons, il échappe à nos prises, nous glisse et fuit d'une fuite éternelle ; rien ne s'arrête pour nous. C'est l'état qui nous est le plus naturel et toutefois le plus contraire à notre inclination. Nous brûlons du désir de trouver une assiette ferme, et une dernière base constante pour y édifier une tour qui s'élève à l'infini, mais tout notre fondement craque et la terre s'ouvre jusqu'aux abîmes.<sup>320</sup>

Nous avons évoqué plus d'une fois la déstructuration du récit de mémoire comme étant un des traits propres à la narration de Tabucchi. Mais cet aspect de son récit prend un jour nouveau à la lumière de ce rapport du témoin à ce qui le dépasse tout en étant à l'origine de ses choix. L'ébranlement du récit que nous observons dans l'absence de suite logique des propos, dans l'absence de chronologie également, est ainsi dû à cette quête, maintenue informulée, du narrateur : celui-ci fait de sa propre vie, l'objet d'un récit censé lui permettre d'atteindre le lieu qui précède la prise de décision de l'homme pour ou contre la violence.

« Nous sortons de toutes les linéarités narratives ; ou, si l'on peut encore parler de narration, ce serait d'une narration qui aurait rompu avec toute chronologie. En ce sens, toute origine prise dans sa puissance originante, se révèle irréductible à un commencement daté et, à ce titre, relève du même statut de l'oublié fondateur.<sup>321</sup> » L'événement central du récit semble effectivement échapper au discours qui tente de le circonscrire à maintes reprises. La violence

---

<sup>319</sup> P.Magnard, *Questions à l'Humanisme*, p.56 (citation de Pascal extraite du fragment 185 des *Pensées*, édition Gallimard, 1977, p.159)

<sup>320</sup> Pascal, *Pensées*, fragment 185, p.157-158

<sup>321</sup> P.Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, p.572

est alors associée à l'inatteignable comme à l'oubli dans ce récit : la violence demeure d'ailleurs en tant que simple possible de la vie de Tristano, sans que la mémoire du narrateur ne vienne jamais confirmer si elle a pris ou non réalité. Au fur et à mesure que les paroles se multiplient autour de ce seul fait, celui-ci perd même peu à peu son statut d'événement, pour atteindre la dimension d'un spectre qui hante le narrateur et son témoignage.

Le narrateur évoque cette ombre qu'est celle de l'hésitation à l'heure du choix, mais aussi l'ombre que porte sur la conscience du personnage la manifestation de la violence. Le dilemme moral auquel doit répondre Tristano, à savoir si la valeur de l'idéal politique justifie la mort de tant d'hommes, laisse sa marque sur le récit et le décompose. Le récit laisse ainsi apparaître l'impossible maîtrise du sens attaché à la violence. A la déstructuration du récit causée par la violence d'un événement jugé fondateur, vient répondre la déstructuration narrative causée par l'oubli. Tabucchi met ainsi à jour le lien caché qui lie la violence à l'oubli.

Tout comme l'oubli vient priver la mémoire d'un récit suivi, disposant d'un début et d'une fin identifiables, la violence vient ôter au narrateur la possibilité de donner un sens stable à l'histoire de la vie de Tristano. L'oubli et la violence sont jugés responsables des déformations du récit comme de la réalité. Tabucchi nous donne ainsi à lire au travers de cet usage de la déformation narrative censée reproduire la difficulté du témoin dans son travail de reconstitution du passé, l'image que l'on se fait généralement de l'oubli mais aussi de la violence. « (C)e n'est pas seulement chez Kafka que les bêtes sont le réceptacle de ce qui est tombé dans l'oubli. (...) Odradek est la forme que prennent les choses tombées dans l'oubli. Elles sont déformées.<sup>322</sup> » À la manière de Kafka pour qui le modèle par excellence de la déformation est la figure du bossu, cet homme qui porte sa bosse tel un fardeau lui faisant courber l'échine, Tabucchi fait peser sur son récit le poids de la déformation de la violence et de l'oubli et renvoie l'homme au système d'exclusion à partir duquel il juge le monde et son histoire. L'auteur italien travaille à rendre toujours plus vif le sentiment de malaise : le lecteur est désarçonné lors de sa première lecture d'un texte qui s'annonçait comme simple récit d'une vie. Désarçonné parce qu'il ne reconnaît pas dans le récit qu'on lui propose, le récit de mémoire auquel il s'attendait, le lecteur se voit privé de la hiérarchie entre la mémoire et l'oubli, mais aussi de la séparation entre les valeurs du Bien et du Mal.

Tabucchi souligne avec ironie combien la vision de l'homme ne se limite jamais qu'à ce qu'il est prêt à voir : Tristano est ainsi victime d'une illusion de reconnaissance lors de sa rencontre

---

<sup>322</sup> Walter Benjamin, *"Franz Kafka, Pour le dixième anniversaire de sa mort"*, in *Œuvres II*, Gallimard, 2000 (pour la traduction française), p. 442 et 444

avec le personnage de Marilyn. Il la prend pour Daphné, personnage qui appartient à son passé. Daphné et Marilyn semblent composer les deux faces d'un même visage : quand celui de Daphné est associé à la paix et à la sérénité, celui de Marilyn renvoie, lui, au conflit et à la trahison. Tout comme les deux femmes coexistent dans l'espace du texte, la violence et l'oubli coexistent aux côtés de la tentative de la maîtrise de l'homme sur son passé et sur sa mémoire. L'oubli et la violence sont donnés en tant que déformations de la mémoire et de la nature humaine mais demeurent avant tout comme simples données du discours : ces données de la réalité que le discours ne peut tenter de circonscrire ou d'effacer. Le récit permet la concentration en un même lieu de la mémoire et de l'oubli, de la violence et de son contraire, comme le suggère l'image de la migraine. Les migraines assaillent aussi bien Tristano que le narrateur du récit : elles rendent possible le surgissement d'images oubliées et de souvenirs méconnus. Ces images venues du fond de l'oubli sont une fois encore associées à la violence, violence comparée à celle d'une explosion ou d'une désintégration de tout son être.

En attribuant une place aussi bien à l'oubli qu'à la violence, Tabucchi contribue à désactiver la machine anthropologique à l'œuvre dans la représentation que l'homme fait de lui-même : « ce n'est ni à l'homme de dominer la nature, ni à la nature de dominer l'homme. Ni non plus que tous deux doivent être dépassés par un troisième terme qui en représenterait la synthèse dialectique. Ce qui, plutôt, selon le modèle benjaminien d'une « dialectique à l'arrêt », est ici décisif, c'est seulement le mot « entre », l'intervalle et comme le jeu entre les deux termes, leur constellation immédiate dans une non-coïncidence. La machine anthropologique n'articule plus nature et homme pour produire l'humain par la suspension et la capture de l'inhumain. La machine s'est, pour ainsi dire, arrêtée, est « en état d'arrêt » (*Im Stillstand*), et dans la suspension réciproque des deux termes, une chose pour laquelle nous ne disposons peut-être pas de noms, et qui n'est plus ni animal ni homme, se glisse entre nature et humanité, se tient dans la relation dominée, dans la nuit sauvée.<sup>323</sup>»

Tabucchi efface toutes les frontières et cherche à faire du témoignage le lieu rendant possible l'expression de l'homme par lui-même. La juxtaposition des contraires autorise la création d'un espace de liberté, d'un intervalle qui semble correspondre encore une fois à l'espace du rêve. Les contours se confondent entre mémoire et oubli, entre Bien et Mal, et seul demeure l'espace du récit dans lequel le narrateur fait évoluer son personnage sans qu'aucune prise de position ne soit jamais définitivement adoptée. Dans cet espace, l'homme peut cependant

---

<sup>323</sup> G.Agamben, *L'ouvert*, p.125-126

avoir accès à sa vérité qui n'est autre que celle d'un être qui se définit par le regard qu'il est prêt ou non à porter sur lui-même.

En faisant remonter l'origine de son récit à l'événement fondateur qu'est la prise de position de Tristano pour ou contre la violence, Tabucchi pose les jalons d'une réflexion sur les origines de la notion d'humanité. Il n'est plus possible pour le sujet de se dire homme dans les limites autorisées par l'exclusion de la violence, conçue comme déformation de l'humain. Tout comme l'oubli et la mémoire coexistent, la violence est partie prenante de l'humanité de l'homme. La déstructuration du récit permet à l'auteur italien de mettre à jour l'existence de la machine anthropologique et le système d'exclusion que celle-ci suppose. Il la met à jour pour mieux l'annuler à la lumière des événements qui ont composé la vie de Tristano. Le récit d'une vie, ainsi que Tabucchi nomme son texte, vise le caractère réducteur de la représentation que le sujet propose de lui-même. La représentation tente de pallier l'incapacité humaine à expliquer le système de valeurs auquel l'existence de l'homme est soumise et témoigne de son désir de maîtrise des forces qui le font agir. La figure du cercle omniprésente dans le texte de cet italien, insiste sur le caractère incessant de cette quête de possession du sens de toutes choses et sur la vanité du principe d'exclusion de ce que l'homme estime ne pas être de l'ordre de son humanité. « Ne cessant de retomber sous l'empire du monde qu'il entendait maîtriser, sous l'empire de l'empirique dont il voulait être la raison transcendante, (...) l'homme s'éprouve comme tel dans sa défaite et son humiliation. N'est-on pas en effet en situation d'aporie, dès qu'on prétend ouvrir la voie à la reconnaissance de l'homme ? (...) (C)omme si (l'homme) ne pouvait être homme que dans l'aveu de sa radicale étrangeté par rapport à ce qui est. On est pris dans le cercle sans fin de la négativité : nié par le monde, l'homme ne s'affirme comme tel qu'en niant ce monde à son tour, pour le réduire à son statut de simple représentation (...).<sup>324</sup> » Les difficultés rencontrées par le témoignage, quand il est question de rendre compte de la réalité de la violence vécue et commise par les hommes, semblent donc liées à l'ébranlement de la machine anthropologique dont le fonctionnement est censé assurer une forme de stabilité à ce que l'homme estime relever de son humanité. Tabucchi propose une représentation qui se nie elle-même, face à l'incapacité qui est la sienne à élaborer un sens à partir de l'expérience vécue. Il affirme ainsi l'étrangeté qu'évoque Magnard, cette étrangeté à soi qui caractérise l'homme et qui le renvoie pourtant à la possibilité de l'éthique. L'éthique trouve en effet sa place dans la possibilité de la suspension de la machine anthropologique. Nous y reviendrons. Il s'agit pour Tabucchi de donner à

---

<sup>324</sup> P. Magnard, *Questions à l'humanisme*, p.54



accepter dans la représentation ce qui lui échappe, afin de proposer le dépassement de la problématique de la division des valeurs, de la division entre mémoire et oubli, entre le Bien et le Mal, entre la vérité et la fiction. Le récit d'une vie ne peut trouver son lieu en dehors d'un tel dépassement. Il s'agit bien alors de se risquer dans cet intervalle qu'Agamben nomme le « hiatus qui sépare - dans l'homme – l'homme et l'animal<sup>325</sup> ».

Le texte de Tabucchi fait ainsi face à celui de Rigoni Stern, dont la position semble diamétralement opposée. A la suspension de la machine anthropologique du premier vient en effet répondre l'affirmation de la possibilité d'extraire justement du refus de la violence, l'humanité de l'homme.

Rigoni Stern construit son récit selon la poétique du retour, retour de l'homme vers ce qui le constitue, à savoir sa capacité à voir en autrui son frère. Les critères d'humanité et de fraternité constituent un critère définitoire basé justement sur l'exclusion de la violence. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que cet auteur est le seul à user du genre du témoignage selon le modèle traditionnel, mais aussi qu'il est également le seul à mettre de côté toute description de la violence. Ses récits s'élaborent selon un schéma qui reproduit clairement l'articulation entre le Bien et le Mal, entre la fraternité et la violence. La figure du retour tient lieu d'affirmation de la relation entre fraternité et humanité : il s'agit bien de revenir là où les frontières ont été brouillées et désarticulées.

La perspective qui habite toute l'œuvre de cet auteur italien, est mise en scène au travers du récit de son retour sur les lieux qui ont vu se dérouler la campagne de Russie, à laquelle il a participé. Le témoignage en tant que remontée dans le temps, reconstitution du passé, prend tout son sens dans le récit de ce voyage qui fait accomplir à Rigoni Stern le périple en sens inverse : il ne se dirige plus vers l'Italie, il ne cherche plus à rentrer chez lui, mais s'enfonce dans la steppe russe en quête des traces du passé et des traces de ses compagnons qui y sont enterrés. Il cherche alors à renouer avec l'intimité qui fût la sienne, intimité avec les autres soldats mais aussi et surtout avec les hommes russes dont il a appris à déchiffrer l'âme lors de son séjour en camp. Cette intimité est un des premiers traits humains auxquels l'auteur attribue un caractère de permanence.

(P)erché non solo attraverso i loro poeti e i loro narratori, ma dal vivo, in Ucraina e in Russia Bianca, ma più ancora nei Lager tedeschi, avevo capito il loro animo. Tante cose vissute in comune con loro, la fame specialmente e l'amicizia soprattutto, non potevano cadere nel niente.<sup>326</sup>

---

<sup>325</sup> G.Agamben, *L'ouvert – De l'homme et de l'animal*, p.137

<sup>326</sup> M.Rigoni Stern, *Ritorno sul Don*, Einaudi, 1973, p.281 (*Retour sur le Don*, Desjonquères, 2004, pour la traduction française, p.117,« (N)on seulement à travers leurs poètes et leurs écrivains, mais dans la vie, en

Les difficultés liées à la survie dans un camp, ne peuvent réduire la lueur de l'amitié, bien au contraire, comme le suggère son évocation en clôture de la phrase : l'amitié est ce qui demeure après coup, malgré le passage du temps. L'amitié et la fraternité demeurent, mais il revient à l'homme de lettres de la nommer, car de cet acte dépend sa survie. Aussi, n'est-il pas rare de lire dans ses écrits les noms de ses compagnons disparus. Rigoni Stern « égrèn(e) leurs noms comme s'il s'agissait d'une fonction sacrée : Rino, Raoul, Guianin, le général Martinat, le colonel Calvo, Moreschi, Tourbin, le lieutenant Danda, le major Bracchi, Monchieri, Cenci, Baroni, Moscioni, l'aumônier Carlo Gnocchi... Nommer, c'est toujours faire revivre. Cette magnifique certitude imprègne l'œuvre de Mario Rigoni Stern. Elle est à l'origine de sa vocation. « *Sur la couverture de mes livres, il y a mon nom, mais c'est la voix de mes camarades qu'il faut entendre.* <sup>327</sup> » Les récits de l'italien se veulent témoignage à mille voix, voix que le narrateur cherche à nous rendre toujours plus proches. Fort de cette unité des voix des vivants auxquelles se mêlent celles des disparus, le témoignage met en scène une mémoire de l'humain contre laquelle l'oubli demeure impuissant. Les déformations de la mémoire n'ont aucun pouvoir sur la vérité de la fraternité, sur la vérité de la communauté d'un sort tragique qui a réuni tant d'hommes dans une seule et même tombe (« *Da qui al Don è tutta una tomba d'alpini.* <sup>328</sup> »).

Rigoni Stern laisse entendre indirectement d'autres voix que la sienne dans ce récit : il signale ainsi l'existence d'une mémoire de la fraternité capable de rompre avec l'Histoire. Il se veut le rapporteur de l'histoire de l'âme humaine à laquelle fait écho une géographie de l'âme qui, elle, ne peut trouver d'appui dans la géographie spatiale. Aucune carte ne peut effectivement donner avec précision la situation d'un lieu qui prend valeur de lieu symbolique et de lieu originaire propre à l'auteur. Tout comme l'amour pour sa terre, son besoin d'harmonie avec la nature, constituent des éléments essentiels et naturellement propres à Rigoni Stern : c'est par une forme d'instinct nourri par sa mémoire, que l'ancien sergent parvient à guider ses compagnons de voyage vers le lieu originaire absent de toutes les cartes. Il les mène vers un lieu qui n'a pas de lieu en dehors de la géographie morale des anciens soldats qui ont été témoins de la possibilité de la fraternité entre les hommes. Le retour sur les lieux des combats

---

Ukraine et en Russie blanche et plus encore dans les camps allemands, j'avais compris leur âme. Tant de choses vécues en commun, la faim en particulier et l'amitié avant tout, ne pouvaient sombrer dans le néant. »)

<sup>327</sup> Sébastien Lapaque, *L'adieu aux armes de Mario Rigoni Stern*, in *Mémoire d'automne, Autour de Mario Rigoni Stern, Une journée en Savoie*, Les Cahiers de la Facim, mars 2002, n°1, Editions Comp'act, p.36

<sup>328</sup> Rigoni Stern, *Ritorno sul Don*, p.296-297, (*Retour sur le Don*, p.131, « D'ici au Don ce n'est qu'une seule tombe de chasseurs alpins. »)

peut ainsi prendre la même valeur que le retour en Italie, « a casa », lors de la retraite de Russie.

Questo mulino indicava la strada ai nostri conducenti e ai portaordini, ed è come rivedere un campanile di paese.<sup>329</sup>

La familiarité de Rigoni Stern avec ce pays, pourtant ennemi dans le passé, qu'évoque la comparaison du moulin avec les clochers des villages italiens, trouve sa source dans la capacité de l'auteur à reconnaître même en temps de guerre, l'identité humaine commune aux russes et aux habitants de son pays, aux montagnards notamment.

Le mouvement de reconnaissance de la mémoire auquel Rigoni Stern nous fait assister prend valeur d'acte créateur. Le narrateur plonge son lecteur dans un temps quasi primitif, un temps où les hommes n'étaient pas encore. A l'image du premier jour de la création, le voyage qui mène l'auteur aux origines de sa mémoire, nous ramène à l'heure où seuls le ciel et la terre coexistaient. Mais telle une apparition, comme sortis de nulle part, les villages recherchés surgissent des éléments. Tout comme l'homme a été tiré de la terre selon la tradition biblique, les deux villages symboles de l'humanité fraternelle sont comme tirés du ciel et de la terre : ils viennent tracer une ligne de séparation entre le ciel et la terre. Le travail de mémoire qui équivaut à un retour sur les lieux de l'expérience, prend ainsi valeur de retour aux fondements de l'humanité, dans le lieu qui précède la manifestation de la violence.

La représentation laisse seulement émerger la mémoire de la fraternité. Mais si le témoin convoque une mémoire qui se veut célébration de la communauté humaine, il n'en reste pas moins seul avec ses souvenirs. Rigoni Stern s'attache à faire ressortir la difficulté de la mémoire à atteindre une visibilité dans la réalité de ceux qui n'ont pas vécu l'expérience. Il trace une frontière supplémentaire entre la mémoire et l'oubli, qui sont alors respectivement associés à l'éveil et au silence de la conscience face à l'existence du Bien et du Mal.

La certitude de l'ancien chasseur alpin quant au lieu à retrouver est à la mesure de celle qui l'empêche d'interroger l'origine du choix du Bien plutôt que celui de la violence. Le choix de la fraternité est de l'ordre de l'évidence, évidence qui ne sera jamais remise en question dans les récits de l'auteur italien. Cette certitude de répondre à ce qu'il est vraiment, à sa véritable nature ou destination d'homme parmi les hommes, trouve à s'affermir au travers d'une mémoire qui, elle-même se veut irréductible car habitée par ce qui fait la force de l'homme face à la violence. La mémoire va de pair avec la disposition humaine pour le Bien, pour le

---

<sup>329</sup> M.Rigoni Stern, *Ritorno sul Don*, p.307, (*Retour sur le Don*, p.141, « Ce moulin indiquait le chemin à nos soldats du Train et aux estafettes ; c'est comme revoir le clocher d'un village. »)

respect de la vie d'autrui. L'oubli et la violence sont alors intimement liés : l'oubli est considéré comme déformation et destruction de la mémoire au même titre que la violence vient détruire ce que l'homme a de plus précieux, la vie. Nous l'avons dit, les récits de Rigoni Stern se donnent en tant que tentative de résistance de la mémoire à la capacité humaine à oublier et à renouveler les mêmes erreurs. Le fait que la mémoire soit directement associée au Bien, jugé constitutif de l'humanité de l'homme, explique les nombreuses ellipses du discours du témoignage que nous avons notamment aperçues dans l'usage de l'euphémisme par exemple, dès qu'il s'agit de décrire la mort. Lutter contre l'oubli signifie alors lutter contre la violence, et celle-ci se trouve donc paradoxalement exclue autant que possible du champ du témoignage. Il répond ainsi du principe d'affirmation de l'humanité par exclusion de la violence. Mais ses récits soulignent également l'existence de l'autre système d'exclusion que représente l'oubli ou l'indifférence de l'homme pour ses semblables. Rigoni Stern pointe l'oubli dont sont victimes ceux qui ont fait l'Histoire et associe cet oubli à la violence qui a voulu nier l'humanité de l'homme. Il n'est donc pas question pour cet auteur de remettre en cause le fonctionnement de la machine anthropologique : l'homme se constitue selon lui à partir de ce système d'exclusion. Le Bien et le Mal s'excluent l'un l'autre, tout comme la mémoire et l'oubli.

Mais le passage du temps associé au retour du soleil et des étoiles par opposition au combat placé sous le signe de la neige et de la brume, permet toujours de voir dans l'histoire passée et présente, la silhouette de l'homme que la violence a cherché à étouffer, demeurer en dépit de tout.

Se ci fossero le stelle, la troverei la strada per Charkov. Ma quanti nostri compagni allora, in quella bufera di fuoco e di neve come in un inferno, non hanno trovato la strada di casa? Camminavano, giravano in tondo, si trascinarono sulle ginocchia e si perdevano. Quando ritornavano le stelle o il sole, un piccolo rialzo sulla neve indicava che lì sotto c'era un uomo.<sup>330</sup>

Cette dernière phrase fait directement écho au témoignage de Primo Lévi et notamment à l'exergue choisi par celui-ci :

« Considérez si c'est un homme  
Que celui qui peine dans la boue,  
Qui ne connaît pas de repos,  
Qui se bat pour un quignon de pain,

---

<sup>330</sup> *Ritorno sul Don*, p.314, (*Retour sur le Don*, p.148, « S'il y avait des étoiles, je la trouverais cette route pour Kharkov. Combien de nos camarades déjà, dans cette tourmente de feu et de neige, pareille à un enfer, n'ont pas trouvé le chemin du retour ? Ils marchaient, tournaient en rond, se traînaient sur les genoux et se perdaient. Au retour des étoiles ou du soleil, un petit renflement de la neige indiquait que, là-dessous, il y avait un homme. »)

Qui meurt pour un oui pour un non. <sup>331</sup>»

La description du sort de ces hommes, auxquels on a cherché à enlever jusqu'au nom, trouve un écho dans la description des soldats de la troupe de Rigoni Stern perdus dans la neige, fuyant les autres hommes, soumis à la faim et au froid et toujours plus affaiblis. Le mouvement descendant de l'homme qui marche dans la neige, puis ne parvient plus qu'à se traîner sur les genoux, pour finalement s'enfoncer dans la neige qui achèvera de l'ensevelir, suggère la perte progressive de leur dignité d'homme. Mais tout comme la formule hypothétique employée par Lévi affirme la permanence du statut d'homme, quel que soit le niveau de dégradation auquel le sujet est soumis, de même l'ensevelissement par la neige, métaphore de la violence, dans le texte de Rigoni Stern, ne peut suffire à faire disparaître les traces d'humanité. L'homme demeure en tant qu'homme en dépit de la violence et de la mort si tant est qu'il ait su garder intacte sa capacité à veiller et donc à rejeter la possibilité de la violence. Le témoignage se dresse contre la violence de l'oubli, contre cet endormissement de la conscience qui résulte en temps de guerre de l'omniprésence de la violence et en temps de paix de son absence apparente. Les écrits de Lévi rentrent dans un tel dessein : les vers cités trouvent un écho dans les textes de Rigoni Stern. Tous deux soulignent le fossé entre les hommes que représente l'oubli ou le refus de voir la souffrance à laquelle est soumis son semblable.

Quando, nel 1958, finalmente nelle edizioni Einaudi, lessi questi versi, subito, immediatamente, come fosse allora, ritrovai il rumore degli zoccoli sul terreno gelato, il vento freddo di febbraio, la sera, la fame, la stanchezza mortale, il silenzio dei compagni e, *al di là*, la luce delle finestre delle case polacche che ci faceva vedere la tendine e le tovaglie, i piatti sulla tavola, calore di stufe, bambini, donne. <sup>332</sup>

Il ne s'agit pas pour cet auteur, ni pour Primo Lévi d'ailleurs, de nier la vérité de l'existence du Mal et de la violence qui en est la manifestation. « Al di là », de l'autre côté : tel est le lieu que Rigoni Stern invite cependant à prendre en considération. Ses récits désignent effectivement les frontières afin de montrer la vacuité de celles qui tendent à séparer les hommes : il s'agit de voir au-delà de l'histoire. La fraternité se situe bien au-delà de la manifestation de la violence.

---

<sup>331</sup> Primo Lévi, *Si c'est un homme*, Einaudi, 1958, (Julliard, 1987, pour la traduction française, p.9)

<sup>332</sup> M.Rigoni Stern, "*Primo Levi, moderna odissea*" in *Aspettando l'alba e altri racconti*, p.86, (« *Primo Levi : une odyssée moderne* », in *Le poète secret*, p.71, « Quand, en 1958, j'ai lu ces vers enfin publiés aux éditions Einaudi, j'ai retrouvé immédiatement, tels qu'à l'époque, le bruit des sabots sur la terre gelée, le vent froid de février, le soir, la faim, la fatigue à en mourir, le silence des camarades et, *de l'autre côté*, la lumière aux fenêtres des maisons polonaises, qui nous laissait voir les rideaux et la nappe, les assiettes sur la table, les poêles bien chauds, les enfants, les femmes. »)

Rigoni Stern compare la fin de son premier témoignage, *Le Sergent dans la neige* avec celle de *Si c'est un homme*. Les deux récits s'achèvent sur l'évocation de la sérénité, éprouvée au contact soit de l'ami dans le cas de P. Lévi, dont le regard lui a permis d'échapper à « l'expérience (non humaine) de qui a vécu des jours où l'homme a été un objet aux yeux de l'homme <sup>333</sup> » ; ou éprouvée au contact de gens simples qui n'ont pas hésité à héberger dans leur propre foyer, comme un des leurs, le soldat Rigoni Stern. Tous deux sont, malgré la douceur du souvenir qui va de pair avec le retour dans leurs propres foyers, habités par la même conscience de la nécessité d'une parole et d'une vigilance sans fin face au retour possible de violence. Rigoni Stern n'a ainsi pu cesser d'écrire et de témoigner de son vivant, car il jugeait toujours possible de se perdre dans la tourmente de la neige, dans ce présent pourtant dépourvu de guerre, du moins dans l'Europe qui a été le théâtre de la première et seconde guerre mondiale. Le message de la mémoire qui défend la valeur primordiale de la fraternité n'appartient ni au passé ni au présent comme le suggère le croisement temporel de ce récit. Tel un « *immobile silenzio* <sup>334</sup> » attendant qu'on lui donne la parole, le sens de la fraternité demeure disponible pour quiconque est prêt à emprunter le chemin qui mène l'homme à lui-même et à la vérité de sa nature.

Si pour Rigoni Stern, la quête du spectre de l'homme qui anime le genre du témoignage, se traduit par l'appel au retour à la valeur originare qu'est selon lui, la fraternité entre les hommes, Tabucchi, lui, interroge le lien ambigu qui s'instaure entre le rejet de la violence, l'oubli et la représentation de l'homme par lui-même. Rigoni Stern fait sien dans ses récits le principe d'exclusion à la base du fonctionnement de la machine anthropologique : l'oubli signe selon lui le retour possible de la négation de la valeur « homme » qu'est la manifestation de la violence ; il considère effectivement l'oubli comme synonyme de violence. La quête du spectre de l'homme ou de ce qui fait de l'homme un homme et non un animal, devient alors le double de l'appel à la mémoire, car la mémoire va de pair avec l'expression de la fraternité. Tabucchi, de son côté, suspend la machine anthropologique pour rendre à l'oubli la part qui est la sienne : l'oubli n'est plus ce qui prive la mémoire, mais apparaît comme ce réservoir où ont été abandonnés les éléments que l'homme ne veut pas considérer comme siens. Le témoignage contemporain qui se construit sur le principe du retour sur la représentation que l'homme fait de lui-même, ne peut dès lors exclure de son champ cet oubli qui renvoie à une mémoire plus large du passé, celle qui précède la représentation. Il s'agit de revenir au lieu qui précède aussi bien la mémoire que la

---

<sup>333</sup> P.Lévi, *Si c'est un homme*, p.270

<sup>334</sup> M.Rigoni Stern, *Ritorno sul Don*, p. 305, (V.F : "immobilité silencieuse", p.139)

représentation, ce lieu qui précède les choix comme la séparation de l'humain et de l'inhumain, du Bien comme du Mal. Le texte de Tabucchi peut alors être vu comme une lecture nouvelle et indirecte des récits de mémoire de Rigoni Stern, qui, lui, maintient ses témoignages dans le temps qui suit les choix et prises de position quant au Bien et au Mal. Tabucchi remet ainsi en cause l'évidence attachée à ces récits qui prétendent avoir pour fonction d'assurer la réalisation de l'humanité, cette humanité qui trouverait son lieu dans une mémoire associée au choix du Bien. Le choix qui est le sien de ne pas prendre la parole en son nom et de dérouter le lecteur quant à l'identité du narrateur, s'attache à souligner la valeur strictement individuelle de la parole offerte par les récits de mémoire tels que ceux de Rigoni Stern. La présence perturbatrice dans *Tristano meurt* de l'oubli, contribue à souligner l'absence de ce même oubli et de la violence qui lui est attachée, dans les témoignages qui répondent de la machine anthropologique et donc de l'exclusion du Mal. Quand l'oubli était considéré comme défaut de la mémoire, la mémoire est dorénavant mise à son tour en défaut au travers du dévoilement de son principe de sélection.

Le nouveau statut accordé à l'oubli dans le genre du témoignage contemporain, fait de la violence un obstacle à la mémoire auquel les témoins se heurtent : ce n'est plus tant la limite des possibilités de la représentation qui est en jeu, que l'enjeu ontologique que recouvre la place accordée à l'oubli dans la représentation. Le témoignage contemporain n'est cependant plus en quête d'une expression juste à accorder à la violence, nous l'avons vu. Tout comme Tabucchi, Semprun et Kertész se placent sur les traces de l'instant oublié qui précède les choix de représentation. Face à l'impossible explication de l'origine de la définition de l'humain par exclusion de la violence, Semprun et Kertész vont aller jusqu'à remettre en cause cette possibilité représentative à laquelle le témoin prétend en choisissant d'exclure dans l'oubli la part de violence dont l'homme s'est révélé capable dans l'Histoire. Car au-delà de la mémoire individuelle, la question de l'oubli et de l'association intime entre oubli et rejet de la possibilité de la violence, renvoie à la représentation problématique de l'identité humaine par le récit de mémoire. Quelles peuvent être les prétentions du témoignage si celui-ci ne prend pas en compte l'ambivalence de la nature humaine ? Ils font leur le dilemme auquel la représentation de l'homme par lui-même se heurte et posent la question suivante : comment la représentation de l'homme par lui-même peut-elle faire sienne l'expression de la violence et de l'oubli, et dans un même temps comment pourrait-elle ne pas faire sienne l'expression de cette même violence et de cet oubli ? Si la répartition des valeurs ou système d'exclusion ne trouve d'explication, il n'en reste pas moins que tout récit qui prétend donner à lire une représentation de l'expérience humaine et donc de l'homme, ne peut passer outre

l'existence des valeurs que l'homme refuse pourtant de considérer comme siennes. Face à la tâche qui est celle du témoignage, à savoir la transmission de la mémoire du passé, le témoignage contemporain marque la nécessité de la prise de conscience de la difficulté humaine à faire sienne l'histoire de la violence. Il s'agit alors de rendre à l'oubli sa place d'oublié fondateur dans l'existence humaine : le témoin affirmant son existence d'homme par la reconnaissance aussi bien du mystère de la coexistence du Bien et du Mal, que du mystère de leur séparation. Si une équivalence avait pu être posée entre la mémoire et l'identité du sujet, le témoignage contemporain affirme le lien irréductible qui attache l'identité du sujet humain à l'oublié fondateur, à cette origine non datée de la conscience du Mal comme du Bien. Car c'est à partir de cette conscience de cette vérité attachée à la réalité humaine que le sujet peut affirmer sa différence et se réclamer de son irréductible humanité.

## 2.2. L'irréductible inclusion de l'irréalité de la violence dans la représentation de l'identité humaine.

Nous allons nous intéresser à un des passages clés de *L'Écriture ou la vie*, un passage qui s'insère entre deux scènes dont le sujet est celui de la relation qu'entretient le narrateur avec Lorène, décrite comme « inoubliable maîtresse de l'oubli <sup>335</sup> ». Jusque-là seul l'oubli semblait pouvoir apporter au rescapé des camps la possibilité de continuer à vivre : il s'agit alors pour lui de nier son passé en se livrant aux douceurs d'un présent ignorant de sa propre histoire. Le récit relate cependant le parcours qui mène le témoin de l'oubli à l'écriture du passé : il souligne l'illusion que représente l'oubli conçu comme « tabula rasa » de la conscience, ou comme destruction des traces du passé. Au travers d'un accident de train, Semprun décrit donc l'expérience quasi métaphysique qui va être la sienne. Plongé dans l'inconscience, il assiste à la lente remontée à la surface de sa conscience et au moment précis où son « je » accède à une conscience de lui-même.

Le 5 août 1945, la veille du jour où Hiroshima avait disparu sous le feu atomique, j'étais tombé d'un train de banlieue. Au sortir de mon évanouissement il y avait des objets sur des étagères : c'est tout ce que j'aurais pu dire. Mais je n'aurais même pas pu le dire, je ne savais pas que la parole existait. Je savais seulement qu'il y avait des objets et que je voyais ces objets. Bien que, à y mieux réfléchir, il m'eût été difficile de dire « je », car il n'y avait aucune conscience de soi dans cette situation. Aucune conscience de moi-même comme identité séparée. Il y avait des objets, c'est tout, un monde d'objets visibles dont la vision faisait partie, et je ne savais pas encore qu'on pouvait nommer ces objets pour les distinguer. (...)

Je n'avais pas la sensation qu'on éprouve au sortir du sommeil, les choses se remettant en place, dans le temps et l'espace. (...) (J)e ne sortais pas du sommeil, je sortais du néant. <sup>336</sup>

---

<sup>335</sup> Semprun, *EoV*, p.285

<sup>336</sup> Semprun, *EoV*, p.276-277



Le narrateur est l'objet de sa propre narration. Il se retrouve côte à côte avec des objets dont il ne peut déchiffrer ni le sens ni l'usage. A la sortie de l'évanouissement qui l'a plongé dans un état d'inconscience, chaque élément se trouve réduit à l'état de pure matière : chaque objet vaut pour lui-même en tant qu'objet. Le sens et la destination des objets sont comme suspendus dans un état qui frôle aux yeux du narrateur l'instant de grâce. Ce bonheur du néant semble faire écho à l'ignorance maintenue volontairement dans sa relation avec Lorène. Cette dernière est le seul personnage auquel « (il) ne peu(t) pas, ne doi(t) pas expliquer<sup>337</sup> » les secrets de son identité, le sens de cette neige qui ressurgit si souvent lorsqu'il ferme les yeux. Absent à lui-même, incapable de se désigner comme individu pensant, comme « je », le narrateur entrevoit le temps de ce réveil particulier qu'est celui qui suit son évanouissement, comme « moment originaire<sup>338</sup> ». Semprun accède par le biais de la perte de connaissance, dans tous les sens du terme, au temps qui précède la possibilité d'avoir conscience de soi et du monde.

Semprun narrateur assiste cependant lentement à la renaissance de son « je ». Spectateur qui se délecte du spectacle qui s'offre à lui-même, il voit alors apparaître le lien entre son existence et le monde qu'il redécouvre peu à peu comme après une longue absence.

La présence matérielle fait appel à la présence physique du « je » qui peut alors prendre conscience de lui-même. Nous retrouvons ainsi illustrée la « constitution » du sujet telle que Husserl nous la décrit notamment dans ses *Méditations cartésiennes*. Il y est alors question de l'impossibilité d'attribuer à autre chose qu'au sujet l'origine du monde et des choses. Impossibilité qui dans un même temps se voit réduite par l'ignorance du sujet quant aux origines de sa conscience de ce même monde. « Être (...) commence au présent. Or ce commencement est un commencement absolu qui lui-même n'a pas de commencement, et c'est ainsi qu'il faut entendre la difficile proposition d'une conscience transcendantale inhumaine, inengendrée, non née. En effet, dès que je pense – et ceci veut dire : dès que quelque chose s'annonce dans la forme de la présence – je suis toujours-déjà là comme la possibilité même d'une telle présentation (...). (La conscience) ne peut pas penser sa propre naissance (...) tout simplement parce qu'elle ne peut pas ne pas la penser comme un événement se donnant dans la forme de la présence, présence au fondement de laquelle elle se

---

<sup>337</sup> Semprun, *EoV*, p.275

<sup>338</sup> Semprun, *EoV*, p.278

trouve toujours-déjà elle-même comme l'ouverture à partir de quoi tout se présente. L'impossible en somme c'est de penser hors de l'horizon de la présence.<sup>339</sup>»

Au travers d'une expérience de renaissance à lui-même, Semprun souligne donc le problématique rapport de l'homme aux valeurs qui sont les siennes : la relation qu'entretient l'homme avec telle ou telle expérience de sa vie apparaît comme toujours déjà-là. Il n'est pas possible pour le sujet humain d'expliquer comment se joue le choix entre le Bien et le Mal, entre la fraternité et la violence : s'il s'agit pourtant d'un choix incontournable et constitutif de son identité, un tel choix semble précéder, voire même aller de pair avec l'émergence de la conscience du sujet de son existence. Semprun nous donne donc à lire en parallèle le désir d'oubli de soi qui fait écho au refus de prendre en charge la conscience de la réalité de la violence, et la valeur pourtant fondatrice pour l'humanité et l'identité de l'homme de cette conscience de la coexistence des valeurs opposées du Bien et du Mal.

Nous retrouvons les notions de conscience et d'indifférence ou absence de conscience de l'existence du Mal en l'homme, aperçues plus tôt dans les récits de Rigoni Stern. Mais Semprun va plus loin que l'auteur italien, car pour lui l'absence de conscience de la réalité de la bivalence de l'âme humaine, tout comme l'oubli, se révèlent comme l'équivalent d'une mort à soi-même. L'oubli volontaire qui va de pair avec le refus de la prise en charge du choix entre le Bien et le Mal, renvoie alors à un état qui précède l'existence. L'existence de l'homme demeurerait donc définitivement inséparable de sa conscience de la réalité du Bien comme du Mal.

Semprun pose la question de l'inexistence de ce qui échappe à la conscience. Dans ce temps figé et privé de sens qu'est celui qui suit l'évanouissement, tout ce qui n'appartient pas à l'ordre de la matérialité semble effectivement exclu du champ de l'existence. La matérialité visuelle parvient même à ôter au pouvoir de nommer sa nécessité. Les mots finissent par se détacher pourtant sur le fond de l'instant de grâce, ils viennent confirmer au narrateur comme malgré lui, qu'il est bel et bien ce « je » qui voit, entend et comprend ce qui se joue autour de lui. La parole qui surgit vient rompre avec cette présence détachée temporairement et illusoirement de toute mémoire et de tout avenir. Le surgissement des mots révèle au narrateur sa propre illusion, car chaque mot qui surgit, ne se limite pas à lui-même et à son propre sens : chaque mot se dédouble au contraire pour se dire à la fois en français et en espagnol, langue de l'enfance du narrateur.

---

<sup>339</sup> Mikkel Borch-Jakobsen, "Les commencements de l'homme", in *Les Fins de l'homme, A propos du travail de J.Derrida*, Travaux réunis sous la direction de P.Lacoue-Labarthe et J.L.Nancy, Colloque de Cerisy-la-salle, 1981, p.57-58

Mais dans cette extrême, radicale joie de vivre, toute nue, irraisonnée, avait commencé à poindre, pourtant, à sourdre sourdement, une inquiétude nouvelle. Qui était charriée par le flot de mots arrivant en rafales dédoublées.

Soudain, le mot *nieve* était apparu. Non pas d'abord, cette fois-ci, le mot « neige », qui se serait ensuite dédoublé, pour prendre la forme *nieve*. Non, cette dernière forme d'abord, dont je savais le sens : neige, précisément. Dont je soupçonnais aussi qu'il était originaire, qu'il n'était pas simplement la traduction du mot « neige », mais son sens le plus ancien. Le plus primitif, peut-être. Était-ce pour cette raison que le mot *nieve* était inquiétant ? Parce qu'il était originaire ?<sup>340</sup>

Le langage renvoie ainsi brutalement le narrateur à sa propre identité d'espagnol exilé en France. Le parcours qui mène le narrateur à la conscience de lui-même ne peut échapper au constat suivant : son identité qui s'affirme au travers de sa capacité à nommer les choses, est intimement, définitivement liée, comme malgré lui, à une mémoire et à un passé. Chaque mot renvoie à son double espagnol, chaque mot qui s'énonce fait écho à un autre présent, effacé, celui de son enfance en Espagne. Le parcours qui mène le narrateur de l'inconscience jusqu'à la possibilité de se sentir exister, se poursuit donc jusqu'au moment où sa mémoire surgit à son tour et reprend toute sa place, envahit le récit, le remplace même. Sous l'action de la découverte de la valeur originaire de la langue, le récit de l'accident de train dont a été victime le narrateur se métamorphose alors peu à peu en récit du trajet qui va le mener jusqu'au camp de Buchenwald. La mémoire devient ce temps originaire du sujet, ce temps qui le constitue en tant que sujet pensant. La mémoire de Buchenwald, expérience de la confrontation du sujet à la réalité du Mal intégral, prend à son tour valeur de fondement dans la vie du narrateur.

C'était ainsi, dans l'éclat de ce souvenir brutalement resurgi, que j'avais su qui j'étais, d'où je venais, où j'allais réellement. C'était à ce souvenir que se ressourçait ma vie retrouvée, au sortir du néant. Au sortir de l'amnésie provisoire mais absolue qu'avait provoquée ma chute sur le ballast de la voie ferrée. (...)

Car je n'étais pas seulement tombé sur la tête, en gare de Gros-Noyer-Saint-Prix, dans la banlieue nord de Paris. Ce n'était pas l'essentiel, du moins. L'essentiel, c'était que j'avais sauté dans un vacarme de chiens et de hurlements de S.S., sur le quai de la gare de Buchenwald. C'est là que tout avait commencé. Que tout commençait toujours.<sup>341</sup>

Malgré la volonté de Semprun d'enfermer l'oubli dans la catégorie de la perte ou de la destruction des traces, l'oubli se révèle dans une dimension nouvelle et essentielle aux enjeux des témoignages contemporains : l'oubli apparaît comme réserve passive des traces du passé. L'oubli devient ainsi paradoxalement l'équivalent de la « survivance du souvenir<sup>342</sup> ». « L'oubli désigne alors le caractère *inaperçu* de la persévérance du souvenir, sa soustraction à la vigilance de la conscience. » C'est du fond de l'oubli que peuvent surgir les souvenirs qui

---

<sup>340</sup> Semprun, *EoV*, p.283

<sup>341</sup> Semprun, *EoV*, p.284-285

<sup>342</sup> P.Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, p.570 ; citation suivante : *ibidem*

jalonnent le récit de Semprun, souvenirs qui finissent par constituer la structure existentielle de ce dernier. Buchenwald, objet du récit de témoignage, devient le symbole du lieu immémorial où l'homme part en quête de ses propres fondations. La mémoire sort des limites qui lui sont imparties, sort de son opposition classique avec l'oubli et entre dans une dimension qui dépasse le cadre strictement individuel. L'échec de la tentative du survivant de réduire au néant sa mémoire, laisse entendre que la mémoire est une « origine irréductible au commencement, origine toujours déjà là (...).<sup>343</sup>», pour reprendre les mots de Ricoeur. La mémoire de l'expérience concentrationnaire se révèle incontournable et obéit à la logique du spectre : elle hante la conscience du survivant sans pour autant se laisser saisir par lui. L'oublié fondateur renvoie ainsi indéfiniment le sujet à sa propre quête existentielle, à son désir de se dire, d'avoir conscience de lui-même comme de sa propre humanité.

Nous avons évoqué à plusieurs reprises la citation que Semprun fait du texte de Malraux : « je cherche la région cruciale de l'âme où le Mal absolu s'oppose à la fraternité. » Cette citation résume l'objet de la quête de Semprun. Buchenwald en tant que lieu originaire et fondateur peut devenir l'image du lieu où l'identité du survivant Semprun s'est révélée à elle-même. Buchenwald est le lieu même de cette quête sans fin qui vise à atteindre l'instant où l'homme face à lui-même, face à cette matière à laquelle aucune forme n'a encore été donnée, effectue le choix de la fraternité plutôt que celui du Mal. Il s'agit là du plus grand mystère aux yeux de Semprun, le mystère de l'éthique, de la fraternité entre les hommes, celui de la tentation du Bien plutôt que du Mal. A défaut d'une réponse à donner au mystère qui préside au choix de l'une ou l'autre de ces valeurs, le témoin peut enfin accéder à la conscience de son identité profonde et contradictoire.

C'est d'ailleurs à Buchenwald que le narrateur découvre le geste de fraternité du prisonnier qui lui a sauvé la vie, un peu plus de quarante ans après les faits. Ce geste revêt une dimension symbolique dans la mesure où il fait écho aux autres signes de fraternité partagés dans le camp et tient lieu de confirmation de la supériorité de la fraternité aux yeux de Semprun. « Devant les yeux du lecteur, le fil d'une vie se déroule sans se rompre, bien plus, il se tisse à celui des générations futures, pour sauvegarder le souvenir d'une histoire qui appartient à l'humanité.<sup>344</sup> » L'écriture soumise aux aléas de la mémoire tente ainsi de retrouver le fil de la vie du narrateur Semprun, fil tissé à partir notamment de ses différentes rencontres entre la force de la fraternité et celles du Mal. Nous voyons combien la modification du statut de l'oubli est essentielle aux enjeux de la représentation de l'homme par lui-même : l'ambition

---

<sup>343</sup> P.Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, p.571

<sup>344</sup> F.Nicoladzé, *La deuxième vie de Jorge Semprun*, p.254

du témoignage n'est plus la seule survie de la mémoire ou la reconstitution d'un fait historique dont le début et la fin seraient bien délimités. Le témoignage contemporain vise plutôt à faire de la mémoire du sujet, le lieu de « recherche d'une éthique qui permette d'aller au-delà du Mal, paramètre essentiel de la constitution humaine et qui ne tient pas aux seules circonstances historiques modifiables.<sup>345</sup> » Car l'impossibilité pour l'homme de penser sa propre finitude et donc « sa propre humanité<sup>346</sup> », ne le prive pas d'avoir « rapport à sa fin<sup>347</sup> », comme le montre Derrida dans l'article « *Les fins de l'homme* ». L'inscription du récit dans une durée non temporelle amène Semprun à effectuer, pour reprendre les mots de Derrida, un déplacement dans la marge de la mort : le témoignage ouvre un espace de confrontation entre le sujet et le sens à donner à la mort et à la violence, un espace de confrontation entre la fraternité et la violence, et donc entre le présent et le passé, entre l'expérience et la représentation. Chaque situation présente ne vaut ainsi pas tant pour elle-même que pour ce à quoi elle renvoie : l'expérience du camp de Buchenwald représente la marge dans laquelle l'auteur finit toujours par se replacer, car c'est de ce lieu impropre à l'homme, de ce lieu détaché de toute humanité que l'homme peut interroger le rapport qui est le sien à sa propre humanité paradoxale. Le propre de l'homme n'est pas simplement le mystère de son origine et de sa destination (que ce soit au sens physique ou métaphysique de ces termes) mais bien la capacité qui est la sienne à penser et à dépasser ainsi ses propres limites. « L'homme est celui qui se sait fini et qui, dominant de la sorte sa *propre* limite, se déplace vers sa fin infinie.<sup>348</sup> » Ainsi, l'accès du sujet à sa propre mémoire plongée dans l'oubli, accès auquel est associée la prise de conscience de soi et de son existence, se révèle-t-il essentiel à la mise en œuvre du propre de l'homme, pensé comme cette capacité à interroger ses propres limites.

Au travers d'un évanouissement, véritable métaphore d'une suspension du rapport du témoin au temps dans lequel il s'inscrit, Semprun retrace le parcours qui le mène à considérer l'oubli comme cet espace-temps indéterminé où l'homme peut chercher à atteindre les fondements de son existence. Buchenwald acquiert une dimension originaire et devient pour Semprun le lieu de la quête du spectre de l'homme, spectre qui le hante et échappe à ses prises. Le récit devient alors le lieu d'une acceptation et d'une prise en charge de ce qui échappe à la visibilité de la mémoire, qu'il s'agisse de la violence comme du choix de s'y opposer. La représentation tente ainsi de pallier les limites propres à l'homme et

---

<sup>345</sup> F.Nicoladzé, *La deuxième vie de Jorge Semprun*, p.228

<sup>346</sup> M.Borch-Jacobsen, « *Les commencements de l'homme* », p.59

<sup>347</sup> Jacques Derrida, « *Les fins de l'homme* », in *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, 1972, p.147

<sup>348</sup> M.Borch-Jacobsen, « *Les commencements de l'homme* », p.60

l'impossibilité qui est la sienne de penser en-dehors de toute présence. Semprun pose le problème de la prise en charge de ce qui échappe à la visibilité, au niveau du témoin, quand Kertész le déplace au niveau du témoin du témoin. La question demeure cependant la même quel que soit le rapport du sujet à l'expérience : comment faire sienne la mémoire de la violence ? Ou encore, comment l'oubli pourrait-il permettre au sujet de prendre conscience de lui-même ? La quête sans terme des traces du passé, qui va de pair avec la quête d'une justification à donner à la répartition des valeurs entre le Bien et le Mal, demande une prise en charge de la réalité intemporelle de la violence. En tant que quête du spectre de l'homme, le témoignage contemporain, tel que Kertész, notamment, l'envisage, se propose de confronter le contemporain du témoignage à l'irréalité apparente de la violence. Il revient une fois encore au témoignage d'éveiller la conscience du contemporain sur l'existence de ce qui dépasse la seule trace visible ou la seule mémoire conservée par les actes de commémoration, afin de proposer une représentation de l'humanité de l'homme qui ne réduise pas le dilemme existentiel auquel tout sujet demeure soumis. Car il est bien question d'établir ce dilemme de la coexistence du Bien et du Mal en l'homme comme vérité fondamentale et intemporelle, propre au sujet humain.

L'envoyé, tel qu'il est appelé tout au long du texte du *Chercheur de traces*, a commencé sa quête à partir d'un savoir et d'une connaissance a priori. Nous avons choisi de suivre le parcours de ce personnage, tel que Kertész le laisse se dérouler dans son texte, car la quête de l'envoyé se révèle être une longue prise de conscience de la véritable teneur de ce que sont ou peuvent être les traces du passé. Kertész va nous donner à lire l'oubli non comme destruction mais comme « trace de l'effacement de la trace <sup>349</sup> », en somme comme vérité fondamentale sur l'homme, vérité inaccessible et au-delà de la seule réalité présente.

Le savoir a priori sur lequel se base l'envoyé, est censé assurer le succès de la mission qu'on lui a confiée. Cette assurance repose sur la certitude du maintien des traces du passé sur les lieux d'origine. Au souvenir du passé doit venir répondre sa trace dans le présent, or le lieu qui constitue l'objet de la quête se révèle vierge de tout savoir sur le passé. L'oubli a accompli son œuvre de destruction des traces.

Le néant s'offre donc aux yeux de celui qui envisageait son travail de mémoire uniquement comme travail de reconnaissance et de vérification du savoir enregistré dans sa mémoire. L'envoyé se heurte au paradoxe de l'oubli, paradoxe souligné par Heidegger et que Ricœur

---

<sup>349</sup> Derrida, *La différence in Marges de la Philosophie*, p.25

reprend dans son ouvrage consacré à la mémoire et à l'oubli : le propre du passé est d'avoir été présent et de ne plus l'être aujourd'hui. De même l'oubli renvoie à ce qui a été, à un savoir qui demeure dorénavant absent, absent « à notre prétention d'agir sur lui, de le tenir "sous la main". Nous disons en effet du passé qu'il n'est plus, mais qu'il a été. Sous la première appellation, nous soulignons sa disparition, son absence. (...) Sous la seconde appellation, nous soulignons sa pleine antériorité par rapport à tout événement daté, souvenu ou oublié. Antériorité qui ne se borne pas à le soustraire à nos prises, comme c'est le cas du passé-dépassé, mais antériorité qui préserve. Nul ne peut faire que ce qui n'est plus n'ait été. <sup>350</sup>» L'envoyé est pris en étau entre la certitude de l'avoir-été et la réalité de l'absence qui semble nier cette antériorité. Il est alors placé devant un choix : à quelle réalité accorder valeur de vérité ? Doit-il se confronter à une « matière immémoriale », à un « ayant-été qui fait de l'oubli la ressource immémoriale offerte au travail du souvenir » ou au contraire n'accorder au passé recherché qu'une valeur de passé révolu à jamais et destiné à être détruit dans les mémoires ? La qualité de la quête dépend donc uniquement de l'envoyé. La tentation est forte de céder à la deuxième possibilité : elle renvoie au désir du sujet de renier non seulement une part de son histoire mais aussi la capacité autodestructrice de l'homme. Nous retrouvons ici un écho à l'hésitation décrite par Semprun lors de son face à face avec sa propre mémoire. L'hésitation se situe ici entre la facilité à accepter la réalité telle qu'elle se donne dans le présent et la peur de la découverte de ce que renferme l'oubli.

Au fur et à mesure que le texte avance, nous voyons le récit plonger toujours plus profondément dans une description hallucinée de la réalité. Kertész nous fait ainsi sortir des limites de la seule réalité visible : du moins, l'envoyé prend-t-il peu à peu conscience que la réalité qui s'offre au regard peut être perçue sous plusieurs angles. Les critères de la quête se modifient à leur tour. Cette modification des enjeux du récit de l'envoyé est introduite dans le texte par le surgissement d'un personnage qui prend à parti l'envoyé, la femme au voile de crêpe, dont il n'est pas possible de dire s'il s'agit d'une femme ou seulement du spectre d'une femme. Ce visage inhumain constitue un appel exigeant auquel il est difficile de se soustraire. L'appel de cette femme qui porte le deuil des siens disparus et qui du même coup constitue le seul écho dans le récit à la quête de l'envoyé, renvoie au dépassement des limites posées à l'existence humaine. Le terme que Kertész met dans la bouche de l'envoyé est intéressant, celui-ci répond en effet à l'exigence de la femme par son impossibilité à « outrepasser » ses propres capacités. Le témoignage peut-il effectivement « outrepasser » les seules traces

---

<sup>350</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.573 ; citation suivante : p.574

encore visibles du passé ? Le terme ne désigne d'ailleurs pas un simple dépassement : il suppose un franchissement, voire même un abus dans le franchissement de limites communément acceptées. Mais avant de pouvoir outrepasser ses propres limites, une étape reste à franchir pour l'envoyé dans la prise de conscience des véritables enjeux de sa quête. Cette étape exige de l'envoyé une mise à distance du véritable objet de sa quête, comme des capacités qui sont les siennes.

La scène incroyable à laquelle le personnage assiste alors est digne d'un récit eschatologique. Les hommes sont comme aspirés par des forces insaisissables, pris dans un mouvement de panique auquel est associé le désespoir qui est le leur face à la fureur des éléments. Ces hommes ne sont alors plus qu'une masse indistincte. L'envoyé est en proie à une forme d'hallucination symbolique. La scène à laquelle il croit assister, peut effectivement tenir lieu de métaphore de la descente affolée des déportés du train lors de leur arrivée dans le camp de concentration.

Dans ce brouhaha débordant, sous un soleil qui les brûlait rageusement, les gens se mêlaient, se heurtaient, trébuchaient et recherchaient désespérément un appui. Le maelström faisait apparaître et disparaître de ces visages ! Tous étaient pris dans le tourbillon : gros, maigres, brisés, remplis d'espoir, confiants et marqués par leur destin, fonceurs sournois comptant s'en sortir. Mais la fureur les rendait tous pareils ; que pouvaient encore signifier leurs différences d'âge, de destin, de vue et de passion ? Le destin commun qui rassemblait toutes les vies les unissait dans l'encombrement de ce combat commun ; il ne supportait rien hormis la passion commune de l'instant ; et il faisait taire et balayait tout sentiment de leur être individuel prêt à s'échapper, à s'enfuir, pareil aux ordres inflexibles des tyrans tout-puissants ou à la volonté maniaque des grands artistes d'assujettir leurs fresques à une seule idée, sans oublier le moindre détail dans la folie lucide de l'exercice de leur pouvoir...<sup>351</sup>

Le destin, tel qu'il est nommé, véritable monstre qui dévore les individualités, fait écho au Moloch que l'envoyé découvre lors de son deuxième voyage d'inspection. La scène de furie finit cependant par céder la place à un simple accident de la circulation : sa disparition n'équivaut cependant pas à son inexistence, car le récit est dorénavant le lieu où peuvent se côtoyer sans s'annuler les différentes dimensions temporelles et les différents niveaux de compréhension de la réalité humaine. Kertész met en scène cette dualité propre à la réalité : il désigne ainsi au travers du motif de l'hallucination, une face oubliée de la mémoire des hommes, dont la permanence n'en demeure pas moins effective, prête à ressurgir à tout instant, au moment le plus inattendu, comme le suggère le cadre (celui d'une terrasse de café) dans lequel a pu se déployer la manifestation de la violence destructrice.

L'illusion des sens demeure cependant encore la conclusion privilégiée du personnage : la lente progression de la prise de conscience de l'envoyé en quête du passé, souligne la

---

<sup>351</sup>I.Kertész, *Le chercheur de traces*, p.91-92



difficulté à inscrire la réalité de la violence passée dans le présent et au-delà du seul présent, dans une réalité humaine intemporelle. Le choix de l'hallucination est aussi métaphore du désir humain de réduire la réalité à l'image qu'ils ont d'eux-mêmes comme de leur histoire. Le témoignage contemporain de Kertész se veut ainsi l'expression du gap auquel le sens de l'expérience se heurte : la réalité non datée de la violence humaine que propose la fiction, se heurte au décalage voulu et recherché par les hommes entre le passé et le présent. Kertész s'attache à creuser toujours plus l'écart entre les traces du passé et la réalité présente afin de souligner l'erreur de perspective propre au témoin du témoin en quête d'un passé qu'il ne considère pas être le sien. Le chercheur de traces ou l'envoyé, se sent d'ailleurs investi du pouvoir de donner un sens aux éléments qui se présentent à son regard, mais il « se pren(d) pour un conquérant alors qu'(il) n'(est) qu'une victime crédule.<sup>352</sup> » Fort de la mission qu'on lui a confiée, l'envoyé ne voit pas encore que ces choses qui s'offrent soudain à son regard ne sont que la « curée », ce que le monstre veut bien lui donner après s'être emparé du sens du passé, les restes auxquels il a bien voulu ne pas toucher.

La référence à la curée, cette notion qui renvoie au traitement des chiens lors de la prise d'une proie en chasse, évoquée dans la description de la femme soi-disant libératrice de la vision, trouve un écho déformé dans l'évocation de la « charogne<sup>353</sup> ». Si la « curée » fait plutôt référence à la viande fraîche donnée aux chiens sur les lieux mêmes de la chasse, la « charogne », elle, laisse entendre que le temps a passé et que le corps de la bête s'est putréfié. L'envoyé voit pourtant dans ces restes de traces du passé la possibilité de « soumettre (le passé) à son autorité ».

(L)es choses n'attendaient que sa venue ; esclaves de sa volonté, il pouvait les créer ou les annihiler ; les précipiter dans la misère informe de l'inexistence ou leur donner une existence à partir de la sienne (...)

Le couronnement des illusions et des désillusions se produit lors de la découverte de l'usine appelée tour à tour « le grand Baal, le monstre », puis « l'insatiable Moloch ». Le parallèle de sens qui est offert au lecteur par le choix des noms pour désigner l'usine, semble cependant paradoxalement interdit au personnage. Le culte de Baal renvoie à « la sacralité de la vie organique, les forces élémentaires du sang », il symbolise « la présence ou le retour périodique, en toute civilisation à exalter les forces instinctives.<sup>354</sup> » Moloch, quant à lui, est un dieu auquel l'on sacrifiait des jeunes enfants dans le but de satisfaire ses appétits. Une telle

---

<sup>352</sup> Kertész, *Le chercheur de traces*, p.95 ; citation suivante : ibidem

<sup>353</sup> Kertész, *Le chercheur de traces*, p.105 ; citations suivantes : ibidem

<sup>354</sup> Dictionnaire des symboles, Éditions Robert Laffont, 1982, p.93

désignation de l'usine n'est pas anodine : cette usine dont l'activité demeure secrète, renvoie implicitement au camp d'extermination comme le suggèrent les différents éléments nommés pour en décrire l'activité (« les chocs des butoirs des wagons ; le fracas des chargements qui s'y déversaient ; les cris qui retentissaient de temps en temps ; (...) le halètement des fours qui faisaient rougeoyer les visages penchés sur leurs langues de feu » et un peu plus loin « les fumées immobiles<sup>355</sup> »). Mais le parallèle demeure bien absent pour l'envoyé qui, lui, cherche à affirmer son existence en niant la force toujours d'actualité du monstre Moloch. Kertész invite ainsi à considérer ce qui prive le contemporain de la compréhension et appropriation du sens du passé. L'échec de l'acte de témoignage réside dans le rapport de domination et d'exclusion que le contemporain cherche à établir avec ce même passé.

L'usine est donc toujours en fonctionnement comme finit par le découvrir l'envoyé : l'enthousiasme du personnage s'effrite au moment où la rumeur de l'usine parvient à ses oreilles. Le temps passe, son activité se modifie insensiblement mais l'usine, elle, symbole de la violence, demeure. La durée de son activité n'est pas soumise au temps destructeur. Le sentiment d'étrangeté éprouvé par l'envoyé lors de son retour sur les lieux du camp ou de l'usine, ne signifie donc pas que le passé avait été détruit ou annulé. La différence entre les traces de la mémoire et la réalité passée invite bien plutôt à considérer que « le devenir ne signifie pas fondamentalement passage, mais, sous le signe de la mémoire, durée. <sup>356</sup>»

L'envoyé remarque d'ailleurs naïvement que l'usine continue son activité, « comme s'il n'était pas là<sup>357</sup> » : les éléments affichent leur indifférence à l'égard du sujet humain. Aucune domination du passé n'est plus à attendre du témoignage. La désillusion de l'envoyé révèle et annule dans un même temps la volonté humaine de réduire les traces du passé à néant, la volonté de confirmer le statut de simple vestige d'un temps révolu, par opposition à la force d'existence du présent. Kertész invite à regarder le présent différemment, à faire œuvre de dépassement en le mettant en regard avec le passé. Nous sommes mis en présence du paradoxe propre à l'oubli et à ce que Ricoeur désigne comme survivance : « La survivance, nous ne la percevons pas, nous la présupposons et nous la croyons. Et c'est la reconnaissance qui nous autorise à le croire : ce que nous avons une fois vu, entendu, éprouvé, appris, n'est pas définitivement perdu, mais survit (...). <sup>358</sup>» Le chercheur de traces se retrouve face à un sens qui n'a jamais cessé d'exister dans le temps, comme le manifeste la poursuite inlassable de l'activité de l'usine. C'est à lui qu'il revient d'apercevoir cette continuité dans le temps.

---

<sup>355</sup> Kertész, *Le chercheur de traces*, p. 108

<sup>356</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.564

<sup>357</sup> Kertész, *Le chercheur de traces*, p.108

<sup>358</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.563

Kertész illustre ainsi le caractère incontournable du passé dans l'élaboration de l'identité humaine. L'envoyé reste perplexe face à cette découverte : il ne peut révéler le passé à partir de ses traces, mais seulement apercevoir ce qui figure derrière le présent, ce qui est susceptible de ressurgir à tout instant.

Kertész interroge ainsi la relation du sujet contemporain avec ce passé qui n'est pas nécessairement le sien, avec cette mémoire de la violence qui n'est pas la sienne : quelle mémoire de l'événement peut-on avoir quand cet événement appartient à ce que Ricoeur se « risque à appeler l'immémorial : ce qui n'a jamais fait événement pour moi et ce que nous n'avons même jamais acquis, ce qui même est moins formel qu'ontologique.<sup>359</sup> » C'est ce à quoi l'inscription sur le portail, « *Jedem das Sein* » (« *A chacun son dû* ») vient répondre. Il revient en effet à chacun de découvrir sa propre vérité dans ce que le passé a bien voulu laisser derrière lui : ce passé bien qu'inaccessible touche tous les hommes et tous ont à répondre de leur dette envers ce passé, si tant est qu'ils acceptent de la reprendre en charge. Cette position paradoxale qu'est celle du témoin du témoin est interrogée au travers de la figure de l'envoyé, mais aussi au travers de la figure du peintre Dürer que Kertész met en scène lors de la description de l'accident apocalyptique évoqué un peu plus haut. Le lien entre les deux figures s'établit à partir de la réplique de la femme de l'envoyé qui demande s'ils doivent eux aussi prendre en considération la vérité cachée dans les mots inscrits sur le portail.

La figure de Dürer que choisit d'utiliser Kertész est à la fois celle de l'*Autoportrait* de 1498 et celle de l'*Autoportrait à la fourrure* de 1500, tableaux dans lesquels le peintre propose tout d'abord une représentation de lui-même de côté, laissant supposer que son regard s'est momentanément détourné du décor offert par la fenêtre placée à sa gauche ; puis une représentation de face, où le regard ne laisse pas deviner quel est l'objet de son attention.

(Il regardait la rue appuyé contre la balustrade, puis il tourna son visage, c'était le visage d'Albrecht Dürer jeune – sous les yeux de l'envoyé, une peinture s'anima et en même temps, le peintre lui-même, plus précisément son autoportrait, dans le cadre d'un col de fourrure : était-ce une hallucination ? Ou un hasard aveugle ? D'où sortait cet homme ? (...) Que regardait-il ? On ne pouvait guère le deviner dans l'expression ténébreuse et énigmatique de ces yeux irréguliers (...) L'envoyé le quitta des yeux pour suivre la direction de ce regard qui ne regardait rien mais voyait néanmoins tout : et soudain, tout prit un sens (...)<sup>360</sup>

La figure de Dürer s'intercale entre le regard de l'envoyé et la scène observée, de la même façon que le témoignage se place entre le contemporain que nous sommes et la réalité passée, bien souvent effacée. Kertész superpose la figure du peintre sur celle d'un personnage

---

<sup>359</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.571

<sup>360</sup> Kertész, *Le chercheur de traces*, p.89-90

anonyme et ouvre ainsi à l'envoyé « l'accès à un passé à la fois disponible et inatteignable.<sup>361</sup> » Le regard du témoin contemporain, tel que Kertész l'envisage, ne donne pas accès au passé, mais propose « une superposition des temps qui permet au lecteur non de voir mais d'halluciner quelques instants fugitifs<sup>362</sup> » la réalité passée derrière la réalité présente. Tout comme le regard de Dürer, ce regard qui « ne regardait rien, mais voyait néanmoins tout<sup>363</sup> », a aidé le narrateur à voir la vérité cachée derrière une simple scène de rue, de même le témoignage contemporain ne cherche pas tant à décrire l'expérience passée, qu'à attirer notre regard de lecteurs sur les traces de cette même expérience. Le savoir qui sera alors le nôtre sera comme pour le narrateur, « vain<sup>364</sup> », notre « vérité impartageable » : nous ne pourrions en tant que témoin du témoin prétendre posséder une connaissance du passé, mais notre regard sur le présent, lui, aura changé.

L'intérêt de l'évocation du regard du peintre, regard dont l'objet échappe à la narration, est donc double : il invite au dépassement du seul présent, engage à outrepasser les limites de la réalité et de la représentation qui en est faite, et renvoie dans un même temps à l'obstacle que constituent aussi bien l'oubli que le caractère non vécu de l'expérience. La place accordée à l'oubli de l'événement dans ces récits trouve une explication : il renvoie à ce qui semble inexistant parce qu'absent, il est ce que le témoin regarde sans le voir, ce qu'il ne peut nier tout en ne pouvant le montrer. L'homme se révèle en effet incapable de mener à bien sa quête du passé tant il lui est difficile d'aller au-delà de ce que la matérialité des choses lui présente au regard. L'envoyé considère d'ailleurs à la fin du récit que sa mission n'a plus de raison d'être. Son constat est celui de l'échec, échec qu'il s'empressera d'oublier en se plongeant rapidement dans les soucis de son seul présent, les frais occasionnés par ses vacances à la mer. Le suicide de la femme au voile de crêpe qui semble s'être produit au moment même du renoncement de l'envoyé, signale l'incapacité pour les survivants de répondre de l'existence du Mal manifesté régulièrement dans l'Histoire humaine. Se dessine alors l'exigence d'une nouvelle poétique du genre du témoignage, une poétique qui contourne cette incapacité humaine. Le témoignage contemporain a alors pour charge de rappeler à la présence ce qui semble inexistant parce qu'absent. Kertész fait de la représentation de situations présentes le lieu de son témoignage, car le présent est pour lui, comme pour Derrida, « trace et trace de l'effacement de la trace.<sup>365</sup> » Ses récits donnent ainsi à lire cette

---

<sup>361</sup> C. Baron, "Témoignage et dispositif fictionnel", p.88

<sup>362</sup> C. Baron, "Témoignage et dispositif fictionnel", p.88

<sup>363</sup> Kertész, *Le chercheur de traces*, p.90

<sup>364</sup> Kertész, *Le chercheur de traces*, p.98

<sup>365</sup> J. Derrida, *La différence* in *Marges de la Philosophie*, p.25

épaisseur propre à toute réalité, à toute présence et répondent de la définition de la survivance du souvenir que Ricœur donne pour équivalent de l'oubli.

Semprun et Kertész replacent le sujet contemporain face à l'impossibilité qui est la sienne de penser et surtout de se penser en dehors de toute présence. La quête du sens du passé, qui va de pair avec celle de la spécificité de l'identité humaine, a cependant laissé apparaître la place incontournable de ce que P. Ricoeur appelle l'oublié fondateur, ce lieu sans géographie ni contours, où les valeurs du Bien et du Mal coexistent et où les choix se déterminent. Le témoignage contemporain ne peut donc plus considérer l'oubli comme un simple obstacle : l'oubli renvoie avant tout au mystère de la coexistence de valeurs contraires. Il n'est plus possible de ne pas prendre en charge la possibilité que représente la violence dans la réalité humaine. Pour poursuivre la quête du sens de l'expérience passée, l'homme n'a cependant, quant à lui, accès qu'à la trace de la trace, qu'à ce qui se maintient dans le temps et dans les mémoires. Cet accès limité à la trace de la trace est également ce qui caractérise le témoignage contemporain : celui-ci se propose donc d'interroger l'illusion de compréhension du sens du passé élaboré à partir de cette relation faussée à l'événement. A cette illusion vient répondre une autre illusion, celle de l'élaboration d'une identité humaine ne tenant compte que du seul présent, incapable de faire sienne la conscience du Mal révélée par le passé oublié. Quand Semprun fait apparaître le lien entre la mémoire du passé enfouie dans l'oubli et ce lieu originaire pouvant apporter les réponses aux questions que l'homme se pose sur lui-même, pouvant même lui donner accès à la conscience de son existence, Kertész, lui, donne au sujet la possibilité d'établir une communication entre la réalité présente et l'irréalité apparente du passé.

Le lien entre mémoire et oubli se voit donc modifié. L'oubli conçu comme virtualité de la mémoire trouve sa place dans le témoignage contemporain : il est un lieu incontournable du témoignage car il renvoie à la possibilité de la violence en l'homme. Le travail de mémoire demeure d'ailleurs stérile pour celui qui passe à côté de son seul véritable objet : le mystère de la relation que le sujet humain entretient avec le Mal quelle que soit la situation historique. Le présent ne peut plus annuler ce qui le précède, il se nourrit au contraire du passé. Dès lors, l'absence de description de la violence du passé ne nie pas l'existence de cette violence, car la violence est au contraire ce qui sous-tend la narration. Elle ne demande qu'à ressurgir comme le signale la structure « brute » des textes de Semprun et de Kertész pris entre le désir d'une narration suivie et l'action incontrôlée d'un discours qui semble parfois dépasser leur narrateur. L'oubli dit donc à la fois le désir humain de nier l'existence du Mal et l'impossibilité cependant de le faire pour le sujet qui désire donner à lire une représentation de

la spécificité humaine. En replaçant l'oubli au niveau des fondements ou des origines non datés de l'humanité de l'homme, le témoignage contemporain justifie par la même occasion de son rapport particulier aux faits historiques : la portée du témoignage contemporain est avant tout d'ordre philosophique et ontologique.

Le témoignage contemporain invite le témoin du témoin à dépasser le sens offert par le seul récit de l'événement passé : le dépassement du sens doit être à la mesure de la distance qui sépare l'écriture du récit de l'événement. Il s'agit de prendre conscience du rejet du sens qui va de pair avec la non-contemporanéité aux faits. Comme le suggère Tabucchi qui s'attache à suspendre la machine anthropologique à l'œuvre dans la représentation que l'homme fait de lui-même et de son passé, le témoignage ne peut plus être le lieu du rejet de la violence dans l'oubli, ni de la violence dans la catégorie de l'inhumain. Sa fiction de témoignage met à jour ce principe d'exclusion à l'origine de la machine anthropologique, qui régit le regard que l'homme porte sur lui-même et donc sur son passé. Le rejet de la violence, l'organisation de la pensée qu'un tel rejet suppose, se révèle être la réponse dont l'homme se contente face au mystère de sa propre identité et face à l'impossibilité qui est la sienne d'atteindre le lieu originnaire où toutes les questions trouvent une réponse. Les textes de Rigoni Stern sont la démonstration de cette réponse offerte à cette quête identitaire qui dépasse l'homme. L'ancien chasseur-alpin a beau refaire la route qui mène aux origines de sa mémoire, il ne s'en arrête pas moins sur les lieux qui correspondent à ce qu'il estime être l'origine du nom d'homme, sa capacité à la fraternité. Cette réponse n'est qu'une réponse individuelle, qui ne permet pas d'atteindre les fondements ou l'origine d'un tel choix. A la question, « qu'est-ce qui fait de l'homme un homme et pas un animal ? », le témoignage contemporain, tel que nous le présentent Semprun, Kertész et Tabucchi, ne prétend pas proposer de réponse. En révélant le processus auquel la représentation en quête de l'humain obéit, ces récits creusent au contraire davantage le mystère qui s'attache à ce désir de définition de soi et affirment la place irréductible de la violence en l'homme. Le témoignage de l'homme par lui-même ne peut désormais plus occulter l'ambivalence paradoxale de l'identité humaine. Le témoignage contemporain apparaît alors bien comme l'expression de cette quête sans fin de ce que nous avons nommé le spectre de l'homme, cette identité d'homme aux contours imprécis et pourtant sans cesse imaginés par l'homme lui-même.

La représentation du passé que nous proposent donc les témoignages contemporains se veut lucide sur le processus qui lui a permis de voir le jour. En désenchantant et en démontant

les rouages de la représentation, les nouveaux témoins font apparaître ce sans quoi il n'est pas de représentation, ce que Ricoeur désigne comme précompréhension du monde ou préfiguration de la pensée. La prise de conscience de l'orientation incontournable du regard que l'homme porte sur la réalité dans laquelle il vit, achève de détourner le témoignage de son projet initial de reconstitution du passé. La représentation du passé répond nécessairement d'un système de pensées et de valeurs propre à chaque témoin mais aussi à chaque événement relaté : si le témoignage prétend être le lieu de représentation de ce qui fait de l'homme un être unique, il convient donc de s'arrêter sur la spécificité de cette relation au monde qui préexiste au témoignage. Le témoignage contemporain cherche ainsi à sortir de la boucle que forme le récit avec la préfiguration de la relation au monde qu'entretient inévitablement tout sujet. Il s'agit de détourner le projet du témoignage du risque de tautologie qui menace toute représentation. Le témoignage contemporain tente ainsi de rendre encore possible l'émergence de la figure de l'homme dans et par le récit de mémoire.

Cette circularité entre la représentation et les valeurs inscrites dans la structure même des faits mais aussi dans la structure de pensée des hommes, tient lieu pour Rigoni Stern de justification de l'évidente supériorité des valeurs d'humanité et de fraternité. Selon lui, le récit du passé ne serait rendu possible que parce que les valeurs humaines viennent apporter une lisibilité à l'expérience. Si l'existence ne prend sens qu'au travers de la capacité du sujet à reconnaître le visage de l'humain en tout homme, il semble impossible de nier l'existence de cette même valeur d'humanité et de fraternité. Le témoignage est alors saisi comme le lieu rendant audible la voix de l'humain toujours exprimée, mais rarement entendue. Le récit ne serait que ce décryptage rendu nécessaire du réseau symbolique inhérent à l'expérience. La profonde humanité de l'homme serait donc une réalité qui préexiste à toute situation dans laquelle il est donné à l'homme d'agir. Pour Semprun et Tabucchi, la valeur d'humanité est au contraire en perpétuelle élaboration : elle est un possible qui demande à émerger et auquel le récit tente de donner forme et expression. Ils n'échappent pas à la circularité évoquée, mais affirment la possibilité de la non-réalisation ou de l'absence de ce lieu à offrir à l'expression des valeurs qui préfigurent le rapport de l'homme au monde et à lui-même. Kertész, lui, achève de mettre à jour la vanité de la circularité entre la représentation et les valeurs propres au sujet témoignant. Il tourne toute représentation de l'homme par lui-même en dérision et décrit l'homme comme étant son propre objet, sa marionnette, une marionnette soumise aux exigences de valeurs qui, elles, sont entièrement détachées de la réalité des faits.

L'homme en quête de lui-même cherche à remonter toujours plus loin dans le temps, car il s'agit pour lui de comprendre quelle peut être l'origine de ces valeurs qui préfigurent sa

lecture du monde et le conduisent à rejeter dans l'oubli la possibilité de la violence. Mais cette quête est sans fin : la répartition entre les valeurs du Bien et du Mal, entre les valeurs de l'humain et de l'inhumain qui lui sont attachées, ne trouve aucune justification. Les témoignages contemporains font donc plutôt de ce mystère une question de représentation. Il devient alors possible de mettre à jour le lien entre les problématiques de la mémoire et celles de l'illisibilité de la violence. Quand la lisibilité est attachée à la mémoire, l'illisibilité va de pair avec l'oubli ; de la même façon, les valeurs positives de fraternité sont associées à la mémoire quand la violence, elle, demeure liée à l'oubli. L'association de l'oubli et de la violence fait écho à la logique de l'écran aperçue plus tôt dans notre analyse des limites posées sur la représentation du passé. Elle nous permet de confirmer l'identité entre les questions de la mémoire et celles de la représentation : la mémoire comme la représentation répondent d'un même système d'exclusion, qui renvoie au fonctionnement de ce qu'Agamben nomme la « machine anthropologique ». Le témoignage contemporain souligne donc la difficulté à laquelle se heurte tout projet de faire mémoire : le témoignage se heurte au désir humain de ne garder en mémoire que ce qui relève selon lui de l'humanité de l'homme. En faisant retour sur les limites de la relation qu'entretient l'homme avec sa propre mémoire comme avec lui-même, les récits contemporains proposent une remise en jeu de ce que peut et devrait être la relation du sujet au passé dont il doit répondre. Il s'agit d'affirmer la place irréductible aussi bien du passé que de la mémoire de la violence dans la constitution de l'identité humaine. L'oubli apparaît alors non plus comme manque de la mémoire, mais comme mémoire inaperçue, non encore amenée à la conscience. Les témoins contemporains en appellent à une mémoire qui dépasse le seul événement vécu, mais aussi le seul événement historique, car la mémoire qui est l'objet de la quête des témoins contemporains, n'est plus seulement celle d'un événement daté. Ils sont en quête avant tout d'une mémoire de l'Homme, tout événement historique s'inscrivant alors dans cette « mémoire immémoriale ». L'absence de réponse aux questions de la répartition des valeurs va de pair avec la question de l'accès au passé d'autrui. La question « comment faire sien ce qui n'a pas fait événement pour soi ? » est rendue synonyme de cette autre question qui préside au genre du témoignage contemporain, « comment justifier de ce rejet de la violence qui préexiste à notre relation au monde ? ». La question du mystère de l'éthique fait alors étrangement écho à celle de la possible constitution d'une mémoire commune aux hommes. Nous y reviendrons.

Le témoignage contemporain se veut donc dépassement des limites imparties non seulement au genre du témoignage, mais aussi à la relation qu'entretient tout sujet avec sa propre identité d'homme. Ces récits de mémoire sont apparus en effet comme effort de mise en abyme du



genre du témoignage. Il s'agit de revenir sur les principes à l'origine du genre comme de la représentation, si le témoignage veut prétendre apporter des éléments de réponse au mystère de l'identité humaine. Témoignage du témoignage, le témoignage contemporain fonctionne ainsi comme levée des écrans que le sujet humain pose sur la représentation de son expérience passée. Ce retour sur les traces du rapport de l'homme à sa représentation et à son propre passé, constitue un élargissement des possibilités du projet de faire-mémoire propre au témoignage. Comme le souligne Christine Baron, « il s'agit alors de faire assister à l'élaboration du récit lui-même comme une manière de générer d'autres témoins dans l'ébranlement de la transmission. C'est la thèse de Jean Patocka (...) dans *Essais hérétiques, Sur la philosophie de l'histoire*<sup>366</sup>, soit assister à la naissance du récit non pas évidemment en termes autotéliques d'aventure d'une écriture, mais comme ce qui à la fois dénie à la littérature toute autorité, confronte au « fait brut » le lecteur et ce qui décrit les médiations de l'accès à l'écriture reposant les questions du comment témoigner, comment voir, comment se souvenir.<sup>367</sup> » En levant le voile sur les mécanismes à l'œuvre dans la représentation de l'homme par lui-même, le témoignage contemporain se constitue effectivement comme lieu interrogeant la possibilité même du discours de l'homme par et sur lui-même. Le récit de mémoire cherche la place que peut occuper l'homme ou le témoin de l'homme dans ce projet d'auto-description. Il s'agit d'offrir une place dans cette représentation particulière qu'est la représentation de l'homme par lui-même, aussi bien à ce qui semble exclu des critères d'humanité, qu'au regard des nouvelles générations pour lesquelles l'expérience passée demeure inaccessible. La mise en abyme du genre vise ainsi la refondation des possibilités du témoignage et des enjeux de la transmission.

Les témoignages contemporains s'élaborent sur la base offerte par les témoignages qui les ont précédés, ces témoignages dits modernes qui se sont fait le relais d'une mémoire récente, voire immédiate des événements historiques du XXe siècle. La question de la transmission du sens de l'expérience passée, qui constitue un des enjeux majeurs du genre du témoignage, prend au terme de ces quelques réflexions, une nouvelle dimension : le décalage dans le temps entre le témoignage et l'événement qu'il relate, demande en effet à réévaluer l'objet de ces nouveaux récits qui prétendent prendre le relais des mémoires déjà écrites. Il ne s'agit effectivement pas pour ces témoins contemporains d'apporter un récit de plus, une description supplémentaire des événements historiques qu'ils ont ou non vécus. La poursuite

---

<sup>366</sup> *Op.Cit.*, Paris, Verdier, 1981

<sup>367</sup> C.Baron, "*Témoignage et dispositif fictionnel*", p.88

inlassable de la pratique du témoignage que traduit l'existence du témoignage contemporain, trouve son origine dans le désir du témoin de faire retour sur la matière du témoignage et sur les possibilités attachées à la représentation du passé. Le témoignage contemporain interroge notamment la possibilité d'user de la mémoire comme critère d'identité. Les témoignages qui ont précédé les récits contemporains, se construisent effectivement et justifient leur existence sur l'idée que le sujet peut prétendre retrouver les traits qui composent son visage d'homme, décrire son identité donc mais aussi ce qui le distingue de l'animal, à partir des traces conservées dans sa mémoire. Au-delà de la seule identité du sujet qui relate sa propre expérience, le témoignage prétend même atteindre la diversité des hommes et proposer la lecture d'un seul et même portrait, celui de l'humaine condition. L'association de l'identité à soi et de la mémoire, qui fournit d'ailleurs matière aux réflexions de Locke, suppose cependant la possibilité d'une identité humaine et d'une mémoire maintenues inchangées dans le temps. Mais un tel maintien dans le temps ne suppose-t-il pas également la possibilité d'établir une définition définitive de ce qui fait de l'homme un homme ? Le témoignage contemporain apparaît donc comme mise à l'épreuve d'une telle ambition. Il introduit en effet au cœur de la relation du sujet à sa propre mémoire, l'écart qu'est celui de l'oubli, mais aussi l'écart produit par la dissemblance entre témoin authentique et témoin du témoin. Cette notion d'écart ne renvoie cependant pas le témoignage littéraire du côté de cette parole morte à laquelle le document historique peut être associé. Nous avons vu qu'un des enjeux de la transmission de la mémoire était justement le maintien dans le temps du récit de l'expérience, indépendamment de la disparition des témoins authentiques : le témoignage contemporain s'élabore sur cette problématique distance et interroge la possibilité de la représentation du passé, construite donc sur les limites de la mémoire humaine, de donner à lire malgré tout le visage de l'homme, ce qui fait de lui un homme et non un animal. Il revient au témoignage contemporain de faire valoir comment l'absence d'unité entre la mémoire des faits et la conscience humaine, permet justement de produire la seule représentation possible de l'identité humaine, tout en lui assurant une vitalité dans le temps. L'absence problématique d'identité entre la conscience et la mémoire constitue paradoxalement l'aiguillon nécessaire au renouvellement du désir de compréhension du mystère de l'identité humaine. Il s'agit d'introduire dans le témoignage la possibilité de la dissemblance ou de la déformation, en somme d'intégrer au discours du témoin cette absence d'identité entre l'image que le sujet peut avoir de lui-même et ce que sa mémoire lui indique. Les témoignages contemporains introduisent donc de diverses façons l'altérité au cœur du processus d'identification de l'homme à l'image de lui-même conservée dans les mémoires. La figure même du témoin du

témoin qui se dessine et à laquelle ces récits invitent leurs lecteurs à s'identifier, suppose l'élaboration des contours d'une identité non plus entre soi et soi, mais entre soi et l'autre, entre la mémoire des uns et la conscience des autres. Ce qui apparaissait au départ comme obstacle à la transmission du sens de l'expérience vécue, se révèle au contraire comme possibilité offerte au témoignage d'accéder à la vérité portée par cette même expérience, cette vérité qui a à voir avec le mystère de la coexistence en l'homme de sa capacité au Bien comme au Mal.

En procédant au retour de la représentation sur ses propres limites, le témoignage contemporain a pu souligner le désir d'oubli, le refus de regarder en face la réalité humaine, qui va de pair avec la mise en image du passé. Les possibilités attachées à la représentation du passé tiennent dorénavant à cette capacité du récit à renvoyer le contemporain vers ce qui sort du champ de sa propre connaissance. Le témoignage contemporain met en présence de l'altérité du passé, altérité qui ne fait que renvoyer le sujet à l'altérité que constitue pour lui sa propre violence. A l'issue de ces quelques réflexions, nous commençons à comprendre l'équivalence proposée par Ricœur entre la notion de survivance attachée à la mémoire, et celle d'oubli. Elle se justifie « au nom de l'impuissance, de l'inconscience, de l'existence, reconnues au souvenir dans la condition du « virtuel ». (...) L'oubli désigne alors le caractère *inaperçu* de la persévérance du souvenir, sa soustraction à la vigilance de la conscience.<sup>368</sup> » Cette notion de virtualité attachée au souvenir est essentielle : elle constitue le socle sur lequel le témoignage contemporain va pouvoir mettre en œuvre son projet de transmission du mystère humain révélé par l'expérience passée. Il va être question de faire prendre conscience à l'homme de la possibilité du Mal toujours déjà attachée à l'existence humaine. Tout l'effort de ces nouveaux récits de mémoire tient effectivement à l'inclusion du passé dans le présent, à cette volonté de replacer le contemporain du récit non pas seulement face à l'expérience d'autrui, mais face à lui-même et donc face au mystère de l'identité humaine qui, lui, ne trouve pas de bornes dans le temps. Le passé n'est pas amené à passer, mais bien à demeurer. L'hypothèse à la base du témoignage contemporain serait alors la suivante : le rapport problématique du présent au passé trouverait son double dans le rapport problématique de la représentation à la notion de réalité.

Les témoins contemporains mettent ainsi à jour le lieu où s'opère la rupture entre la mémoire et la prise en charge de cette même mémoire dans la conscience individuelle. Ce lieu n'est autre que celui de la représentation. La difficulté à laquelle les récits de mémoire se heurtent

---

<sup>368</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.570

dans leur quête du spectre de l'homme est l'identité justement entre le sujet et l'objet de l'énonciation : comment l'homme pourrait-il se dire lui-même ? Son regard est toujours déjà orienté, sa compréhension de lui-même également. La représentation qu'il propose alors de son passé, traduit déjà la limite que le sujet impose à sa propre réalité. Le mystère humain semble donc pouvoir s'éclaircir au travers de la prise en charge du processus qui conduit le souvenir d'un état virtuel à sa mise en image ou actualisation. Si l'homme ne dispose pas d'autre moyen pour se dire, il semble effectivement nécessaire d'effectuer un bond de côté, de s'extraire de la boucle formée par le rapport du sujet à sa propre représentation, pour tenter de percer la vérité sur l'homme que recèle ce rapport à la réalité. Tous ces récits proposent donc au lecteur un travail de remontée vers le lieu qui précède toute représentation. Le lieu qui précède la mise en image de la réalité humaine renvoie à celui qui précède les choix humains. La quête du spectre de l'homme est avant tout celle du lieu où l'homme choisit de refuser ou de faire sienne la violence qui s'offre à lui.

L'opposition entre témoignage et représentation fictive du passé semble devoir s'atténuer face aux nouveaux enjeux de conquête du sens spectral du mystère humain. Le bond du côté du virtuel et donc de la fiction ne constitue-t-il pas la réponse esthétique au projet des témoins contemporains ? Pour pouvoir reconnaître le passé pour ce qu'il est, à savoir une image de l'homme, pour pouvoir lui redonner sa dimension ontologique donc, il faut sortir du récit factuel : il faut surtout apprendre à « rêver » pour pouvoir penser. Le choix de la fiction ou la seule insertion d'éléments fictifs dans le témoignage contemporain, va se révéler décisif en termes de modification des enjeux du genre du témoignage. La fiction représente un des nouveaux enjeux de la transmission ininterrompue du sens du passé. Le témoignage contemporain donne ainsi au genre du témoignage un accès à une forme d'autonomie par rapport aux exigences historiques, autonomie qui va de pair avec la possibilité pour l'homme de se définir par le moyen d'une représentation littéraire.

## DEUXIEME PARTIE

### L'HOMME COMME PRINCIPE D'AUTODEFINITION

Si les enjeux du témoignage contemporain ne se séparent pas de la question de la transmission, il revient à ce type nouveau de récit de mémoire de susciter d'autres témoins au travers de l'ébranlement de l'acte de témoignage. Cet ébranlement, causé notamment par l'effort de mise en abyme de la représentation, demande à ce que dorénavant une distinction soit posée entre témoignage et témoignage littéraire. Il semble possible de dire après ces quelques réflexions et en ouverture de celles qui vont suivre, que le témoignage contemporain n'est pas simplement un récit de mémoire sur une expérience passée, mais bien une représentation littéraire revendiquée en tant que telle de cette expérience passée, ou encore selon les auteurs, une représentation littéraire de l'acte de témoigner. « Le témoignage est l'acte de se porter garant de l'authenticité de ce que l'on observe et qu'on croit digne d'être rapporté. Tandis que le témoignage littéraire est la représentation de cet acte authentique (...).<sup>369</sup> » Cette nuance a son importance, elle met à jour la possibilité d'intégrer la fiction dans le témoignage, sans que la valeur ou l'authenticité de celui-ci ne soit remise en cause. L'ébranlement du récit de mémoire, dont dépend la possibilité de la transmission, va de pair avec un tel déplacement. Nous pouvons d'ailleurs parler pour la plupart des textes de notre corpus de fictions de témoignage. Ces récits sont effectivement pour la plupart les produits d'une imagination et non pas simplement récits de vie. Mais le terme de fiction de témoignage nous permet aussi de désigner ces récits qui s'attachent à rendre lisible le travail de représentation du passé, qui sous-tend leur énonciation. L'hypothèse qui s'est d'ailleurs esquissée et que la suite du raisonnement va développer, est que le témoignage contemporain est avant tout mise en jeu d'une relation du sujet au témoignage et mise en jeu d'une relation à une représentation donnée ou image de l'homme. Il est question dans chacun des témoignages qui nous intéressent, d'une mise en jeu non de la référence à un événement historique, mais de la relation d'un sujet à un passé commun. La référence à la seconde guerre mondiale ou aux camps est le cadre dans lequel le récit se développe : elle est cet horizon supposé commun aussi bien au témoin qu'aux générations contemporaines de la réception du témoignage. Face à ce qui est devenu savoir, mais un savoir inactif dans la vie du contemporain, le déplacement du témoignage vers le témoignage littéraire et vers la fiction, répond d'un désir d'actualisation des enjeux du témoignage, d'un effort de remise en jeu de l'objet véritable du témoignage. Car la vérité de l'expérience se situe-t-elle seulement dans l'événement ? Ce qui confère une valeur unique à l'événement, cette unicité dont les défenseurs du devoir de mémoire se réclament, trouve-t-il son origine dans l'événement ? Si tel est le cas, le travail de mémoire

---

<sup>369</sup> M.Riffaterre, "Le témoignage littéraire", in *Les Cahiers de la Villa Gillet*, 3 (nov.1995), p.33, in M.Bornand, *Témoignage et Fiction*, p.59

exige un effort tout particulier de fidélité à la référence historique. Mais la valeur unique de l'événement ne se situe-t-elle pas au contraire dans la marge de la référence ? L'événement historique pourrait alors tenir lieu de référence, mais ne vaudrait pas comme critère d'authenticité de la représentation. La mise en jeu du rapport du récit à la référence, élargit l'horizon des possibilités offertes au projet de transmission. Car il n'est pas seulement question de transmission dans le témoignage contemporain, mais aussi de la transmissibilité de l'expérience. Le témoignage dit contemporain exige la possibilité d'une réception active. L'ouverture à la fiction propose de faire de l'expérience historique une référence valant alors comme virtualité de l'histoire contemporaine. Il n'est plus question de prétendre à un droit de parole basé sur l'expérience vécue, mais d'engager la parole témoignante comme possibilité offerte au contemporain d'affronter le mystère de sa propre identité ou la mystérieuse articulation de ses possibles, par l'intermédiaire de l'altérité d'une expérience qui aurait pu être la sienne. Le témoignage contemporain dans son projet de prise à parti du témoin du témoin, ne se contente donc pas de se retourner sur l'acte de représentation du témoignage. Au-delà de l'acte de mise en abyme, il est question d'une mise à l'épreuve du geste de représentation. Car la question qui demeure est la suivante : l'homme peut-il se représenter lui-même et si tel est le cas, comment peut-il le faire ? Quels sont les moyens offerts à l'homme pour se dire et que nous apprennent-ils sur l'homme ?

Le témoignage contemporain en tant que quête du spectre de l'homme, remet donc en cause la possibilité pour la mémoire de tenir lieu de critère d'identité. Est-ce le contenu de la mémoire qui vaut comme critère d'identité et autorise la mise en place d'une possible définition de l'humanité de l'homme, ou est-ce la relation au passé, que traduit toute représentation du passé à partir des traces laissées dans la mémoire, qui peut tenir lieu d'étalon dans le projet de définition de l'humain ? Le témoignage contemporain interroge alors la possibilité d'établir une mémoire commune aux hommes. Si la connaissance du passé ne peut plus être le garant de l'avenir, il revient au témoignage littéraire de révéler ce qui peut encore tenir lieu de lien entre les générations. La quête d'un tel lien fait écho au projet du témoignage, qui demeure celui d'atteindre une possible définition de l'humanité de l'homme. Le témoignage littéraire est pris en étau entre son projet de définition de l'homme, définition indépendante du cours du temps et l'inscription irréductible de l'homme en tant que sujet dans le temps. Singularité et quête identitaire semblent donc devoir s'affronter sans cesse dans le témoignage littéraire.

Si la représentation ou la trace littéraire de l'expérience passée est ce qui doit demeurer en dernier lieu dans les mémoires, il convient de s'interroger sur la relation du sujet non seulement à la référence historique dont le témoignage littéraire porte la trace, mais aussi à

l'image du passé dont est porteuse finalement la représentation de l'expérience passée. Le témoignage contemporain en tant qu'image du témoignage qui l'a précédé, manifeste en effet le caractère incontournable de l'image dans l'acte de représentation de l'homme par lui-même, et notamment de l'image de ce qu'est ou devrait être l'« homme », dans l'établissement d'une relation à l'événement. Le témoignage littéraire est alors la mise à l'épreuve de la contradiction attachée à la quête d'une définition de l'homme : comment atteindre une définition intemporelle de ce qu'est l'homme par l'intermédiaire de ce qui demeure inséparable du temps dans lequel elle s'inscrit, à savoir l'image justement ?

La fiction conçue à la fois comme expression de la relation du sujet à l'histoire, mais aussi comme mise à l'épreuve des possibles humains, va être interrogée comme ce lieu rendant possible l'impossible définition de l'homme par lui-même. Ce sont donc les liens entre représentation de l'homme par lui-même et fiction de représentation, mais aussi entre fiction et éthique qui vont être interrogés au travers du rapport problématique du sujet à cette image qu'il a de lui-même. Notre intérêt se portera tout d'abord sur le lien entre fiction et unicité de l'expérience, puis sur le caractère incontournable de l'expérience de la temporalité que représente l'acte de témoigner et finirons par interroger le principe d'autodéfinition auquel renvoie la relation toujours singulière du sujet à sa propre humanité.



## CHAPITRE TROISIEME

### LA FICTION FACE A L'UNICITE D'UNE EXPERIENCE REELLE

Le témoignage semble contraint à intégrer la part d'irréalité qui s'attache au passé. « (I)l y a en effet plus que du rêve dans l'évocation de la latence de ce qui demeure au passé : quelque chose comme une spéculation (...) au sens d'une pensée à la limite (...)»<sup>370</sup>. La latence qui s'attache au contenu de la mémoire fait écho à la latence d'une possible définition de l'identité humaine. Le témoignage contemporain interroge la notion de possibilité qui s'attache à la représentation aussi bien du passé que de l'humanité de l'homme. Le spectre du passé renvoie à celui de l'homme : il est question d'une quête paradoxale sans cesse reconduite qui vise à atteindre un objet inatteignable. Il est intéressant de noter le lien entre les termes de spéculation et de spectre : dans les deux cas, la vision est mise en jeu, une vision qui dépasse, tout en l'intégrant, la seule présence ou visibilité. Il s'agit de miser sur l'existence ou la possibilité d'une réalité qui n'est pas ou plus. Il est toujours question du paradoxe propre à la mémoire du passé, le paradoxe de la présence de ce qui demeure absent, mais avec la nuance non négligeable apportée par la spécificité de la fiction : le paradoxe est dorénavant celui d'une possible présence de ce qui semble impossible car absent.

L'objet inatteignable de la quête du témoin qu'est une définition de l'homme, ainsi que la situation historique qui, elle, n'autorise pas une simple reconstitution, contraignent le témoignage contemporain à reconsidérer le rapport du récit basé sur la seule réalité à la vérité que l'on cherche à extraire de l'expérience passée. Un des traits qui caractérisent justement les témoignages contemporains est l'usage nouveau qui est fait de la fiction. Il n'est effectivement plus question pour ces récits de considérer la fiction comme simple « feintise<sup>371</sup> », mais bien d'envisager les possibilités offertes par cette forme d'irréalité. Il s'agit d'user de l'irréel pour atteindre ce qui échappe à la seule réalité visible. Le décrochage référentiel que suppose et qu'autorise la fiction dans le témoignage contemporain, va cependant à l'encontre des revendications des témoins qui les ont précédés, quant au caractère singulier et exceptionnel de l'événement qui fait l'objet de leurs récits. La question est bien de savoir comment la fiction peut s'accorder avec l'unicité revendiquée de l'expérience, unicité qui justifie entre autres de l'existence de l'acte de témoignage.

Le caractère d'unicité qui s'attache au sens de l'expérience, fait suite à ce qui est d'ailleurs devenu un topos du genre du témoignage depuis la Première Guerre : l'expérience est avant tout une expérience des limites et se situe pour cette raison même en dehors de toute comparaison. Le témoignage a en effet pour charge d'interroger les « limites du sujet exposé à une dépersonnalisation radicale dont il sort transformé à tout jamais ; limites de l'humain par

---

<sup>370</sup> Ricoeur, *MHO*, p.565

<sup>371</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Le Seuil, Paris, 1999

le basculement brutal du côté de la sauvagerie, de la barbarie, de l'animalité ; limites du sens par la résistance qu'opposent désormais à toute interprétation des phénomènes relevant de la contingence, sinon de la pure absurdité.<sup>372</sup>» Ces limites auxquelles le témoin a été soumis font de l'événement un événement absolument unique dans l'histoire des hommes. L'événement se veut incomparable sur la chaîne des événements historiques en raison du saut qui a été effectué du côté de l'irrationnel et de l'indicible. Les difficultés de la représentation testimoniale semblent d'ailleurs essentiellement liées au caractère exceptionnel de cet événement que le témoin cherche à traduire. Mais comme le soulignent P. Glaudes et H. Meter dans leur introduction à l'ouvrage collectif portant sur *L'expérience des limites des récits de guerre*, les faits qui placent l'homme sur la limite du sens et du non-sens relèvent de la contingence. L'unicité unique aurait ainsi à voir avec une simple possibilité de l'existence humaine, avec ce qui aurait pu ne pas être. Une telle approche semble contredire celle qui tend à faire de l'événement historique un élément fondamental et incontournable de l'acte de témoignage. Ce lien paradoxal entre les notions d'unicité et de contingence amène à interroger le véritable sens à accorder à la notion d'unicité de l'expérience et demande à réévaluer les moyens choisis pour l'exprimer. Ce paradoxe invite enfin à repenser le lien entre les faits et le sens qui s'en dégage. Si les faits ne relèvent que de la contingence, voire même de l'absurdité comme cela est suggéré, le témoignage reste-t-il encore lié par la nécessité qui lui est imposée de donner à lire leur reconstitution ? Est-il seulement encore question aujourd'hui d'une vérité unique à extraire d'une expérience unique ? La situation limite qu'est celle de la guerre ou des camps, révélée en tant que simple contingence, prive désormais le témoignage de la possibilité d'associer notamment la violence à un événement daté dans le temps. Alors que le témoignage contemporain ne cesse d'interroger la possibilité de la transmission du sens de l'événement passé pour les hommes, la revendication de l'unicité de l'expérience datée place cette possibilité même face à son propre paradoxe : il serait question de rendre présent dans et par l'écriture ce qui échappe aux normes du discours et n'autorise aucune comparaison. En réévaluant la notion d'unicité, le témoignage contemporain pose alors la question suivante : comment donner malgré tout à penser aux nouvelles générations ce qui demeure sans comparaison ? Comment inscrire cet incomparable dans le champ de leurs possibilités ?

La problématique expression de l'unicité de l'expérience ou du caractère incomparable de la violence déployée durant les guerres mondiales, mais aussi et surtout au sein des camps de la

---

<sup>372</sup> Pierre Glaudes, Helmut Meter, *L'expérience des limites dans les récits de guerre*, Éditions Slatkine, Genève, 2001, p.10

mort, donne un prolongement à une question déjà évoquée : celle du détournement rendu nécessaire des limites posées au discours et à l'authenticité de la parole testimoniale. La fiction contribue, comme nous le verrons, à outrepasser ce qui fait obstacle à la transmission du véritable sens à extraire du passé.

La fiction fait ainsi son entrée dans le témoignage en tant qu'expression d'un possible humain. Cette ambition s'inscrit dans le cadre de l'appropriation de l'expérience et du témoignage par le témoin du témoin : le récit fictif met dorénavant en jeu la valeur définitoire pour l'homme de cette prise en charge d'une relation virtuelle à l'événement. Le témoignage contemporain invite alors non seulement à repenser le sens de l'unicité de l'expérience, mais aussi la place accordée à la fiction dans la représentation de l'homme par lui-même. La fiction n'est pas que le résultat d'un travail d'imagination. La fiction est à apercevoir dans sa dimension spéculaire : elle se veut reflet de la réalité, miroir de la relation qu'entretient le sujet avec son propre mystère. Le témoignage contemporain s'intéresse donc à la fiction en tant que procédé choisi par le témoin pour remplir la mission confiée au témoignage. Pour Ricœur, la fiction possède un pouvoir suggestif qui rend possible l'implication du contemporain dans le processus de compréhension et donc d'appropriation du sens de l'expérience. « Le rôle de la fiction, dans cette mémoire de l'horrible, est un corollaire du pouvoir de l'horreur, comme de l'admiration, de s'adresser à des événements dont l'*unicité* exprime importe. Je veux dire que l'horreur comme l'admiration exerce dans notre conscience historique une fonction spécifique d'individuation. (...) (J)e parlerais volontiers d'événements *uniquement uniques*. Toute autre forme d'individuation est la contrepartie d'un travail d'explication qui relie. L'horreur isole en rendant incomparable, incomparablement unique, uniquement unique. (...) Il importe plutôt de rehausser l'une par l'autre l'explication historique et l'individuation par l'horreur. Plus nous expliquons historiquement, plus nous sommes indignés ; plus nous sommes frappés par l'horreur, plus nous cherchons à comprendre.<sup>373</sup> » L'unicité à laquelle Ricœur fait allusion, renvoie à la singularité morale des événements de la Shoah. Le plan moral étant le seul qui, selon lui, autorise à juger l'événement exceptionnel ou absolument incomparable. Le plan historiographique introduit en effet toujours de la relativité. Ricœur parle d'une « incomparabilité absolue des irruptions de l'horreur<sup>374</sup> », car « il n'y a pas d'échelle de l'inhumain, parce que l'inhumain est hors échelle, dès lors qu'il est hors normes même négatives. » La fiction trouve alors sa place parce qu'elle complète le travail de l'historien en lui offrant un accès à ce qui se situe en

---

<sup>373</sup> P.Ricœur, *Temps et récit III, Le temps raconté*, p.340-341

<sup>374</sup> P.Ricœur, *MHO*, p.435 ; citation suivante : *ibidem*

dehors de tous les critères de comparaison. Les exigences ne sont pas les mêmes à l'égard de l'histoire et à l'égard de la fiction : les ambitions de la fiction en terme de transmission peuvent dépasser celle de l'historien. Il est question d'une stimulation dans et par la fiction du désir inhérent à l'homme d'aller au-delà de ses propres limites de compréhension. S'il ne s'agit pas d'individuation par l'horreur dans les récits qui nous intéressent, la description des faits tendant à disparaître de la narration, la fiction dans le témoignage contemporain continue à jouer ce rôle d'activateur de l'implication des contemporains. L'effacement de la description des faits peut surprendre dans un premier temps et pourtant il contribue à faire du témoignage contemporain le lieu même de l'expérience, cette expérience d'un sujet confronté à ses propres limites et au choix qui est le sien entre la fraternité et la violence. Il n'est plus seulement question de faire le récit d'une expérience, mais de donner la possibilité d'expérimenter à son tour la relation aux limites de la raison, aux limites de ce qui est jugé « humain » et « inhumain ». La fiction tend ainsi à atteindre « sa véritable fonction mimétique » parce qu'elle rompt justement avec la simple imitation du passé. « La véritable *mimesis* de l'action est à chercher dans les œuvres d'art les moins soucieuses de refléter leur époque. <sup>375</sup>»

Le témoignage contemporain s'éloigne avec le temps de la revendication propre aux tout premiers témoins des événements qui ont marqué le XXe siècle : la revendication de la possession de la vérité par l'individu ayant participé aux événements. Il situe plutôt son discours dans la marge de l'Histoire. La disparition des témoins « authentiques » et la nécessité de poursuivre l'acte de transmission, ont fait disparaître l'enjeu premier du témoignage qui était de donner au sujet la possibilité de retrouver le contenu de sa mémoire et surtout de s'y reconnaître. Car « de même que la parole vive a fait place à l'écriture, l'œuvre est décalée, décadrée, et il n'y a rien à chercher à côté ou derrière que l'absence de celui qui a rendu dans ce portrait ce qu'il a vu de son visage, et qui est mort. Et ce portrait, justement parce qu'il est orphelin (je dirais décadré), nous regarde aujourd'hui, fait de nous ses contemporains. Il nous fait voir de nouvelles ressemblances. <sup>376</sup>» Il est fait référence dans cette citation à un autoportrait de Rembrandt : l'identité entre le visage représenté et celui de l'artiste y est soumise au doute. Ricœur suggère que l'œuvre picturale est avant tout une interprétation du peintre par lui-même. Il est question d'une rupture fondamentale et incontournable entre l'objet représenté et la réalité. De même, la fiction interrompt la relation entre le témoin et son expérience et propose au témoin du témoin la possibilité d'apercevoir

---

<sup>375</sup> Ricœur, *Temps et récit III*, p.278

<sup>376</sup> O.Abél, « *L'indépassable dissensus* », in *La juste mémoire*, p.43

dans le récit une ressemblance avec lui-même. Car l'œuvre de témoignage ne peut désormais prendre sens que par l'interprétation de la réalité qu'elle propose.

Il va bien être question de cette quête de ressemblance dans les textes de Rigoni Stern et de Semprun. Qu'il s'agisse d'une ressemblance entre les hommes de diverses générations, ou entre le sujet qui écrit et l'autre lui-même, objet de la représentation, la fiction offre la possibilité d'apercevoir la spécificité ou l'unicité d'une identité humaine fondée justement sur cette absence d'identité à soi-même. Le témoin contemporain replace la rupture identitaire de l'homme avec lui-même au cœur de l'acte de représentation, car il est avant tout question de la volonté ou du refus d'apercevoir une ressemblance avec l'humanité représentée dans la fiction de témoignage. C'est la question de la possibilité d'hériter en dépit de l'absence de testament ou de se reconnaître malgré l'absence de ressemblance entre les générations, qui est posée par Kertész et Tabucchi. Le témoignage littéraire qu'est le témoignage contemporain, prend alors appui sur le paradoxe évoqué par Ricoeur, « le paradoxe indépassable qui s'attache à une conception métaphorique de la vérité. Le paradoxe consiste en ceci qu'il n'est pas d'autre façon de rendre justice à la notion de vérité métaphorique que d'inclure la pointe critique du « n'est pas » (littéralement) dans la véhémence ontologique du « est » (métaphoriquement)<sup>377</sup> ». La fiction invite à interroger la possibilité de l'expérience passée dans notre présent et ainsi à penser le paradoxe de l'homme, cet être aussi bien capable d'humanité que de son contraire : le témoignage contemporain nous éloigne ainsi du récit d'un événement uniquement unique, pour nous nous diriger vers celui d'une relation toujours unique de l'homme avec lui-même.

---

<sup>377</sup> P.Ricoeur, *La métaphore vive*, Le Seuil, 1975, p.321

## A. LA FICTION FACE A LA QUETE D'UNE IDENTITE UNE.

« Pour savoir il faut s'imaginer.<sup>378</sup> » C'est sur cette brève sentence que s'ouvre la réflexion de G.Didi-Huberman sur la notion d'inimaginable ou d'indicible attribuée systématiquement à la description de l'expérience des camps. Cette phrase fait écho à un dialogue dont la portée n'est pas des moindres dans le récit de Semprun, que nous avons choisi de privilégier, *L'Écriture ou la vie*.

- Le vrai problème n'est pas de raconter, quelles qu'en soient les difficultés. C'est d'écouter... voudra-t-on écouter nos histoires, même si elles sont bien racontées ? (...)
- Ça veut dire quoi, « bien racontées » ? s'indigne quelqu'un. Il faut dire les choses comme elles sont, sans artifices ! (...)
- Écoutez, les gars ! La vérité que nous avons à dire – si tant est que nous en ayons envie, nombreux sont ceux qui ne l'auront jamais ! – n'est pas aisément crédible... Elle est même unimaginable...<sup>379</sup>

Le problème qui se pose à la configuration de la parole du témoin, se surajoute à la seule question de la fidélité à la mémoire du passé. L'acte de témoigner et les choix de représentation qui l'accompagnent, sont inséparables des modalités de réception de ce même témoignage : le témoin ne peut perdre de vue son ambition de donner à comprendre. La problématique de la réception va de pair avec la nature de l'objet du témoignage, un objet qualifié d'« unimaginable » pour tous ceux qui n'ont pas vécu dans leur chair l'expérience. L'inimaginable se pose ainsi toujours en regard de l'imaginable, mais cette vérité unimaginable et inaccessible n'en demeure pas moins incontournable et se donne dans les témoignages contemporains comme manque du discours.

Cette notion de manque incontournable du discours du témoin est essentielle si l'on veut comprendre l'évolution du genre du témoignage. Elle va de pair avec la prise de conscience de l'inscription du témoignage dans une société donnée et dans un mode de pensée fortement ancré dans son temps. Comme le souligne Annette Wieviorka dans *L'Ère du Témoin*, « le témoignage, (...), exprime, autant que l'expérience individuelle, le ou les discours que la société tient, au moment où le témoin conte son histoire, sur les événements que le témoin a traversés. Il dit, en principe, ce que chaque individu, chaque vie, chaque expérience (...) a d'irréductiblement unique. Mais il le dit avec les mots qui sont ceux de l'époque où il témoigne, à partir d'un questionnement et d'une attente implicites qui sont eux aussi contemporains de son témoignage, lui assignant des finalités dépendant d'enjeux politiques ou

---

<sup>378</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Editions de Minuit, 2003, p.11

<sup>379</sup> J.Semprun, *L'Écriture ou la vie*, p.165-166

idéologiques, contribuant ainsi à créer une ou plusieurs mémoires collectives (...) <sup>380</sup> ». Il est donc toujours question d'un décalage entre la représentation du passé et la réalité de ce même passé. La fiction semble alors pouvoir intervenir en tant qu'adjuvant à cette quête de la vérité du passé qu'est celle des témoins contemporains : tout comme le témoignage contemporain se situe dans les marges des témoignages qui l'ont précédé, la fiction se situe à son tour dans les marges de la représentation de la réalité et peut dès lors prétendre atteindre la véritable dimension de l'expérience, rendue inaccessible par les contraintes énonciatives dont elle est contemporaine et inséparable.

Cette valeur d'adjuvant accordée à la fiction fait écho au rôle que lui attribue Ricœur notamment dans *Temps et Récit III*. La fiction s'attache à rétablir le lien entre la mémoire et l'histoire : elle semble tenir lieu de relais dans le processus qui mène à la connaissance, puisqu'elle prépare et dispose les destinataires du témoignage à vouloir en apprendre davantage. La fiction est chargée de susciter chez le lecteur ou auditeur du témoignage le désir de comprendre, nous l'avons dit. La réflexion sur les artifices littéraires, que propose Semprun quant au traitement de l'inimaginable, va dans le même sens : l'artifice littéraire est convoqué pour « susciter l'imagination de l'inimaginable <sup>381</sup> ». La fiction est censée amener à la présence ce qui demeure sans image pour le lecteur de témoignage. Ricœur demande d'ailleurs à la fiction ce prodige qui consiste à rendre incomparable un événement, malgré la comparaison inévitable à laquelle le lecteur de témoignage va se livrer. L'événement « uniquement unique » renvoie pourtant selon Ricœur, à un événement qui vaut pour lui-même et dont le degré d'horreur n'a pas à être mesuré. La seule façon de maintenir l'événement dans son unicité, malgré l'inévitable comparaison avec d'autres manifestations de l'horrible, repose dans l'usage de la fiction, du faux, selon Ricœur. La fiction fait effectivement appel à un système d'images ou de références réelles, tout en ne prétendant pas former un récit vrai : le lecteur est contraint de maintenir l'événement en-dehors de tout système de comparaison avec le monde réel et peut alors avoir accès son unicité.

Dans les textes que nous abordons, l'unicité ne passe cependant pas par l'horreur. Les témoignages contemporains semblent d'ailleurs éviter toute description de l'horreur. La transmission de l'unicité de l'expérience semble alors d'autant plus délicate qu'il n'est pas question de l'unicité des événements, mais de l'unicité de l'identité humaine, telle que l'événement historique a pu la manifester. La reconnaissance de la spécificité absolument unique de ce visage humain passe bien par l'annulation des critères de comparaison, par la

---

<sup>380</sup> A. Wiewiorka, *L'Ere du témoin*, p.13

<sup>381</sup> J. Semprun, *L'écriture ou la vie*, p.166



réduction des critères du semblable et du dissemblable. Le témoignage contemporain affirme l'unité indissoluble entre les hommes, mais aussi la paradoxale identité de l'homme avec lui-même, une identité devant faire sienne ce que le sujet humain considère pourtant comme inhumain. La fiction fait donc face à la représentation de l'homme par lui-même et propose de lui intégrer cette étrangeté qu'éprouve le sujet vis-à-vis de lui-même. La fiction trouve ainsi sa place dans les récits de Rigoni Stern comme de Semprun dans un projet commun de rendre incomparable l'humanité de l'homme. Ce sont notamment les valeurs d'interchangeabilité des destins humains qui vont trouver un champ d'expression par l'intermédiaire de la fiction.

## 1. L'unicité des valeurs humaines ou l'interchangeabilité des destins.

Les textes de Rigoni Stern peuvent tenir lieu de socle sur lequel interroger la modification des contours à donner à la revendication de l'unicité de l'expérience. Situé à mi chemin entre le témoignage basé sur les faits historiques et le témoignage qui, lui, interroge la position du témoin et les possibilités du témoignage, Rigoni Stern ouvre son œuvre de témoignage à la voix d'autrui et suggère que l'unicité de l'expérience va de pair avec l'interchangeabilité des expériences dans le temps. Nous allons nous arrêter sur la valeur accordée à l'unicité de l'expérience par les témoignages écrits directement après les deux guerres du XXe siècle, et verrons ensuite comment le déplacement du sens de cette notion, contribue à associer la possibilité de la transmission à la reconnaissance d'une identité commune aux hommes.

### 1.1. Les limites du concept d'unicité dans le témoignage.

Comme nous l'avions mentionné quand il a été question de l'évolution du genre du témoignage depuis la première guerre mondiale, le témoignage à ses débuts se prétend dépourvu de tout artifice : il se veut connaissance basée sur la vérité observée, vécue, et donnée telle quelle, sans chercher à plaire ou à distraire. La revendication contemporaine de l'usage de l'artifice pour convaincre et transmettre le récit de l'expérience, en suscitant le désir de le recevoir, ne va pas sans remettre en cause la définition de ce que doit être un témoignage selon les tout premiers témoins des guerres du XXe siècle.

Le témoignage reste un genre difficile à définir car il se trouve à la croisée du document historique et de la littérature. Une tentative de définition du témoignage a bien été proposée par Jean Norton Cru au lendemain de la première guerre mondiale, dans le fameux ouvrage, d'ailleurs déjà très controversé à sa parution, intitulé *Témoins*. Rappelons cependant que ses

propos ne sont construits que sur la base de sa connaissance de la Première Guerre mondiale, la manifestation de la violence absolue que constitue la Shoah n'ayant pas encore eu lieu. Son ouvrage propose donc une classification des différents témoignages parus dès 1915, les journaux notamment des Poilus, et ce jusqu'au début des années trente. Une hiérarchie y est établie, qui a pour but d'attribuer ou de refuser le titre de témoignage aux différents textes étudiés, car tous ne peuvent prétendre, selon le critique, au titre de témoins. Parmi les nombreux critères à partir desquels le critique élabore sa définition du genre, la nécessité de la minutie de la description tient une place importante. La minutie exigée, proche de celle de l'inventaire, est destinée à la fois à prouver la présence du témoin sur le front mais aussi à contrer le caractère incommunicable de l'expérience. Pour Norton Cru, « la guerre défiant la possibilité de sa dépeinture dans des récits plausibles, le seul moyen de convaincre de son horreur consiste à effectuer la description minutieuse des souffrances morales, blessures corporelles, cadavres...<sup>382</sup> » Aux limites du discours, Norton Cru oppose donc un surplus de réalité : seule la réalité peut répondre d'une réalité jugée incroyable. Le critique fait du témoignage une poétique de l'accumulation des preuves. Jean Norton Cru ne revendique pas la supériorité du témoignage sur la représentation proposée par les documents historiques, mais espère au contraire « apprêter le matériau pour le travail des historiens et faire émerger une « psychologie du combattant<sup>383</sup> ». L'établissement de critères pouvant définir ce qu'est ou non un témoignage, vise à atteindre l'élaboration d'une version officielle de la vérité et ce dans le but de mettre fin aux faux récits, aux récits enjolivés qui paraissent dès la fin de la guerre et qui n'ont selon le critique, aucune valeur documentaire. Nous retrouvons en cela la position de Rigoni Stern pour qui le témoignage basé sur l'expérience vécue intervient aux côtés et en complément du document historique. Mais la précision de la description qui vise à atteindre la vérité, n'exclut cependant pas du récit ce que J.Norton Cru appelle la description de l'« atmosphère » du front. « (...) (L)es choses du front, serties de leur atmosphère, ne peuvent être perçues que par les cinq sens et surtout, par contre coup, par l'âme. C'est avec notre chair que nous avons compris la guerre et tous ceux dont la chair a été à l'abri se font illusion quand ils veulent connaître la guerre par l'étude.<sup>384</sup> »

Cette description rendue nécessaire de l'atmosphère du front autorise, de manière paradoxale au vu des exigences d'authenticité de Norton Cru, l'usage de la fiction. Les textes de fiction

---

<sup>382</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.79

<sup>383</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.74

<sup>384</sup> J.Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Ed. Les étincelles, Paris, 1929, p.226, in Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire, Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Ed. EHESS, Paris, 1998, p.79

sont d'ailleurs eux aussi soumis à la critique de l'auteur, qui en évalue la capacité à transmettre la seule vérité, selon lui, de la guerre. « Mieux que les lettres soumises à la censure, autant que le journal ou la relation des souvenirs, eux aussi influencés par les débats d'après-guerre, la fiction puisant dans l'expérience peut restituer l'atmosphère de la cagna, la vie dans les tranchées, l'émotion à la chute d'un camarade, l'angoisse, la désespérance... Or c'est bien là aux yeux de Norton Cru, le contenu décisif du témoignage, ce qui distingue une déposition sincère d'une relation fantaisiste, ce qui permet de confondre un auteur d'avoir préféré l'idéologie à la vérité.<sup>385</sup> » De manière paradoxale, la fiction se met ainsi au service de la vérité. Seule la reconstitution du cadre propre à l'expérience serait donc propice au dévoilement de sa vérité essentielle. L'événement historique, en tant qu'expérience vécue, est élevé au rang d'élément incontournable du témoignage : la fiction ne vient donc pas ici détourner le récit de sa référence temporelle et événementielle.

Si le critique, lui-même ancien combattant, autorise le témoignage à faire appel à l'affectif, au sensible, c'est en effet parce qu'il suppose que les émotions ont été vécues de manière identique par tous les soldats ayant participé à l'événement. L'événement est unique, ce sont les témoins qui sont multiples.

L'appel à la sensibilité du lecteur du témoignage, par l'évocation de ce que les sens des témoins leur ont laissé percevoir des événements, vise aussi bien chez Ricœur que chez Norton Cru à dégager de l'expérience le sens de son unicité. Mais cette notion d'unicité ne recouvre pas les mêmes valeurs : pour le premier l'unicité renvoie à la dimension de l'horrible, à l'absence de mesure de la manifestation de la violence, quand pour le second la quête d'unicité constitue une réponse à opposer aux mensonges et à la mystification de la vérité de l'événement. L'unicité joue sur deux plans bien distincts. La différence tient notamment à l'usage qui est fait dans le témoignage de ce qui relève du factuel.

« L'expérience de la guerre par les combattants est une.<sup>386</sup> » Quand Ricœur associe unicité et incomparabilité, J.Norton Cru, lui, associe vérité et unicité. Ce dernier fait au contraire de la possibilité et de la perfection de la comparaison un critère d'unicité et donc de vérité. « La comparaison avec le schéma général des protocoles de la psychologie expérimentale dévoile la signification formelle de l'opération : comme les expérimentateurs, Norton Cru stabilise l'événement pour en évaluer les versions rapportées. Tandis que ceux-ci constituent un étalon, par exemple en créant un incident à partir d'un scénario ou en projetant un film, ici, l'unicité de l'événement est postulée par une identique expérience vécue durant quatre années par des

---

<sup>385</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.75

<sup>386</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.77

millions de soldats étirés sur des milliers de kilomètres, et l'étalon peut alors être l'unique exemplaire dont le critique dispose grâce à sa propre mémoire.<sup>387</sup> » Sous l'angle de l'affectif, le témoignage devrait pouvoir selon le critique, se substituer à n'importe quel autre témoignage, sans que la vérité de l'expérience ne soit ébranlée. C'est d'ailleurs là le critère par excellence de la vérité : la possibilité de comparer ou de remplacer le récit d'un témoin par celui d'un autre. Cette substitution possible d'un témoin authentique par un autre, la valeur d'identité des paroles de différents témoins, autorise le témoin à prétendre au titre de porte-parole de ses semblables. Mais cette vision de l'unicité de l'expérience, cette revendication d'une connaissance que seuls ceux qui ont vécu l'événement peuvent posséder, limite la signification de l'expérience à l'événement lui-même. Or la question de l'unicité interroge la juste portée de la vérité à extraire du récit de l'expérience demeurée dans la mémoire du témoin. Pour Jean Norton Cru, dire l'horreur de l'événement passé est inséparable de l'ambition d'établir un récit vrai. Il semble que seul le témoin direct des événements puisse prétendre à une telle reconstitution et donc au témoignage.

Le détour que nous venons d'effectuer autour de la proposition d'une définition du témoignage de Jean Norton Cru, nous a permis de resituer le cadre dans lequel le témoignage de Rigoni Stern se situe. En tant que témoin ayant participé directement aux événements, il peut effectivement prétendre à la parole et à l'élaboration de la vérité à extraire de ces mêmes événements. Pour cet auteur italien, l'usage de la fiction ne constitue qu'un outil parmi d'autres pour atteindre l'unicité de l'expérience. Il revient d'ailleurs au témoin de dévoiler le vrai sens à accorder à cette notion d'unicité de l'événement. Si l'usage de la fiction n'est autorisé par J.N.Cru que pour transmettre la vérité unique de la guerre, la fiction peut rendre partageable la communauté d'expérience, la communauté des émotions vécues à l'épreuve de la guerre. Rigoni Stern reprend en charge cette notion de communauté des valeurs et fait de la fiction le lieu offrant un accès à la valeur qui dépasse, selon lui, toutes celles que la guerre a pu révéler : l'humanité propre à tout homme. L'expérience unique est porteuse d'une signification qui, elle, renvoie à une unicité sans bornes dans le temps.

## 1.2. Une identité commune aux hommes à travers le temps.

Conformément aux exigences de J.Norton Cru, le témoin Mario Rigoni Stern se veut porte-parole d'une génération d'anciens combattants dont les émotions et les souffrances ont

---

<sup>387</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.78

été les mêmes. Sa position de messenger mais aussi de chef de section, tient lieu de métonymie de la valeur du récit. Il est celui qui porte le message non plus d'un bataillon à l'autre ou d'une zone de combat à une autre, mais d'une génération à l'autre et ce au nom de tous ses anciens compagnons d'armes, parce qu'il a partagé leur peur et a dû lutter contre les mêmes forces.

Ha smesso di piovere, ma nubi nere si accavallano sopra i boschi e sopra gli alti monti ; dai canaloni salgono nebbie biancastre piene di vento e di neve, e ogni tanto la luna appare a schiarire per pochi minuti. A rompere il rumore del torrente sono raffiche di mitragliatore e colpi di fucile. Scendendo il sentiero verso questa notte, le scarpe inciampano nei sassi e le ginocchia sono molli ; i due compagni mi seguono silenziosi e con la mia sento la loro paura. E non si può parlare.<sup>388</sup>

Mario Rigoni Stern s'attache à reconstruire l'atmosphère qui entoure la garde de nuit. Les soldats subissent les détonations dont la force est amplifiée par le silence de la nuit et leur état de semi sommeil. La parole du narrateur, seule, se détache du fond de ce silence imposé par la peur et la prudence. Le silence que les soldats partagent est d'autant plus fort que la désignation de ces soldats n'intervient qu'en toute fin de la description : absents de la description de la scène, ils apparaissent enfin, désignés métonymiquement par leurs chaussures et leurs genoux. Les compagnons du témoin narrateur ne deviennent sujets que dans l'évocation de leur silence. La voix du narrateur semble alors prendre le relais de ce silence, auquel vient répondre le partage d'une même peur. L'émotion commune vient briser le silence qui tendait à diminuer les soldats. Ce ne sont plus trois individus murés dans leur peur par un silence imposé et imposant, mais une seule et même figure d'homme confronté à la peur. Le « nous » tient dans les récits de l'italien une place essentielle : les chasseurs alpins se déplacent, vivent et souffrent de et dans la guerre comme un seul homme.

De la même façon que Jean Norton Cru, ancien combattant devenu critique, prend pour étalon de référence sa propre expérience et établit ainsi, au travers d'une comparaison rendue possible, des critères d'authenticité, Rigoni Stern fait de son expérience vécue le récit de tous. Le récit mené à la première personne est inséparable du « nous ». La forte identification du témoin au groupe auquel il appartient, lui permet en retour d'attribuer à ce même groupe ses propres sensations, ses émotions mais aussi ses jugements sur la situation. Le mouvement d'alternance propre à l'écriture de Rigoni Stern entre les discours officiels qui engagent tout

---

<sup>388</sup> M.Rigoni Stern, *Quota Albania*, p. 18 (*En Guerre*, p.27, « Il a cessé de pleuvoir, mais des nuages noirs s'amoncellent au-dessus des forêts et des hautes montagnes. Des brouillards blanchâtres remplis de vent et de neige montent des défilés ; de temps en temps, la lune se montre dans une éclaircie de quelques minutes. Des rafales de fusils mitrailleurs et des coups de feu couvrent le bruit du torrent. En descendant le sentier qui s'enfonce dans la nuit, nos chaussures butent sur les cailloux ; nos jambes sont molles. Mes deux camarades me suivent en silence ; je sens leur peur en même temps que la mienne. Et il n'est évidemment pas question de parler. »)

le corps d'armée et ses réflexions personnelles, lui permet de placer les soldats en opposition avec la guerre que l'on a décidée pour eux. Les doutes qui assaillent peu à peu le témoin qu'est Rigoni Stern, sont ceux de toute une génération qui parvient à s'extraire lentement de la version officielle des faits. Car ce que *La dernière partie de cartes* s'attache à faire ressortir c'est l'opposition entre le « nous » des soldats et celui de la propagande qui tend à valoriser l'unité de tout un peuple dans la lutte pour la victoire.

A l'heure de la déclaration de guerre de l'Italie aux États-Unis, le narrateur se trouve à distance du conflit, à l'École des chasseurs alpins d'Aoste. Il se retrouve ainsi dans la situation des non-combattants pour quelques jours et son témoignage peut alors interroger la perspective qui est celle justement de ces non-combattants de l'arrière, mais aussi des non-combattants que sont et seront éventuellement les futurs lecteurs de ses témoignages. L'usage de la première personne du pluriel pour désigner les non-combattants fait écho au « nous » unitaire du discours du Duce et marque d'autant plus la rupture entre une unité revendiquée mais factice et l'unité véritable des soldats qui, eux, sont abandonnés à leur sort sur le front. « La propagande officielle fit vibrer les familles des soldats à l'aide d'une mythologie martiale, alimentant la fierté placée dans les armées nationale et alliées, et l'horreur de l'ennemi. La narration des hostilités apparaît, en temps de paix, comme la poursuite de cette propagande à d'autres fins, la persistance de l'instinct guerrier, l'attrait pour l'héroïsme, et la propension à esthétiser une réalité macabre. (...) La quantité des textes publiés malgré la diversité des formes et des styles, serait en mesure d'imposer la réalité contre les idéologies. Mais le combat est d'abord celui que doit mener un témoin contre les déformations de sa mémoire par cet environnement social, car la distance par rapport à l'événement tend à estomper les souvenirs du front, et à les soumettre aux clichés bellicistes ou pacifistes.<sup>389</sup> » La voix qui s'élève au lendemain de la guerre vient ainsi rompre au nom des anciens soldats, l'apparence et les prétentions d'un discours politique donné au nom de tout un peuple. Au « nous » factice vient répondre un « nous » authentique porté par le « je » du témoin narrateur : il s'agit de refonder par le témoignage la possibilité d'une parole une. Car si la lecture des seuls récits de mémoire de cet ancien soldat laisse entendre que l'unicité de l'expérience répond d'une commune souffrance à laquelle la parole rend justice, la mise en regard dans son œuvre des récits de mémoire avec les quelques récits fictifs, permet d'apercevoir la véritable dimension accordée par Rigoni Stern à la notion d'unicité.

---

<sup>389</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.76

Ses premiers récits donnaient à lire le point de vue de l'individu perdu au milieu du conflit. Les textes qui suivent et notamment les deux derniers, *L'ultima partita a carte (La dernière partie de cartes)* et *Aspettando l'alba (Le poète secret)* se retournent sur cette capacité de la mémoire à faire retour sur le passé et à apporter une connaissance qui ne soit pas uniquement une connaissance limitée par les perspectives offertes à l'heure de l'expérience. Le témoignage tel que le conçoit Rigoni Stern se veut parole unique dans le temps, unique malgré ce que le temps peut apporter comme contradictions et comme déceptions de sens. Car ce qui constitue l'unicité de l'expérience est bien la valeur immuable propre à l'humanité des plus humbles que l'événement a révélée. De l'unicité de l'expérience dont le sens a été fragilisé par le passage du temps, on passe dans les récits de Rigoni Stern à l'unicité des valeurs véhiculées par la parole du témoin, l'une fonctionnant avec l'autre.

E davvero difficile viverla, la libertà, in questa Italia al telecomando. Ma non devono e non possono essere inutili tutti quei morti che abbiamo lasciato dietro le spalle.

Allora dopo la tua generosa rabbia dell'azione, il tuo operare per raddrizzare le cose storte, hai voluto anche testimoniare il mondo dei vinti e l'abbandono delle montagne dopo le falci delle guerre e la lotta partigiana ; lo spopolamento di quel poco che ancora rimasto : era dei poveri che volevi dire, (...) delle ultimi lettere scritte dall'Albania e dalla Russia, dei rari che erano ritornati, malati nel corpo e nell'anima, che tu riuscivi a far parlare, ricordare.<sup>390</sup>

Cet extrait s'inscrit dans un récit qui peut tenir lieu d'hommage funèbre rendu par Rigoni Stern à l'écrivain Nuto Revelli. Le narrateur italien devient dans l'espace du court récit que constitue cet hommage, témoin d'un autre témoin. Il a commencé par en être le lecteur, puis l'a rencontré et est devenu son ami. Aux perspectives d'écriture communes se surajoute ainsi un destin commun aux deux hommes. Cet hommage donne à lire la description du témoin « idéal » selon les critères propres à notre auteur. Nous retrouvons la perspective de Norton Cru et son ambition de poser les jalons d'une parole témoignante : cette parole en conformité avec la vérité du passé vécu par le témoin écrivant, demeure en vertu de l'ambition qui était la sienne de donner une voix à tous les « pauvres », aux vaincus de la guerre, et de reformer une communauté de destin des oubliés du passé.

Rigoni Stern énumère les lieux où leurs destins ont été semblables. Le récit de l'expérience de son interlocuteur, évoquée à la deuxième personne du singulier, alterne avec celui de sa

---

<sup>390</sup> M.Rigoni Stern, *Ciao Nuto*, in *Aspettando l'alba*, p.92-93, (*Ciao Nuto*, in *Le poète secret*, p.80-81, « Car il est bien difficile de vivre la liberté dans cette Italie qui ne peut se passer de ses télécommandes. Pourtant, tous ces morts que nous avons laissés derrière nous ne doivent pas, ne peuvent pas être inutiles. Alors, après ta généreuse rage d'agir, qui t'a fait œuvrer pour redresser ce qui allait de travers, tu as voulu aussi apporter un témoignage sur le monde des vaincus et sur l'abandon des montagnes après les hécatombes des guerres et la lutte des partisans, ainsi que sur l'amenuisement du peu de population qui était resté. C'était des pauvres que tu voulais parler, (...), des dernières lettres envoyées d'Albanie et de Russie, des rares survivants qui étaient revenus, malades dans leur corps et dans leur âme, que tu réussissais à faire parler, que tu aidais à se souvenir. »)

propre expérience ; tous deux finissent par se rejoindre définitivement dans un « nous » marqué définitivement par un sort et une vision semblables. L'expérience de Nuto Rivello vient fusionner avec le « nous » qui désignait déjà l'escouade de Rigoni Stern. L'unité des hommes ayant participé au combat se renforce toujours davantage. A la communauté du destin fait écho la communauté d'une identité, celle des hommes. C'est à partir de cette notion d'écho ou de résonance des expériences entre elles, que la fiction trouve sa place et sa fonction.

Les traces de fiction restent rares dans ses récits : une fois encore, Rigoni Stern marque la différence par rapport aux autres témoins contemporains. La frontière est bien définie entre l'usage qu'il fait du témoignage au sens strict du terme et l'autre versant de son écriture qui, bien que romancée peut prendre une valeur documentaire. Ses récits fictifs prennent effectivement eux aussi un appui référentiel : il suffit pour cela à l'ancien chasseur alpin de préciser en simple note la réalité de l'existence et des noms évoqués, ou encore de faire écho à ses propres témoignages au travers de l'évocation de personnages communs et de l'allusion à des scènes déjà connues du lecteur de ses œuvres de témoignage.

La fiction est cependant réservée aux récits de la vie d'autrui, comme *Histoire de Tönle* ou *Les saisons de Giacomo*, récit dans lequel le témoin apparaît non pas en tant que narrateur mais en tant que simple personnage. Mario Rigoni Stern semble se refuser à s'approprier les souvenirs d'autrui. Il marque ainsi une distance vis-à-vis d'un récit qui ne lui appartient pas. Le récit fictif est ce lieu où le témoin peut prétendre devenir personnage, compagnon d'armes sur lequel d'autres hommes portent leurs regards, et non plus seule origine du regard porté sur l'expérience. Son parcours peut ainsi s'inscrire dans l'histoire d'autrui, car celle-ci constitue le double de sa propre histoire. Tout comme dans le *Poète secret*, l'intérêt se porte une fois encore sur le croisement des destinées. Nous retrouvons par exemple l'évocation de l'inscription « *saluti ai paesani che passano*<sup>391</sup> » aussi bien dans *Les saisons de Giacomo* que dans *La dernière partie de cartes*. Ce dernier texte confirme la disparition de l'auteur de l'inscription, quand dans le récit fictif, elle n'était que supposée par la découverte d'un acte de décès militaire, dans lequel l'identité du disparu n'était pas précisée. L'écho d'un texte à l'autre fait du témoignage le lieu d'une parole une et ininterrompue. Le témoin devient dans *Les saisons de Giacomo* personnage de roman, Mario, et révèle au travers de la place offerte à la voix de Giacomo, le témoignage comme étant parole d'homme, avant d'être parole d'un individu.

---

<sup>391</sup> Mario Rigoni Stern, *Les saisons de Giacomo*, (Einaudi, 1995) Ed. R.Laffont, 1999 pour la version française, p.216



La lecture des textes de fiction de l'Italien se veut donc complémentaire de celle de ses témoignages de guerre. Le caractère complémentaire de la fiction et des récits « authentiques » constitue d'ailleurs une des justifications à l'usage contemporain de la fiction dans le genre du témoignage selon Marie Bornand. « (A)vec le recul que permet un demi-siècle, il est alors possible de préconiser (...) une lecture complémentaire entre textes littéraires de rescapés et romans de fiction, ainsi que des jeux d'influence entre types de textes : le témoignage rend la fiction possible car il constitue une base qui garantit la réalité événementielle et permet le décodage allusif de la fiction ; et la fiction revivifie le témoignage à mesure que le temps passe et que la sensibilité des générations se modifie.<sup>392</sup>» Cette revivification du témoignage se révèle indispensable face au projet de transmettre le sens de l'unicité de l'expérience : il revient à la fiction d'autoriser l'identification du lecteur à l'humanité du témoin. La fiction rend alors possible la prise en charge d'une identité commune aux hommes de toutes les générations.

Dans l'*Histoire de Tönle*, l'auteur précise que ce récit de deuxième main mené à la troisième personne, relève davantage de la métaphore que du récit de vie. Ce récit interroge en effet la notion de frontière. Frontière au sens réel, la frontière géographique est ce qui sépare les états, mais elle est au sens figuré cette métaphore de la séparation entre les hommes, causée par la violence, et ce fossé creusé par le temps entre les générations. La frontière à laquelle Rigoni Stern fait allusion se situe entre l'Autriche et l'Italie : il s'agit d'une frontière mouvante qui a fait passer la région sous la domination de différentes nations au fil du temps, nous avons eu l'occasion d'en parler. La frontière renvoie l'auteur à une question d'ordre identitaire, mais surtout donne à lire sa vanité dans l'Histoire. « Pour celui qui a sa maison à côté, la frontière n'est pas une ligne abstraite, mais ce territoire que balaie, en se déplaçant au cours de l'histoire, la limite entre deux États. (...) Mais pour Tönle, les frontières sont là pour être traversées : sa vie est un continuel passage entre l'Italie et l'Autriche (...) Pour lui qui se sert de plusieurs langues et dialectes (...) la barrière linguistique n'existe que pour être contournée. Internationaliste, libertaire, Tönle Bintarn pense que les frontières existent pour être niées.<sup>393</sup>»

Le récit fictif donne ainsi un prolongement et une nouvelle dimension à la réflexion de l'homme sur lui-même menée dans les récits de mémoire du témoin. *Storia di Tönle* situe son action au début du XXe siècle et notamment dans le contexte de la première guerre mondiale.

---

<sup>392</sup> M.Bornand, *Témoignage et fiction, Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Droz, 2004, p.31

<sup>393</sup> Claude Ambroise, Préface à *Histoire de Tönle*, Verdier, 1988 pour la traduction française, p.8

La fiction propose donc un écho à l'expérience personnelle du témoin, un écho décalé dans le temps, et s'inscrit dans ce projet de revivification du témoignage évoqué par M. Bornand, car elle peut prétendre atteindre toutes les générations. La fiction, ici, reflet symbolique de son œuvre de témoignage, est d'ailleurs elle-même cette appropriation rendue possible du récit d'un autre : « Mario Rigoni Stern a plus de souvenirs que s'il avait mille ans. Lorsqu'il évoque l'histoire du haut plateau d'Asiago, longtemps indépendant avant de passer sous domination autrichienne puis d'être rattaché à la jeune Italie, c'est sa propre histoire qu'il raconte.<sup>394</sup> » Ainsi le sort du personnage de *L'histoire de Tönle* présente-t-il des points communs avec celui de notre auteur. L'histoire du contrebandier semble avoir anticipé, pour reprendre les mots de S. Lapaque, certaines étapes de la vie de l'écrivain. Originaires tous deux du plateau d'Asiago, ils connaissent tous deux les camps de prisonniers en Autriche. Tous deux survivants d'une époque révolue, tous deux amoureux des montagnes, ils assistent avec la guerre à la rupture avec le monde qu'ils ont connu. L'histoire de Tönle n'est pas la sienne, mais les points communs l'autorisent à retranscrire ce récit qu'on lui a fait. Il établit au travers de l'histoire de Tönle un dialogue entre hommes de générations différentes, ayant vécu deux guerres différentes et dégage de ce dialogue une signification commune à l'échelle humaine. L'image de la frontière propose un face à face entre les hommes qui se situent de part et d'autre de la limite artificielle qu'elle instaure. L'usage aussi limité soit-il de la fiction rend alors possible l'interchangeabilité des destinées humaines et la prise en charge du passé par les nouvelles générations.

La communauté du destin humain et l'indestructible unicité de l'identité humaine se donnent donc à lire au travers de l'image du passage en contrebande d'un côté de l'autre de la frontière. De même, la fiction en tant que métaphore d'un autre soi-même, d'un autre semblable au témoin écrivain, se donne tel un passage en contrebande du passé du témoin authentique dans le présent du témoin du témoin. La notion d'interchangeabilité de l'expérience suppose le maintien dans le temps du message porté par cette même expérience : au travers de la question de l'usage de la fiction, nous voyons Rigoni Stern se replacer dans la perspective du prolongement du faire mémoire après la disparition des témoins dits authentiques. Il s'agit de trouver un procédé énonciatif permettant de combler le vide qui sépare aussi bien le passé du présent, que le témoin du non témoin.

Dans le récit intitulé *Le sergent prisonnier du château de Versailles*, le parcours du témoin de salle en salle est placé sous le spectre obsédant de la disparition du sens et de l'absence de vie.

---

<sup>394</sup> Sébastien Lapaque, « *L'adieu aux armes de Mario Rigoni Stern* », in *Mémoire d'automne, autour de Mario Rigoni Stern, Une journée en Savoie*, Les Cahiers de la FACIM, N°1, mars 2002, p.36

Le mouvement de fermeture des volets que le narrateur effectue à la fin de la visite de chaque salle, vient mettre un terme à la position de témoin de cet autre témoin de l'Histoire qu'est le château. C'est le silence qui referme derrière eux l'accès au passé. « *Je regardais, j'écoutais, je fermais les volets et les grandes fenêtres les unes après les autres.*<sup>395</sup> » Ce mouvement ternaire qui va de pair avec le mouvement d'expulsion de toute trace de vie, suggéré par la fermeture qui suit toujours le passage d'une salle à l'autre, fait écho à un autre mouvement d'expulsion, relevé par le narrateur dans un autre récit du recueil dont est extraite cette visite du château de Versailles : « *Tu raccontavi per loro e gli altri leggevano turbati. Ma poi ? Chiudevano il libro e passavano ad altro.*<sup>396</sup> » Il n'y a pas de « nous » possible entre le témoin et son lecteur, comme entre les fantômes du château et ses visiteurs. La fiction est alors perçue comme moyen permettant d'aller au-delà du simple « trouble » éprouvé à la lecture : elle est ce surplus de vie nécessaire à la parole du témoin qui, lui, est condamné à disparaître. Dans ce récit, le témoin du passé souligne effectivement l'opposition entre le silence associé aux vestiges du passé et la vie offerte par la fiction ou l'imaginaire à ces mêmes traces du passé. L'inanité du témoignage historique que constitue le château de Versailles, tient à l'absence de présence humaine. L'emprisonnement auquel le titre et le récit font allusion, disent la rupture avec le monde extérieur propre aux traces devenues muettes du passé. L'imaginaire ou la fiction constituent alors une possibilité offerte au témoin de prolonger l'acte de témoignage et d'instaurer le pont manquant entre les générations.

J'absorbais tout : tout ce que me donnait ce moment. Je laissai le petit groupe aller de l'avant, et je m'attardai à l'arrière-garde de l'Histoire. De l'Histoire vraiment ? Non, je m'attardais pour jouir tout seul de ce moment que je sentais unique, que les Louis de France eux-mêmes n'avaient peut-être pas su savourer. Sous mes pas, le grand parquet tremblait légèrement. Non, il ne tremblait pas ; (...) je sentis que ma présence provoquait un très doux tintement des cristaux dans les grands lustres accrochés au plafond, tout là-haut (...). Les miroirs prolongeaient à l'infini la lumière du parc sur les figures qu'ils reflétaient.<sup>397</sup>

Ce « pont » ou ce prolongement rendu possible par l'usage de la fiction ou encore par la capacité imaginative du témoin, constitue un des thèmes majeurs du dernier recueil de Rigoni Stern. La fiction a à voir avec ce miroir évoqué dans le récit du château de Versailles : elle offre aux nouvelles générations la possibilité de découvrir leur reflet dans les récits d'événements passés. Au travers de l'usage limité que fait Rigoni Stern de la fiction, le but de

<sup>395</sup> M.Rigoni Stern, "Le sergent prisonnier du château de Versailles", in *Le poète secret*, p.151 (Ce récit ne figure pas dans l'édition italienne, *Aspettando l'alba*)

<sup>396</sup> M.Rigoni Stern, "Ciao Nuto", in *Aspettando l'alba*, p.93, ("Ciao Nuto", in *Le poète secret*, p.81, « Tu racontais, pour eux, et les lecteurs étaient troublés. Mais ensuite ? Ils fermaient le livre et passaient à autre chose. »)

<sup>397</sup> M.Rigoni Stern, « *Le sergent prisonnier du château de Versailles* », in *Le poète secret*, p.149-150

la littérature de témoignage se révèle : la transmission de la mémoire du passé n'a de raison d'être que si cette mémoire établit ou rétablit un lien entre les hommes. L'essentiel de son message est adressé à l'humanité des hommes. L'usage de la fiction n'est donc pas incompatible avec la transmission de l'unicité de l'expérience, car cette unicité a à voir avec la valeur suprême accordée à l'humanité de l'homme et que l'événement historique a contribué à révéler.

L'unicité de l'expérience a à voir avec une vérité « une », unique et non avec le caractère incomparable de l'événement. L'expérience vécue, source de vérité, demeure l'enjeu de la transmission des récits de l'Italien, mais ce dernier propose au concept d'unicité un élargissement en direction d'une identité commune à tous les hommes. Dans un premier temps, l'unicité revendiquée par l'ancien chasseur-alpin renvoie, conformément aux exigences de Jean Norton Cru, à une communauté d'expérience : l'expérience vécue est unique et a été vécue par tous de la même façon, ce qui autorise le témoin à prendre la parole en leur nom. La fiction semble alors exclue de ce rapport à un événement qui constitue la base de la prise de parole du témoin. Mais elle retrouve une place dans son œuvre, car au travers de la notion d'une communauté d'expérience, Rigoni Stern recompose une unité entre les hommes et élève au rang d'unicité absolue l'unicité de ce qui fait de l'homme un homme, et dont la notion de fraternité semble être pour lui un bon résumé. La fiction n'est alors plus à considérer comme expression d'un récit non conforme à la vérité, mais comme expression d'une expérience individuelle vécue également par un autre, et comme expression de l'autre soi-même qu'est tout homme. La fiction se donne comme double du témoignage basé sur la réalité, elle désigne le système de frontière propre à la représentation du passé, entre l'absence et la présence, entre l'autre et l'identique, afin de mieux la traverser. La fiction renvoie l'auteur à un sens qui semble demeurer inaccessible : elle suggère l'existence d'un sens qui va au-delà des simples faits relatés par le seul témoignage de l'expérience vécue. La vérité de l'humanité de l'homme, sa fraternité, est bien au-delà des registres du réel et de l'irréel : elle est ce vecteur d'unité, ce qui demande le relais dans le temps du récit d'une expérience unique.

Nous pouvons également lire dans cet usage de la fiction une forme d'hésitation quant aux choix énonciatifs : l'auteur semble se refuser à outrepasser son droit de parole de témoin, tout en étant tenté par la perspective d'atteindre enfin la dimension d'interaction avec les hommes qu'est censé avoir le témoignage. Comme nous l'avons vu, la place laissée au lecteur dans ses récits autobiographiques demeure très limitée. Autrui étant celui avec lequel le témoin

cherche à établir un lien pour fonder une nouvelle communauté de sens, cet autre demeurant attaché au domaine de la fiction inaccessible, Rigoni Stern ne peut que s'interroger sur les limites du récit d'une expérience vécue, sur les limites du témoignage oculaire pour reprendre les termes du sociologue R.Dulong. Ce désir d'outrepasser les limites de son seul champ de vision apparaissait déjà au fil de son œuvre strictement autobiographique, notamment dans sa recherche des données historiques, qui ne lui étaient pas nécessairement connues à l'heure où il se trouvait sur le front. La séparation claire entre les récits autobiographiques et fictifs marque cependant la difficulté du témoin à outrepasser les limites du fait vrai, avéré et reconnu par l'Histoire. La vérité du message à extraire de l'expérience vécue reste intimement liée à l'événement historique auquel elle renvoie, quand d'autres témoins parviennent à s'en éloigner comme nous aurons l'occasion de le voir bientôt. La fiction demeure d'ailleurs cloisonnée par l'Histoire, celle-ci étant le lieu de la révélation pour le témoin, la fiction n'étant qu'un outil supplémentaire en vue de la transmission. Dans l'usage qui est le sien de la fiction, l'ancien chasseur-alpin se tient ainsi à la frontière entre plusieurs perspectives : son œuvre oscille entre un témoignage « authentique » basé sur sa seule expérience vécue et un témoignage qui « adopt(e) un cadre explicitement fictif (et) qui marque le souci de ne pas usurper le droit à la parole des témoins directs et de ne pas outrager la mémoire des événements<sup>398</sup> ». Mais le désir de transmission de cet auteur exige davantage, comme le soulignent les échos entre les deux types de témoignages : il s'agit de transmettre au lecteur « une interrogation sur son rôle de relais dans la chaîne du témoignage, (pour qu'il) puisse faire part d'une expérience de lecture qui l'a transformé à son tour en témoin indirect. » Les récits de fiction de cet auteur ne peuvent donc être lus indépendamment de ses propres récits de mémoire : l'œuvre de Rigoni Stern se donne à lire comme projet d'« écriture à deux voix<sup>399</sup> ». La parole du témoin s'élève aussi bien en son nom qu'au nom des anciens combattants et des nouvelles générations qui n'ont pas vécu l'événement. « Il a une manière très personnelle de goûter le passage du temps en se soustrayant à sa mesure. Ses livres témoignent d'un autre mode d'être, où ce qui se passe aujourd'hui peut précéder avant-hier, et ce qui s'est passé hier succéder à demain. Dans la mémoire de ses personnages, les évocations de la Première Guerre mondiale télescopent celles de la Seconde, comme s'ils avaient vécu

---

<sup>398</sup> Marie Bornand, *Témoignage et fiction, Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, p.167 ; citation suivante : ibidem

<sup>399</sup> M.Bornand, *Témoignage et fiction*, p.156

les deux à la fois, les anciens par anticipation, les jeunes par réminiscence. Dans leur cœur, s'obstine la certitude de retrouvailles finales.<sup>400</sup>»

Il nous faut encore souligner la volonté de cet auteur de faire de l'ensemble de son œuvre le lieu d'une réconciliation entre les hommes, le lieu qui donne à l'homme la possibilité de se dire homme. Au travers des échanges entre réalité et fiction, Rigoni Stern reconstitue une continuité de sens mais aussi le lien qui unit les hommes autour des valeurs qui leur sont communes. Les espaces blancs récurrents laissés entre les paragraphes des récits de cet auteur, ou entre les différents récits comme dans le recueil du *Poète secret*, renvoient à cet espace évoqué par H.Arendt, l'espace « inter homines esse » maintenu vide par le refus d'entendre ou l'insouciance vis-à-vis d'un passé jugé révolu. Cet espace ne demande qu'à être rempli. Rigoni Stern, en le maintenant tel quel, donne la possibilité de le remplir ou non par l'imagination propre à chaque lecteur. Le lien entre éthique et imagination se laisse alors deviner. C'est au lecteur en dernier lieu de répondre à cet appel au dialogue résolument lancé par l'auteur italien. Il lui revient de prendre sa place, s'il veut pouvoir saisir le message d'unicité porté par le témoignage. Nous aurons à revenir sur ce point.

Semprun, pour sa part, situe la question de l'unicité au niveau d'une possible identité du sujet avec lui-même. Il désigne l'identité du survivant comme identité brisée. Le survivant est confronté à cet espace qui le sépare de lui-même et de la possibilité de reconnaître son identité dans la mémoire du passé. L'usage qu'il propose de la fiction va de pair avec une quête qui reste largement identitaire : le passage par l'autre ou le dissemblable que constitue la fiction, répond avant tout à l'exigence d'une refondation de soi, d'une refondation de sa propre unité de sujet au travers du temps.

## 2. Semprun ou la fiction comme réponse littéraire à la nudité d'une identité identique.

« (L)a polémique (est) abondamment diffusée, entre ceux qui refusent toute contamination fictive dans les récits des camps et ceux qui s'autorisent la recreation artistique. Pour les uns, la mort est objectivée, pour les autres, elle est subjective. Les premiers explorent une structure rationnelle recouvrant l'irrationalité de la haine ; les seconds cherchent à pénétrer les profondeurs de l'être pour y trouver les sources de sa dignité ou de son avilissement.<sup>401</sup> »

---

<sup>400</sup> Sébastien Lapaque, « L'adieu aux armes de Mario Rigoni Stern », in *Mémoire d'automne, autour de Mario Rigoni Stern, Une journée en Savoie*, Les Cahiers de la FACIM, N°1, mars 2002, p.36

<sup>401</sup> M.S.Duràn, *Le masque et le masqué*, p.164

Nous pouvons sans hésitation replacer Semprun dans la deuxième catégorie. L'œuvre de témoignage qui est la sienne est avant tout une quête identitaire : l'histoire individuelle du témoin est celle de l'épreuve que fut sa confrontation avec la mort et avec le Mal. Au projet de reconstruction d'une identité humaine par le témoignage, vient en effet répondre l'expérience irréaliste de la mort, expérience jugée à la fois indélébile bien qu'indicible. « La mort devient irréaliste, insaisissable, inintelligible. Les corps qui ont été « s'en vont en fumée » et il faut les reconstruire sans cesse pour prouver que cette existence qui leur a été arrachée fut un jour une vérité objective.<sup>402</sup> » L'histoire du sujet ne s'élabore d'ailleurs qu'à partir de cette confrontation avec la mort, confrontation que nous pouvons qualifier d'intime et qui renvoie le sujet au mystère comme à l'irrationnalité de son existence.

L'unicité qui est alors en question, repose sur l'identité entre l'expérience vécue, la mémoire de cette expérience et la réalité du temps de l'écriture. La mise en jeu de l'unicité de l'identité du sujet au fil du temps, a à voir avec la possibilité pour ce dernier de refonder son identité perdue, déconstruite à l'épreuve de l'Histoire. Car l'expérience des camps est avant tout vécue comme expérience d'un éclatement identitaire. Il revient au récit et notamment à la fiction de répondre à cette quête d'unité ou d'identité du sujet avec lui-même, et de justifier de la réalité d'une expérience passée. Le témoignage a pour ambition de révéler l'unicité irréductible de l'individu écrasé par l'Histoire.

### 2.1. Le spectre de l'irréalité du passé.

« Face au souvenir spontané de l'odeur du camp, qui encore aujourd'hui peut briser la fragile conviction d'être vivant, se lève la recherche consciente d'une mémoire à vif. Se pencher sur l'abîme délibérément est peut-être le dernier geste du combat contre la mort, celui qui, en la « déposant » sur l'écriture grâce au transfert métaphorique, la transforme en objet esthétique, la transfigure et la soumet.<sup>403</sup> » De même que la mort imprègne la totalité de l'œuvre de Semprun et lui donne ainsi l'occasion de l'affronter, l'usage de la fiction conçue comme accès au monde de l'irréel, va permettre au survivant de rendre une forme de réalité à son expérience mais aussi à son identité jugées irréelles. Il ne s'agit pas de rationaliser l'expérience de la mort ou la manifestation du Mal, mais d'ouvrir une brèche justement dans le rapport rationnel de l'homme à sa propre étrangeté. L'enjeu est celui de la possibilité du témoignage à inscrire l'irréalité de l'expérience de la mort dans la mémoire du sujet.

---

<sup>402</sup> Duràn, *Le masque et le masqué*, p.112

<sup>403</sup> Duràn, *Le masque et le masqué*, p.130

Le témoin Semprun est donc en quête d'éléments pouvant cautionner la réalité de son moi. Le récit *Quel beau dimanche !*, décrit la somme de la vie du survivant comme une « succession discontinue de moments fugaces, d'images qui scintillent passagèrement dans une nuit infinie ». Il n'est pas de sens ou d'identité dans lesquels le témoin puisse se reconnaître : le caractère obsédant des souvenirs du survivant semble même le déposséder de sa propre mémoire.

Car ma vie n'est pas comme un fleuve, surtout pas comme un fleuve toujours différent, jamais le même, où l'on ne pourrait se baigner deux fois : ma vie c'est tout le temps du déjà-vu, du déjà-vécu, de la répétition, du même jusqu'à satiété, jusqu'à devenir autre, étrange, à force d'être identique. Ma vie n'est pas un flux temporel, une durée fluide mais structurée, ou pire encore : se structurant, un faire se faisant soi-même. Ma vie est constamment défaite, perpétuellement en train de se défaire, de s'estomper, de partir en fumée.<sup>404</sup>

L'obsession du sens à donner à l'existence ou d'une identité à retrouver et fixer, demeure en dépit du passage du temps. Aucun sens ne parvient à s'élaborer face à l'écœurement de soi que provoque la présence obsédante du sujet pour lui-même. Il s'agit d'un élément constitutif de l'identité humaine : l'homme ne peut se dire que dans cette non-relation à lui-même. Le témoignage de l'homme par lui-même se définit alors comme cette quête inaboutie d'une voix tentant d'amener à la présence ou à la réalité ce qui n'appartient qu'à l'irréalité du passé. La seule unité de la mémoire que le témoin puisse prétendre chercher, se trouve d'ailleurs selon Semprun, dans les interminables migrations de sens qui accompagnent le récit de la vie du survivant. L'altérité qui envahit ainsi la relation du survivant à sa propre existence, mais aussi le rapport qui est le sien à l'acte de témoignage, s'explique justement par la place indéniable qu'occupe désormais la mort dans sa vie.

Semprun semble pris entre le désir de se détacher de ses propres obsessions et la volonté d'affronter ce qui le rend étranger à lui-même. *L'Écriture ou la vie* effectue ce pas nécessaire en direction de la refondation de soi, d'un moi qui ne soit pas seulement soumis au poids étrange de la présence obsédante du passé. Il ne s'agit plus de se livrer à cette identité brisée au travers de multiples recompositions narratives, faisant appel à des identités fictives. Semprun a dû effectivement user de nombreuses identités, dans sa vie comme dans ses récits, ceci en raison entre autres des actions clandestines qu'il a pu mener, mais aussi dans ses textes, « d'une nécessité plus profonde d'aménagement intérieur permettant de concilier les différentes versions d'un moi éclaté.<sup>405</sup> ». De même, la référence aux récits d'autrui lui permettait « (d')étendre et (d')enrichir son propre imaginaire. » Ce dialogue intertextuel

---

<sup>404</sup> J.Semprun, *Quel beau dimanche !*, Grasset, 1980, p.367

<sup>405</sup> Duràn, *Le masque et le masqué*, p.113



auquel fait référence Duran, contribuait à combler les manques du récit de Semprun, lui fournissant, comme c'est le cas par exemple des *Récits de Kolyma* de Chalamov pour *Quel beau dimanche !*, « la partie manquante de la mémoire qui se veut honnête, l'ombre qui s'ajoute à l'ombre pour obscurcir définitivement le siècle et faire de l'homme sacrifié une seule vérité unanime<sup>406</sup> ». Cette communication entre des mémoires bien différentes – Chalamov témoigne en effet des goulags staliniens – lui avait permis d'atteindre la dimension unique du Mal dont l'homme s'est révélé capable dans l'Histoire. Mais *L'Écriture ou la vie* impose à l'auteur de se confronter à l'irréalité de sa propre vie de survivant, de se confronter à ce qui constitue son obsession première. Il s'agit de revenir aux origines du sentiment d'irréalité de son existence, d'affronter ce spectre de l'irréalité : l'expérience concentrationnaire, symbole du mystère de la mort, toujours repoussée jusque-là. *L'Écriture ou la vie* marque ainsi un seuil dans l'œuvre de Semprun.

Ce dernier texte n'est pas le récit de Semprun où l'usage de la fiction est le plus marqué. Bien au contraire, le narrateur use de la première personne du singulier : il ne se détache pas de lui-même au travers de la création d'un personnage nommé Gérard comme dans la deuxième partie du *Grand Voyage*, qui correspond à l'entrée dans le camp et donc à l'initiation à la dépossession de sa réalité. Semprun signalait par ce transfert de la première à la troisième personne, redoublé par l'usage d'une identité fictive, l'absence de reconnaissance de lui-même dans ce récit d'une expérience passée. Ce n'est plus le cas dans *L'Écriture ou la vie*, où le narrateur placé face à ses propres fantômes, doit également affronter la vérité de son identité – « l'image d'un moi aliéné » pourra dire Duran toujours dans le même article - forgée notamment à l'épreuve de Buchenwald. Le face à face auquel la narration de ce récit nous invite n'est pas évident, il est le résultat d'un long cheminement. L'usage qui est fait de la fiction a donc lui aussi évolué au fil de l'œuvre de Semprun : le témoin ne peut plus se réfugier dans l'irréalité confortable de la fiction, mais doit affronter, non sans difficulté, la réalité de ce qu'il estimait n'être qu'irréalité, comme le souligne l'usage du discours indirect libre : « Il n'était plus rien que lui-même, soi-même. <sup>407</sup> ». L'abandon des identités fictives successivement adoptées est d'ailleurs perçu comme une perte : le narrateur se sent diminué face à la nudité de sa propre réalité. L'identité « véritable » est un reste en apparence bien misérable. L'identité « véritable » ne fournit d'ailleurs pas plus d'unité au « moi » éclaté du témoin. Au contraire, le survivant semble se dissocier toujours plus de cette « identité identique ». Il est en proie à ce désarroi que « provoque la "nudité" du moi, réduit à sa

---

<sup>406</sup> Duran, p.106 ; citations suivantes : p.106-107

<sup>407</sup> Semprun, *Quel beau dimanche !*, p.396

moindre expression, celui qu'engendre l'indéfinissable persistance d'un "moi-même" que le vide guette, et dont la réalité est mise en doute.<sup>408</sup> » Le thème du rêve est omniprésent dans l'œuvre de Semprun qui en arrive à se demander s'il a seulement survécu ou si toute sa vie n'a été qu'un rêve : a-t-il rêvé Buchenwald ? Ou a-t-il rêvé à Buchenwald sa survie ?

*L'Écriture ou la vie* retrace le parcours du survivant vers la reconnaissance de l'unicité de son identité de sujet. Semprun va effectivement encore devoir passer par l'altérité d'une représentation qui n'est pas celle de sa propre mémoire, pour atteindre la possibilité d'une parole qui ne fasse plus qu'un avec lui-même.

Nous assistons ainsi à la confrontation du survivant avec la mise en images de la réalité des camps, telle que cette dernière a été perçue de l'extérieur, par les soldats de la libération. Le narrateur Semprun affronte ainsi directement une réalité qui avait été maintenue muette dans sa mémoire.

(J)'avais dû fermer les yeux, aveuglé pendant une seconde. Je les avais rouverts, je n'avais pas rêvé, les images étaient toujours là, sur l'écran, inévitables. (...)

L'œil de la caméra explorait l'intérieur d'un baraquement (...) L'œil de la caméra captait le mouvement des bulldozers de l'armée américaine poussant des centaines de cadavres décharnés dans les fosses communes. L'œil de la caméra saisissait le geste de trois jeunes déportés aux cheveux ras, en tenue rayée, qui faisaient circuler entre eux un mégot partagé (...). L'œil de la caméra suivait le lent cheminement d'un groupe de déportés clopinant sur l'esplanade d'une place d'appel, vers une distribution de nourriture...

Les images avaient été filmées dans différents camps libérés par l'avance alliée, quelques mois plus tôt. (...) Il y en avait aussi de Buchenwald, que je reconnaissais.

Ou plutôt : dont je savais de façon certaine qu'elles provenaient de Buchenwald, sans être certain de les reconnaître. Ou plutôt : sans avoir la certitude de les avoir vues moi-même. Je les vois vues, pourtant. Ou plutôt : je les avais vécues. C'était la différence entre le vu et le vécu qui était troublante.<sup>409</sup>

La distance entre la représentation proposée par le document filmé et les images contenues et contrôlées par la mémoire du narrateur, souligne la dépossession que constitue tout acte de représentation et creuse une fois de plus le fossé entre le regard porté de l'extérieur et le regard de celui qui a vécu dans sa chair l'expérience. L'irréalité de l'expérience aurait donc aussi à voir avec l'acte de représentation lui-même.

Cette scène du récit de Semprun que nous soulignons, est à lire en regard des photographies sauvées d'Auschwitz et sur lesquelles G. Didi-Huberman construit son argumentation sur la valeur de témoignage des traces du passé : face aux revendications de l'inimaginable, quatre photographies prises par des membres des *sonderkommandos* surgissent et réclament le droit qui est le leur à prétendre au titre d'images signifiantes du passé. « Images *malgré tout*, donc : malgré l'enfer d'Auschwitz, malgré les risques encourus. Nous devons en retour les contempler, les assumer, tenter d'en rendre compte. Images *malgré tout* : malgré notre propre

<sup>408</sup> Duràn, *Le masque et le masqué*, p.113

<sup>409</sup> J.Semprun, *L'écriture ou la vie*, p.258-259

incapacité à savoir les regarder comme elles le mériteraient, malgré notre propre monde repu, presque étouffé, de marchandise imaginaire.<sup>410</sup> » Le regard que portent ces quatre photographies sur le camp demeure en l'absence du témoin photographe qui a voulu rendre compte de la réalité d'Auschwitz. Comme le souligne G.Didi-Huberman, les conditions dans lesquelles ces photographies ont été prises, à savoir en cachette, au péril de la vie des témoins, constitue une part essentielle de leur compréhension. Les photographies se veulent ainsi trace d'un monde qui prétendait justement ôter toute possibilité de laisser une trace dans le temps. Le regard qui soutient ces images est un regard venu de l'intérieur des camps, et celui qui ne s'y reconnaît pas est le contemporain que nous sommes ; dans le texte de Semprun, la situation est inversée : les images agencées par le regard venu de l'extérieur, le regard de ceux qui n'ont pas vécu dans le camp, ne sont pas reconnues par le survivant. Mais au-delà de cette inversion de la situation de réception des images, il est question dans les deux cas de la confrontation du témoin ou du témoin du témoin à des images du passé. Les photographes amateurs des images d'Auschwitz ne sont plus et ne peuvent plus justifier des choix des prises de vue, de même les images du film auquel Semprun assiste, sont détachées de la réalité de la perception du survivant. Dans les deux cas, le regard proposé par la représentation est lacunaire et le reproche qui leur est adressé est bien celui de leur incapacité à transmettre ce qui se situe au-delà de toute imagination, au-delà de toute mise en image. La question qui se pose est la suivante : comment faire sienne ou seulement conserver comme sienne dans le cas du témoin survivant, l'expérience passée lorsque celle-ci passe par le filtre de l'écart avec la réalité, qu'est toute représentation ? C'est le problème du transfert de l'expérience en dehors du cercle de l'intériorité du témoin, son passage par l'épreuve de la dissemblance qui est interrogé. Un tel passage du cercle privé au cercle public ne nuit-il pas à la spécificité du rapport de l'individu à sa propre expérience ? Quand Didi-Huberman nous donne à lire le passage de l'intérieur du camp vers l'extérieur, Semprun, lui, mène dans la narration de *L'Écriture ou la vie* le parcours inverse : il s'agit justement pour lui de se réapproprier son expérience, devenue étrangère au contenu de sa mémoire, et de redonner une réalité à une expérience perçue comme irréaliste, à partir de son existence présente et à partir d'une autre représentation. De l'accomplissement d'un tel projet découle la possibilité pour le témoin d'apercevoir l'unité de son identité. La quête identitaire va ainsi de pair avec la quête d'un mode de représentation efficace.

---

<sup>410</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, 2003, p.11

## 2.2. Vers une réappropriation de son identité au travers de l'irréalité de la représentation.

Nous revenons ici sur l'évocation de la nécessité d'user de l'artifice pour atteindre la compréhension d'autrui. Le survivant Semprun peut à certains égards être associé à ces non-témoins auxquels la représentation doit s'adapter pour transmettre son message. La notion même d'artifice suppose un décalage entre la réalité et l'objet de la représentation qui en fait usage. L'artifice dans son sens négatif renvoie à la fausseté et à la feintise, mais se veut avant tout moyen ou technique humaine. C'est la valeur négative attachée à l'artifice de la représentation, dont la fiction est peut-être le meilleur représentant, qui est remise en question. Malgré l'opposition que Semprun manifeste dans un premier temps à l'égard de ces images dans lesquelles il ne parvient pas à se reconnaître, l'existence même de ce choix de représentation, que constitue le document cinématographique sur les heures qui suivirent la libération des camps, va constituer le contrepoint nécessaire à l'élaboration de ses propres choix de représentation. Si Semprun s'interroge sur le type de représentation susceptible de rendre compte et de rendre communicable l'expérience, c'est qu'il lui importe avant tout de pouvoir reconnaître dans cette « histoire » son propre visage comme celui des autres détenus. Le document malgré ses lacunes, malgré le silence qui entoure la succession des images maintenues muettes, demande en effet « à l'historien (mais aussi au témoin contemporain qui s'interroge sur la possibilité qui est la sienne de transmettre, aurions-nous envie de rajouter) un travail de critique visuelle auquel (...) il n'est pas souvent habitué. Il faut, sur les images, *resserrer le point de vue*, ne rien omettre de toute la substance imageante, fût-ce pour s'interroger sur la fonction *formelle* d'une zone où l'« on ne voit rien », comme on dit à tort devant quelque chose qui semble dénué de valeur informative, un cadre d'ombre par exemple. Symétriquement, il faut *ouvrir le point de vue* jusqu'à restituer aux images l'élément anthropologique qui les met en jeu.<sup>411</sup> » Car comme le souligne le même critique, ce qui est ici remis en question au travers de la question de la valeur testimoniale de documents tels que la photographie, c'est la valeur accordée à l'image et notamment la valeur accordée à l'image de l'homme en tant que semblable à soi. Il s'agit d'interroger le rapport de l'image au concept d'identité auquel on l'associe, et de replacer le sujet face à l'image non identique de lui-même que la représentation lui propose, qu'elle soit filmique ou littéraire.

Semprun souligne la progression des images cinématographiques qui conduisent peu à peu de l'intérieur des camps, attaché à l'expression de la mort encore en marche (« des déportés à

---

<sup>411</sup> G.Didi-Huberman, *Images malgré tout*, p.57

bout de force, affalés dans les châlits, amaigris à en mourir »), vers l'extérieur, qui, lui, renvoie à des situations tout à fait concrètes du monde dans lequel nous vivons. Cette progression des images permet finalement de mettre au même niveau le semblable, ce dans quoi il est possible de se reconnaître, et le dissemblable propre au monde concentrationnaire. L'image la plus marquante de cet assemblage entre semblable et dissemblable, est la scène où de jeunes déportés se font passer un mégot. La tenue et le crâne rasé des prisonniers, en introduisant le dissemblable dans la scène, qui dès lors ne semble plus pouvoir se dérouler dans n'importe quel contexte, ne privent paradoxalement pas celle-ci de la familiarité qui est la sienne avec d'autres scènes d'amitié manifestée autour du partage de cigarettes. « On demeure frappé (...) par la coexistence de gestes si « humains », si quotidiens, si « nôtres<sup>412</sup> ». Semprun est frappé par la « réalité » écrasante des images qui défilent devant ses yeux et expérimente dans un même temps leur irréalité. Il ne se reconnaît pas dans ces images qui font entrer ce qu'il estime irréel dans la réalité. Comme le souligne Primo Lévi dans *Si c'est un homme*, « le sentiment de notre existence dépend pour une bonne part du regard que les autres portent sur nous : aussi peut-on qualifier de non humaine l'expérience de qui a vécu des jours où l'homme a été un objet aux yeux de l'homme (...) » Semprun se confronte ainsi au paradoxe propre à Auschwitz tel que Georges Bataille le nomme : une « question posée à l'inséparable, au semblable, à l' « image de l'homme » en général. (...) (L)e dissemblable est de plain-pied avec le semblable, comme la mort est de plain-pied avec la vie.<sup>413</sup> ». Le survivant Semprun n'a pas encore réussi à accorder à l'expérience vécue la part de réalité qui lui revient. « (L)'essentiel était identique. Je ne m'y retrouvais pourtant pas.<sup>414</sup> » : tel est le constat paradoxal de Semprun à l'écoute du récit d'un autre survivant des camps. La révélation de la réalité du contenu jugé pourtant irréel de sa mémoire, constitue un seuil dans le récit de Semprun, un seuil à partir duquel le passé peut faire son entrée dans le présent, et le sens de l'événement s'élargir à l'histoire des hommes : la révélation est alors celle de la relation que le sujet accepte d'entretenir avec la « réalité radicale, extériorisée, du Mal<sup>415</sup> ». Le témoignage peut alors prétendre enfin faire « œuvre de résistance et (conduire à une) reconstitution de la vie.<sup>416</sup> » La quête d'unité et d'identité du survivant avec lui-même, trouve sa réponse dans l'écriture elle-même. Car « l'écriture tient ces bribes ensemble, elle suture la plaie que la mort a ouverte entre la vie et la réalité, et lui dispute inlassablement l'espace

---

<sup>412</sup> G.Didi-Huberman, *Images malgré tout*, p.57

<sup>413</sup> G.Didi-Huberman, *Images malgré tout*, p.57

<sup>414</sup> J.Semprun, *EoV*, p.309-310

<sup>415</sup> J.Semprun, *Eov*, p.260

<sup>416</sup> M.S.Duràn, *Le masque et le masqué*, p.126 ; citation suivante : p.126

qu'elle occupe dans le corps et la mémoire en lui offrant l'espace du texte. » La représentation cinématographique comme mise à distance de son propre travail d'écriture et de représentation, lui permet donc de prendre conscience des possibilités offertes par l'écriture et notamment sa capacité d'inclusion de l'irréalité du Mal dans la réalité.

Comme si, paradoxalement à première vue, la dimension d'irréel, le contenu de fiction inhérents à toute image cinématographique, même la plus documentaire, l'estaient d'un poids de réalité incontestable mes souvenirs les plus intimes.<sup>417</sup>

*L'Écriture ou la vie* est soumise à la tension entre la réalité et l'irréel, entre la vie et la mort. Duran parle à propos de cette relation conflictuelle de cannibalisme. L'irréel dispute sa place à la réalité et vice versa. La question va alors devenir purement esthétique : comment concilier dans une même écriture le semblable et le dissemblable ? Mais aussi comment faire accepter la réalité du dissemblable ? A partir du moment où le dissemblable ou l'irréel revendiquent la part qui leur revient, il s'agit de trouver l'expression juste, celle qui fera droit aux deux dimensions de l'expérience sans en privilégier aucune. En cela, la fiction se révèle un outil indispensable. Jusque-là la fiction était envisagée dans les textes de Semprun comme l'expression lui permettant d'exprimer l'absence de réponse au désordre identitaire du témoin : celui-ci de retour des camps ne sait plus qui il est réellement, ne sait plus où situer les limites propres à son existence, comme celles de la vie et de la mort. A partir de la confrontation du survivant à la représentation du passé proposée par autrui, Semprun prend acte de la valeur de fiction attachée à toute mise en image de la réalité.

« Traiter la réalité documentaire comme une matière de fiction<sup>418</sup> » donne la possibilité au témoin de rendre la parole aux survivants, aux « revenants de cette longue absence, les Lazares de cette longue mort. » Il s'agit de redonner la parole à ceux qui demeurent dans l'irréel, aux morts vivants que sont les survivants et par là même à tous les disparus. « En décrivant cette sensation d'étrangeté qui détermine en même temps le retour objectif à la vie ordinaire et l'exil subjectif en dehors de cette vie, en faisant miroiter la possibilité d'être un fantôme, l'auteur nous oblige à dialoguer avec un mort, avec les morts qui se taisent définitivement dans son passé, mais auxquels il rend la voix, avec la Mort qui se dresse toujours à chaque détour du texte.<sup>419</sup> » Dans l'analyse proposée à propos du rapport de l'écriture de Semprun à la mort, Duran fait écho aux réflexions de Paul de Man quant à

---

<sup>417</sup> *Eov*, p.261

<sup>418</sup> *EoV*, p.262

<sup>419</sup> Duran, *Le masque et le masqué*, p.127 ; citation suivante : *ibidem*

l'usage de la prosopopée conçue comme « fiction de la voix au-delà sa tombe ». La voix de Semprun accède à la dimension fictive en se situant au-delà de la séparation entre la vie et la mort, au-delà de la frontière entre la réalité d'une expérience passée et la fiction : son écriture lui permet de circuler entre les deux mondes et surtout de les mettre enfin en contact.

Ainsi est-il donné une voix à celui que Semprun appelle le Christ juif, personnage survivant au milieu des autres cadavres et auquel nous avons fait référence précédemment. La mise en scène de ce personnage est à lire en regard avec cette autre figure fictive, Hans, personnage évoqué notamment dans *L'évanouissement*. Les deux figures se croisent dans la narration, leurs récits respectifs s'enchâssent pour finir par ne plus faire qu'un du point de vue du sens à extraire des scènes représentées. La fiction est l'élément qui opère par delà la frontière entre la vie et la mort, mais aussi entre la réalité et ce qui demeure irréel, le relais nécessaire à la transmission du sens.

« Nous aurions inventé Hans, y est-il écrit, comme l'image de nous-mêmes, la plus pure, la plus proche de nos rêves. Il aurait été Allemand parce que nous étions internationalistes : dans chaque soldat allemand abattu en embuscade nous ne visions pas l'étranger, mais l'essence la plus meurtrière et la plus éclatante de nos propres bourgeoisies, c'est-à-dire des rapports sociaux que nous voulions changer chez nous-mêmes. Il aurait été Juif parce que nous voulions liquider toute oppression et que le Juif était, même passif, résigné même, la figure intolérable de l'opprimé... » (...) Voilà la vérité rétablie : la vérité totale de ce récit qui était déjà véridique.<sup>420</sup>

Semprun souligne le rôle nouveau qui est accordé à la fiction dans son témoignage. La fiction tient lieu d'auxiliaire « pour repousser la mort<sup>421</sup> ». « La fonction symbolique du mensonge raconté dans la vie et avoué dans l'écriture est évidente : rendre à la victime archétypale sa dignité perdue en lui offrant la version mythique, héroïque, d'une identité anéantie ; lui permettre la résurrection de la chair grâce à la restitution d'un moi inclus dans la condition humaine. » Une autre voix est ainsi donnée à l'agonisant, une voix qui lui permet d'outrepasser la seule dimension négative de son agonie. La position de l'agonisant était déjà paradoxale en soi puisqu'il chantait pour lui-même la prière que les vivants récitent pour les morts. Mais le mort-vivant dont la voix semble résonner d'outre-tombe, retrouve vie momentanément par l'intermédiaire d'une autre chanson, plus légère, que le personnage fictif de Hans prononce avant de mourir. Une autre voix se superpose à celle du mourant et une signification peut ainsi être donnée à ce chant qui résonne au milieu de tant de morts. La mort que le Christ juif agonisant affronte n'est plus simple fait personnel, mais revêt, par l'intermédiaire de la figure de Hans, ce Juif allemand, la dimension symbolique qui est la sienne : il est question d'une victoire à prendre sur la logique meurtrière dont les camps sont

---

<sup>420</sup> *Eov*, p.54-55

<sup>421</sup> Duràn, *Le masque et le masqué*, p.139 ; citation suivante : *ibidem*

la manifestation. La mort qui est donnée à l'Allemand Hans, a pour ambition de rendre possible la survie de tous les opprimés, dont le mort-vivant juif est le représentant. Hans meurt dans la fiction pour que l'oppression soit définitivement vaincue. Le rapport entre la fiction et la mort mis en place au travers de l'usage de la prosopopée est intéressant : il s'agit de situer l'écriture dans le non-lieu, dans ce qui se donne dans son irréalité ou son absence même. Une voix est donnée à ce qui semblait se retirer définitivement dans l'indicible, dans le silence d'une expérience jugée irracontable, irréaliste. La fiction constitue ainsi une des réponses à la problématique représentation du passé conçu comme ce qui un jour a été présent mais demeure aujourd'hui absent. La fiction apparaît alors bien comme le lien manquant entre le témoin et le témoin du témoin.

Au-delà de la seule question du lien entre fiction et réalité, le croisement entre l'irréel et la réalité, entre le dissemblable et le semblable, autorise Semprun à replacer son récit « au cœur du sens anthropologique <sup>422</sup> » des camps. Car si, comme le souligne G.Didi-Huberman, « nier l'humain dans la victime, c'est vouer l'humain au dissemblable », il revient au témoin de maintenir malgré son irréalité apparente la mémoire du passé et avec elle l'image de l'humain que l'entreprise des camps a voulu nier. L'usage problématique de la fiction dans le témoignage devient alors interrogation sur la possibilité offerte à la représentation du passé de ne pas renier la portée essentielle de l'événement pour l'existence humaine. Il est question pour lui de saisir comment l'usage de l'irréel vient justement donner une voix à ce qui bien souvent à l'épreuve du camp a manqué d'être étouffé et oublié. Ou autrement dit, de saisir comment la fiction vient interroger dans le témoignage la possibilité de reconnaître son semblable au sein de l'entreprise de déshumanisation des camps.

En intégrant dans un récit biographique, ancré dans la réalité, des figures fictionnelles telles que le gars de Semur, Semprun opère une « incursion de l'irréalité (c'est-à-dire de l'invention) dans la réalité <sup>423</sup> ». Schaeffer parle de « contamination de la réalité par la fiction ». Mais ce qui semble être un défaut, quand il est question comme dans le texte de Schaeffer des biographies fictionnelles historicisées, devient dans la narration du témoin Semprun, le gage de la réussite de son projet d'atteindre enfin l'unicité de sa propre identité. « La fiction (...) fait le joint, pour l'auteur, entre l'expérience vécue, l'expérience du souvenir et celle de l'écriture. » <sup>424</sup> Marie Bornand fait ici allusion à la création du gars de Semur dans *Le grand voyage*. Mais si ce récit ne conduisait qu'aux portes du dissemblable, invitant

---

<sup>422</sup> G.Didi-Huberman, *Images malgré tout*, p.58 ; citation suivante : p.58

<sup>423</sup> J.M.Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p.143 ; citation suivante : p.146

<sup>424</sup> M.Bornand, *Témoignage et fiction*, p.74



simplement le lecteur à pénétrer avec le témoin dans l'irréalité de l'expérience du Mal, le grand voyage, celui qui conduit jusqu'au cœur du dissemblable, se poursuit dans *L'Écriture ou la vie*. Le survivant accorde enfin à sa propre dissemblance, la place qui lui revient dans le récit de mémoire. Semprun paie en quelque sorte « son tribut au pouvoir des images ». Car si « Auschwitz n'est qu'*inimaginable* (irréel dirions-nous), (...) nous sommes contraints à l'image et (...) nous devons en tenter une critique interne aux fins mêmes de nous débrouiller avec (...) cette lacunaire nécessité.<sup>425</sup> » Semprun expose effectivement le défaut de l'image qu'il propose du passé. Son écriture est souvent décrite comme une écriture en spirale. Il commence effectivement la plupart des récits des souvenirs qui composent sa mémoire, mais ils sont sans cesse interrompus, comme suspendus, puis finissent par être repris plus tard dans la narration, selon la logique d'un discours qui cherche à reproduire la liberté ou l'impossible soumission de la mémoire à sa mise en image. De la même façon, les différents textes de l'auteur se répondent les uns les autres jusqu'à ne former qu'un seul et même texte, mais un texte qui ne prétend pas être achevé, à l'image de sa vie. « L'ensemble des textes met ainsi à nu une écriture en train de se faire : une vie et une œuvre sont racontées, et l'histoire de l'écriture est un récit à l'intérieur du récit autobiographique, tout en le contenant, paradoxalement.<sup>426</sup> » La représentation de soi devient l'objet du discours du témoin, car l'écriture constitue, pour reprendre les termes de Duran, une projection de soi, à la fois semblable et dissemblable, un double dans lequel il semble à la fois possible et impossible de se reconnaître ou de refonder son identité.

Car je ne veux pas d'un simple témoignage. D'emblée, je veux éviter, m'éviter, l'énumération des souffrances et des horreurs. (...) D'un autre côté, je suis incapable, aujourd'hui, d'imaginer une structure romanesque, à la troisième personne. (...) Il me faut donc un « je » de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction... Une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable. Cet obstacle-là, je parviendrai à le surmonter, un jour ou l'autre.<sup>427</sup>

En choisissant de révéler l'usage qu'il fait de la fiction dans ses récits, Semprun affirme sa place d'interprète de sa propre œuvre. Il énonce la nécessité de lire et d'interpréter aussi bien les traces du passé qui demeurent dans la mémoire du survivant, que la relation entretenue par le témoin avec ces mêmes traces, relation qui apparaît au travers notamment de ses choix de représentation. L'individu en tant que sujet qui se souvient, mais aussi en tant que sujet racontant, demeure donc en dernier lieu le socle sur lequel le témoignage peut dorénavant se

<sup>425</sup> G.Didi-Huberman, *Images malgré tout*, p.62

<sup>426</sup> Duràn, *Le masque et le masqué*, p.168

<sup>427</sup> Semprun, *Eov*, p.217

construire. « Jorge Semprun opte pour le chemin des résonances intérieures, détecte les empreintes que le Mal a laissées sur les sens, le corps et la mémoire, et les interroge dans leurs rapports avec le monde. Il restitue ainsi la dialectique de la survivance, non par la voie rationnelle, mais par l'exploration existentielle.<sup>428</sup> » L'usage de l'artifice qu'est la fiction, vient répondre à la nécessité de la représentation d'un sujet qui cherche moins à décrire qu'à se décrire dans ses métamorphoses, métamorphoses imposées par les ruptures de l'Histoire. Duran parle de comportement narcissique, André Green de la création en tant qu'objet « narcissiquement investi<sup>429</sup> ». Car au-delà des perspectives visant à donner à reconnaître aux contemporains que nous sommes, un homme dans le visage déformé des survivants du passé concentrationnaire, le moi reste en dernier lieu l'enjeu majeur du récit de Semprun, l'enjeu même de sa survie comme de la survie de la mémoire du passé. L'unicité de son identité que le témoin cherche à atteindre, contamine l'événement historique qui, à son tour, revêt cette dimension unique. Il semble même que le sens de l'unicité de l'événement dépende de l'unicité ou de la personnalité singulière du témoin. Nous retrouvons ici les réflexions menées par Améry sur la position de l'intellectuel confronté à Auschwitz. Comme le souligne Jean-Luc Nancy dans *La représentation interdite*, « ce qui fut éprouvé par Améry, c'est la décomposition de la capacité et de la disposition représentative, c'est-à-dire non seulement celle qui rend possible d'avoir une « vision des choses », non pas au sens d'une mise en scène arrêtée ni d'une interprétation réglée, mais au sens du régime d'idée et d'image où la simple présence peut être ouverte et absente en elle-même. (...) Ainsi, l'exterminé est-il celui, qui avant de mourir (...) est lui-même vidé de la possibilité représentative, c'est-à-dire en définitive de la possibilité du sens, et qui devient ainsi, plus encore qu'un objet (...), une autre présence murée en soi en face de celle du bourreau.<sup>430</sup> » La violence est conçue avant tout comme dépossession de soi, dépossession de sa propre liberté d'agir et de penser et trouve son ultime expression dans l'impossibilité de la mettre en image. La violence des camps dans sa spécificité se manifeste entre autres, par le refus des bourreaux de laisser à la victime la possibilité de porter un regard qui lui soit propre sur le sens de l'événement. En faisant de la problématique représentative l'objet de son témoignage, Semprun tente donc par l'écriture de réinvestir les lieux de la culture et de la pensée, ces lieux d'où il peut tirer sa force identitaire. Retrouver la capacité représentative constitue pour lui une victoire sur la violence subie dans le passé, mais aussi une des étapes à suivre pour retrouver la trace de son identité perdue.

---

<sup>428</sup> Duràn, *Le masque et le masqué*, p.164

<sup>429</sup> André Green, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, p.50, in Duràn, *Le masque et le masqué*, p.170

<sup>430</sup> J.L.Nancy, *La représentation interdite*, in *Au fond des images*, Galilée, 2003, p.89-90

*L'Écriture ou la vie* se donne bien en tant que réinvestissement des possibilités propres au créateur. En mettant à jour les mécanismes à l'œuvre dans son écriture, il affirme par là même la reprise en main de sa toute puissance créatrice. Le libre usage de la fiction répond de ce désir de redonner la parole à l'individu : l'unicité de la parole témoignante va de pair avec la liberté individuelle du créateur, avec la liberté également que propose la référence sans autre référence qu'elle-même, de la fiction. Le témoin demeure en dernier lieu celui qui domine la narration, l'ordonnateur du rapport ambigu qu'il entretient avec lui-même comme avec sa propre dissemblance. L'écriture constitue à la fois le lieu de l'Un et du multiple, l'espace privilégié de l'unité retrouvée et dans un même temps le lieu de toutes les décompositions et de toutes les discordances. Nous voyons ainsi se dessiner au travers des choix narratifs de Semprun la possibilité d'une définition de ce qui constitue l'unicité ou la spécificité de l'identité humaine. La représentation de l'expérience passée conçue comme « l'Autre le plus proche et le plus inconnu <sup>431</sup> » apparaît effectivement comme le double du rapport de l'homme à sa propre étrangeté, mais aussi comme le moyen de donner à lire l'identité de l'homme dans son absence d'identité avec lui-même.

Semprun peut donc prétendre refonder le lien entre les hommes comme entre les générations, au travers de la reconnaissance du semblable dans le visage du dissemblable, de l'irréel dans la réalité. L'absence première de reconnaissance de soi dans la représentation d'un passé pourtant commun, mais proposée par autrui, va cependant de pair avec l'expression d'une crise identitaire jugée insurmontable, dans laquelle l'irréalité du passé est parvenue à contaminer toutes les perceptions de la vie du survivant. La présence obsédante du passé et de la mort qui l'accompagne, réduit l'existence du témoin à un présent sans fin dans lequel le moi ne fait que subir sa propre aliénation. Face à la nudité d'une identité jugée irréaliste, la fiction en tant qu'élaboration des doubles du survivant a pu représenter dans un premier temps la voie permettant de sombrer dans l'oubli, la voie privant le témoin de l'affrontement nécessaire au spectre de l'irréalité de son expérience. *L'Écriture ou la vie* marque une rupture à cet égard et replace le témoin face à la relation ambiguë et incontournable qu'il entretient avec l'irréalité du passé comme avec la réalité de son existence. Ce n'est qu'à ce moment là que le témoignage peut devenir possible. L'origine du témoignage selon Semprun se situe effectivement là où l'élaboration d'une identité dans laquelle le survivant puisse reconnaître son visage, se révèle impossible. Il s'agit dans le

---

<sup>431</sup> Duràn, *Le masque et le masqué*, p.170

témoignage contemporain d'apprendre à reconnaître le semblable dans le dissemblable. Il semble d'ailleurs que le décalage dans le temps entre le récit et l'expérience soit nécessaire au témoin qui a besoin de recul pour apercevoir toute l'étrangeté de son visage. La fiction en tant que forme de l'irréalité, va donc se révéler l'outil nécessaire à la reconstruction de l'unité perdue entre la mémoire et l'identité humaine. Il s'agit de combattre le mal qui atteint le survivant avec les armes de ce même mal. L'irréalité de la fiction vient donc au secours de l'irréalité de l'expérience. Au-delà de sa propre quête identitaire, Semprun veut apprendre au témoin du témoin que nous sommes, à envisager notre rapport au passé comme rapport à une image de ce même passé, celle-ci ne donnant à lire que ce que nous sommes prêts à y voir. L'enjeu majeur du témoignage contemporain selon Semprun réside ainsi dans la possibilité offerte à tout sujet de reprendre en main sa propre identité. La possibilité de dégager de l'expérience du Mal l'unicité de son identité, repose en dernier lieu sur cette capacité humaine à affronter au travers d'une liberté créatrice les forces obsédantes du passé comme du présent, mais aussi le Mal et la mort que l'homme donne à son semblable, et qui en est la manifestation.

Dans les textes de Semprun comme de Rigoni Stern, le rapport du témoignage à la fiction relève du face à face, du dialogue du témoin qu'est l'écrivain avec la matière de son propre témoignage. Il s'agit pour Rigoni Stern d'interroger la possibilité pour le témoignage de maintenir dans le temps le lien entre les hommes. La fiction en tant que métaphore du rapport à l'autre, permet de tisser un lien avec cet autre qui n'est pas le témoin tout en étant le double. Une fois la communauté humaine rétablie au travers des valeurs notamment d'interchangeabilité des destins, il devient possible au témoin de donner à lire le seul sens à extraire selon lui de l'expérience, à savoir l'unicité de l'identité humaine, unicité fondée selon l'Italien, sur la capacité du sujet à reconnaître en autrui son semblable. C'est la valeur « homme » que le témoignage a pour mission d'extraire de l'expérience vécue. C'est dans ce but que l'imagination est employée : elle permet de dessiner un espace commun à l'expérience propre au témoin et à l'expérience d'autrui. L'expérience est bien une dans la mesure où elle renvoie non à des individus particuliers mais à l'humanité une et indestructible des hommes.

Pour Semprun, la fiction apporte une réponse à la représentation problématique du passé, qui, elle, fait écho à l'absence de reconnaissance du sujet de son identité dans sa propre mémoire, comme dans celle d'autrui. Écrire devient dans l'œuvre de Semprun acte anthropomorphe, réattribution à soi et à sa propre histoire d'une forme essentiellement humaine, inclusion de

l'inhumanité ou de l'étrangeté de la violence dans l'image que le témoin pouvait avoir de l'humanité de l'homme. La valeur de fraternité qui prend le pas sur l'expression de la violence répond de cette visée anthropomorphe. L'unicité de l'événement qui apparaît alors, se situe au-delà des seuls critères de vérité et de fidélité à la mémoire, car seule la capacité du récit à rétablir l'unité identitaire du témoin peut tenir lieu d'étalon à partir duquel évaluer la justesse de la mémoire du passé.

A la lumière des textes de Semprun et de Rigoni Stern, nous avons pu voir comment la quête d'une expression capable de communiquer l'unicité de l'expérience autorise l'introduction de la fiction dans le témoignage contemporain. La fiction en tant que procédé énonciatif permet de tenir ensemble le semblable et le dissemblable, l'expérience vécue et l'expérience d'autrui, mais aussi l'humain et l'inhumain. La fiction pallie l'écart entre ce que l'homme estime être sien et ce qu'il rejette, tout en désignant l'existence de ce même écart. Elle donne ainsi la possibilité de se reconnaître dans un passé jugé irréel, car soumis à une violence incompréhensible. La visée anthropomorphe qui anime les textes de Rigoni Stern comme de Semprun, rend possible pour le premier et incontournable pour le second, l'usage de la fiction dans le genre du témoignage, car elle suppose l'attribution d'une ressemblance humaine à tous : il y est question d'un « comme si » à partir duquel une mémoire commune peut s'ériger. Nous retrouvons dans cet usage de la fiction dans le témoignage, le sens du titre du principal récit de Primo Levi, qui pose tout au long de sa narration cette question de la ressemblance entre la victime de la violence et l'homme. P. Lévi fait faire à la valeur d'humanité un pas au-delà de la seule hypothèse : « si c'est un homme ». Savoir reconnaître un homme, son semblable dans ces « bonhommes de bois<sup>432</sup> », dans tel ou tel « Musulman », pouvoir dire de « ce mort vivant (qu'il) était (son) frère, (son) double peut-être, (son) *Doppelgänger* : un autre (soi-même) ou (soi-même) en tant qu'autre. C'était l'altérité reconnue, l'identité existentielle perçue comme possibilité d'être autre, précisément, qui (les) rendait si proches.<sup>433</sup> » La fiction, qui possède dans son principe même la structure du « faire comme-si », cette structure généralement associée à la feintise ou au simulacre, permet effectivement de franchir les limites qui séparent les individus, sans pour autant réduire l'altérité de l'homme à lui-même. Nous sommes donc passés de l'unicité de l'expérience à l'unicité d'une identité, celle de l'homme. L'unicité relève bien dans le témoignage contemporain de cette reconnaissance de l'humanité de l'homme, de la reconnaissance de soi dans autrui, mais aussi de la capacité humaine à affronter sa propre dissemblance. L'usage de la fiction dans le témoignage a

---

<sup>432</sup> *Si c'est un homme*, p.39

<sup>433</sup> Semprun, *Le mort qu'il faut*, p.51

apporté une confirmation supplémentaire à l'hypothèse selon laquelle l'acte de représentation et la spécificité de l'identité humaine seraient inséparables, doubles l'un de l'autre : il est question dans les deux cas d'un choix face à la réalité. Le choix de reconnaître le dissemblable comme partie prenante de la réalité, le choix de la fiction donc, se donne comme double de la reconnaissance de son semblable en autrui.

Si Semprun et Rigoni Stern ne répondent pas de l'usage de la fiction comme individuation par l'horreur évoqué par Ricœur, ils répondent cependant à l'exigence d'extraction du témoignage de tout système de comparaison. La fiction est à lire comme relation toujours unique et incomparable d'un sujet à la réalité passée. Cette notion de « relation à » l'image de l'homme et du passé, constitue d'ailleurs le socle à partir duquel les témoignages contemporains à dominante fictive vont s'élaborer. C'est ce que nous allons à présent pouvoir observer dans les textes de Kertész comme de Tabucchi, textes dans lesquels la fiction prend définitivement le pas sur la reconstitution. La question de l'unicité de l'expérience va être d'autant plus problématique que l'événement s'efface jusqu'à devenir quasiment inexistant. Le passé historique n'est plus qu'une simple évocation du récit. Les témoins contemporains portent ainsi un regard neuf sur l'exigence de l'établissement d'une mémoire collective : le caractère unique du sens à extraire de l'expérience a à voir avec le regard que chaque individu est prêt à porter aussi bien sur le passé que sur l'ambivalence des possibilités humaines dans l'Histoire. Il semble que le meilleur gage de la réussite de l'entreprise de transmission de l'expérience soit justement dans ce processus de réappropriation du rapport individuel au sens de l'expérience.

## B. L'UNICITE D'UN « HERITAGE PRECEDE D'AUCUN TESTAMENT ».

Alors que Rigoni Stern et Semprun ont choisi à des degrés divers d'utiliser la fiction pour rendre compte de l'unicité de l'identité humaine révélée au cours de leurs expériences respectives, la fiction constituant le lien parfois manquant avec autrui, la question du lien entre unicité de l'expérience et fiction se pose à nouveau dans les textes de Tabucchi et de Kertész. Les témoignages qu'ils nous proposent, ne relatent que de manière très distancée l'expérience censée être à l'origine du travail d'écriture. L'expérience de guerre de Tristano se donne en effet comme un centre toujours absent, quand chez Kertész, les camps demeurent à l'état de référence commune aux personnages. La seconde guerre mondiale demeure un simple arrière-plan. Il s'agit effectivement de témoignages que nous pouvons qualifier d'indirects. L'usage de la fiction semble donc d'autant plus problématique : quel peut être son lien pourtant supposé, avec l'objectif de rendre compte de l'unicité de l'expérience passée ? L'unicité de l'expérience historique peut-elle se rendre communicable indépendamment du récit de cette même expérience ? L'usage de la fiction renvoie chez ces deux auteurs à la dissociation du témoignage avec l'objet qui lui a été assigné, ainsi qu'à la dissociation des générations actuelles avec leur propre passé. Kertész et Tabucchi nous transmettent au travers de leurs récits fictifs « un héritage précédé d'aucun testament <sup>434</sup> » pour reprendre les mots de René Char, eux-mêmes repris par Hannah Arendt dans *La crise de la culture*. Ces récits peuvent-ils d'ailleurs encore prétendre au titre de témoignage, quand l'héritage qu'ils transmettent, dépend non d'un passé réel, mais de la construction d'un récit, dans le cas du récit de Tabucchi, ou quand ce même héritage livré dans un présent fictif, finit par remettre en cause la réalité accordée au passé, censé tenir lieu de testament, dans le cas des textes de Kertész ? La question est alors bien de savoir quelle est la valeur à accorder au témoignage fictif et si celui-ci peut tenir sa place dans l'héritage laissé par le passé historique.

L'expression du poète René Char, énoncée à l'heure de la Libération, a pu tenir lieu de bilan des années de résistance. Elle expliquait le surgissement du mouvement de résistance et sa disparition aussi abrupte. Sa disparition est avant tout celle du trésor qu'est la liberté de penser et d'agir. En lui reprenant l'expression, Arendt développe l'idée de la discontinuité entre le passé et l'avenir. « Le testament, qui dit à l'héritier ce qui sera légitimement sien, assigne un passé à l'avenir. Sans testament ou, pour élucider la métaphore, sans tradition – qui choisit et nomme, qui transmet et conserve, qui indique où les trésors se trouvent et quelle est

---

<sup>434</sup> H.Arendt, *La crise de la culture*, Gallimard pour la traduction française, 1972, (version originale, 1954), p.11

leur valeur – il semble qu’aucune continuité dans le temps ne soit assignée et qu’il n’y ait, par conséquent, humainement parlant, ni passé ni futur (...). Ainsi le trésor n’a pas été perdu à cause des circonstances historiques et de la malchance mais parce qu’aucune tradition n’avait prévu sa venue ou sa réalité, parce qu’aucun testament ne l’avait légué à l’avenir.<sup>435</sup>» La perspective d’auteurs tels que Rigoni Stern ou Semprun est bien, comme nous l’avons vu, de réinscrire le passé vécu dans le présent de leurs lecteurs, comme dans l’avenir des générations qui se lèvent, afin de leur léguer la conscience de leur identité d’hommes. Le but d’un tel projet étant de prévenir le retour de la barbarie manifestée au combat ou dans les camps, le testament légué doit donc devenir la propriété des générations futures. Il y est bien question d’une continuité entre les générations que la littérature s’attache à mettre à jour en dépit du passage du temps qui, lui, porte l’homme vers l’oubli. L’héritage peut alors se donner dans son unicité : il s’agit d’un message universel indépendant du temps dans lequel il s’inscrit, un testament qui demande à demeurer unique et inoubliable.

Dans le cas de Tabucchi et de Kertész, le premier obstacle à cet objectif testamentaire est, comme nous l’avons dit, le décrochage qui est opéré avec le récit de l’événement à proprement parler. Semprun avait déjà inauguré ce mouvement en maintenant son récit, *Le Grand voyage*, aux portes du camp, tout le récit portant sur le voyage qui mène le narrateur jusqu’aux lieux de sa détention. *L’Écriture ou la vie*, différemment, tourne autour de l’expérience concentrationnaire : certaines situations évoquent les conditions de détention, mais le récit se situe avant tout dans l’après, dans la situation de celui qui cherche à témoigner dans ce présent, qui semble exclure de son champ le passé concentrationnaire. Semprun se démarque des récits de Rigoni Stern par exemple ou de ceux qui reprennent de manière traditionnelle la description minutieuse et chronologique du déroulement quotidien de leurs vies de détenus à l’intérieur du camp. Que l’on pense par exemple à *Une journée d’Ivan Denissovitch* de Soljenitsyne, qui redonne à vivre dans le respect de la chronologie des faits les conditions de vie du prisonnier des camps. Semprun dit pourtant avoir pour projet initial celui de décrire une journée de détention, la journée du dimanche, mais comme nous l’avons vu l’écriture en spirale qui mène le lecteur, l’héritier que nous sommes, des problématiques d’écriture au centre du camp pour s’en éloigner aussitôt, contribue à faire de l’expérience de la détention un événement unique, agissant à la manière d’un spectre dont la mémoire ne peut se défaire et que l’écriture ne parvient pas à circonscrire. Kertész et Tabucchi, nous allons le voir, poussent encore plus loin cette logique du décrochage avec le strict récit de l’événement

---

<sup>435</sup> H.Arendt, *La crise de la culture*, p.14



jusqu'à faire de leurs récits le lieu non plus d'une simple représentation du passé, mais celui d'une réflexion sur la valeur d'héritage de la mémoire du passé et sur la seule possibilité d'en hériter.

### 1. Kertész ou l'unicité dans le témoignage conçu comme reste.

Tous les récits de Kertész semblent soumis au spectre d'un passé unique. Comme il le souligne dans *Un autre*, « on (lui) reproche de n'écrire que sur *un seul et unique* thème (à savoir Auschwitz) et de ne pouvoir *de ce fait* représenter le pays (à savoir la Hongrie).<sup>436</sup> » Il est intéressant de noter la place de l'incise dans ces propos retranscrits au style indirect libre : le reproche se base sur une évidence aux yeux des autorités hongroises, comme le souligne l'emploi de l'italique, évidence que Kertész prend pourtant en charge de préciser au moyen de l'incise. La précision ainsi rajoutée vient annuler l'effet d'évidence des propos dans lesquels elle s'insère. Kertész souligne l'illusion des évidences que le lecteur croit déceler dans ses récits et surtout le non-dit qui entoure ces mêmes évidences. Car l'écrivain soumet effectivement son identité et les enjeux de son projet d'écriture à une interminable mise en doute.

Parfois surgit en moi, cette question (sans réponse) : qui suis-je, que suis-je, et quelle est mon histoire particulière ?<sup>437</sup>

C'est parce qu'il n'est pas de réalité qui ne se donne autrement que dans le désir de cette même réalité et parce que la vie n'est jugée supportable que « parce qu'elle est tellement invraisemblable<sup>438</sup> », que Kertész peut s'éloigner du simple récit de vie et malgré tout prétendre à l'expression de la vérité, toujours contestable mais vérité malgré tout, sur son temps. Il ne s'agit pas de sortir ses récits du temps, puisque Kertész les inscrit dans la logique narrative particulière qu'est celle de l'après-Auschwitz, mais de les dissocier de leur seule dimension de témoignage individuel, en ayant recours à la fiction : c'est là le moyen choisi pour donner la parole à ce qui reste de l'événement passé. Kertész interroge bien la trace laissée par l'événement dans le présent : il interroge l'héritage laissé aux générations présentes et l'incapacité du testament à indiquer comment hériter du passé. Il y a ainsi dans l'usage de la fiction chez Kertész à la fois une volonté de suivre les traces laissées dans le

---

<sup>436</sup> I.Kertész, *Un autre, Chronique d'une métamorphose*, p.75

<sup>437</sup> Kertész, *Un autre*, p.31

<sup>438</sup> Kertész, *Un autre*, p.42

présent par les événements passés et un désir de pénétrer au cœur de ce que Ricœur appelle la signifiante de la trace. L'unicité qui est alors mise en question n'est pas tant celle de l'événement que celle d'une position, celle de l'Homme après Auschwitz, position qui n'est pas le fruit d'Auschwitz mais qu'Auschwitz a rendue incontournable.

### 1.1. L'irréalité d'un testament face aux multiples façons d'en hériter.

L'usage des variations imaginatives, que constituent les différents récits fictifs de Kertész, permet de remettre en cause la notion de fidélité à la mémoire. Car cette notion recouvre selon l'auteur hongrois une forme de mensonge de l'homme vis-à-vis de lui-même, une façon d'échapper à la « folie pure<sup>439</sup> ». En gardant ses yeux fixés sur l'événement passé, le témoin, que Kertész désigne, évite effectivement la confrontation avec son présent et perd de vue l'enjeu ou le rôle actif du témoignage. Kertész au contraire prend de la distance aussi bien vis-à-vis de son passé que vis-à-vis de lui-même ; il peut ainsi devenir l'objet de son propre récit : « je suis le personnage légèrement sceptique mais néanmoins réceptif de mon roman d'apprentissage *in vivo*.<sup>440</sup> » Le témoignage se veut puzzle, ensemble de pièces détachées et démantèlement de l'identité du survivant. Kertész va même jusqu'à parler de réciprocité entre lui-même et sa vie. « Mais quel fragment de cette vie éclatée peut-il se dire « je » ? « Je » : une fiction dont nous pouvons tout au plus être les co-auteurs. « (Je) est un autre » (Rimbaud)<sup>441</sup> ». Les éléments que possède le narrateur de *Liquidation* ne peuvent être rattachés les uns aux autres, de la même façon que l'écrivain du *Refus* ne peut relier entre elles les diverses notes conservées, ni même les rapporter au temps qui a vu naître les réflexions qu'elles sont supposées contenir. Ses personnages sont tous « liquidés » et chaque narration correspond alors à un détachement supplémentaire de l'auteur vis-à-vis de lui-même. Dans *Un autre*, l'auteur révèle d'ailleurs l'ambition qui est la sienne d'achever la mise à mort de sa propre personne au travers de ses personnages.

Cette auto-liquidation recherchée par le moyen de la création artistique, marque la volonté de rupture de l'auteur avec son propre passé, ou du moins avec un type de relation à ce même passé. Mais le passage par la fiction, qui accompagne ce décrochage référentiel du témoignage avec la vie du témoin réel, ne signifie pas pour autant le reniement de l'expérience et de ce qui en fait l'unicité. Kertész ne peut renier quelle fût son existence : sa

---

<sup>439</sup> Kertész, *Un autre*, p.73

<sup>440</sup> Kertész, *Un autre*, p.75

<sup>441</sup> Kertész, *Un autre*, p.15

présence au monde lui interdit de glisser dans l'irréel. La réalité d'ailleurs indéniable de son existence et de son expérience passée se manifeste dans ses textes, à la façon d'une trace persistante, celle du spectre des camps. L'existence de l'auteur en tant qu'individu ayant un passé et une histoire, se donne donc comme vis-à-vis de l'existence des personnages fictifs. Les différents personnages se donnent à lire comme les différents fragments éparpillés de cette « vie éclatée », mais il ne s'agit pas de retrouver au travers de ces figures variées l'unité du « je », l'unité d'une identité. La fiction devient au contraire le moyen choisi par le témoin pour traduire l'incapacité qui est la sienne de prétendre donner un testament basé sur sa propre mémoire, et dont ses lecteurs devraient hériter. Les différents récits de fiction déposent donc le témoin de l'expérience historique qu'il a pourtant vécue, et inscrivent cette dernière dans un même temps dans la démultiplication infinie de situations irréelles. Une équivalence est ainsi posée entre l'acte de représentation et le rapport du sujet au sens de son existence : il est question dans les deux cas d'une projection de soi et d'une expérimentation du sens à donner à la réalité. Chaque récit constitue d'ailleurs une possibilité nouvelle d'appréhender l'événement historique. Le choix d'une narration qui accorde tant de place à des personnages fictifs aux dépens de sa propre histoire, dit le rapport ambigu du témoin à l'héritage qui est le sien et qu'il est censé transmettre. Kertész ne se détache du testament qu'il porte en lui, que parce qu'il veut marquer l'importance, pour l'héritage à prendre en charge, du présent dans lequel il se situe, et de l'implication qui doit être également celle de ses contemporains. Dans la mesure où aucun testament ne peut échapper à son caractère fictif, à son caractère de construction illusoire de soi, les biens à transmettre ne peuvent que demeurer incirconscripts et le lien entre le passé à céder et l'héritage à constituer, demande à être soumis définitivement au doute. Kertész interroge ainsi la notion d'héritage, car le passé demeure selon lui définitivement détaché du présent et ne peut plus être conçu comme ce temps qui contiendrait toutes les données de compréhension du présent. Il révèle d'ailleurs le refus de ses contemporains de faire leur un tel testament : les contemporains des survivants refusent en somme d'hériter de ce passé auquel ils n'ont pas participé directement.

C'est dans ce but que Kertész met au premier plan le présent dans sa narration : cela lui permet de replacer le personnage et le lecteur face à l'illusoire perspective du spectateur, qui croit qu'il ne fait qu'assister au spectacle d'une vie se déroulant sous ses yeux. Le texte devient lui-même objet de spectacle, mais c'est le lecteur qui devient ainsi à son insu objet du spectacle. Kertész pointe du doigt une des dérives du témoignage qui, sous prétexte de vouloir affirmer l'unicité de l'événement, impose à l'auditeur cette seule position de spectateur. Le témoignage en tant que récit individuel retraçant étape par étape l'histoire d'une vie, prive le

spectateur de toute implication, ce qui ne va pas sans déplaire à ce dernier. Kertész met en avant le désir de ses contemporains de vivre par procuration à la fois leur propre existence et l'existence d'autrui. Ils se bercent de l'illusion d'avoir pris part à cette expérience passée au travers du simple acte de réception du témoignage. Kertész pointe du doigt ce « ((...) spectateur-auditeur) (...) qui ne dout(e) pas jusqu'à son dernier souffle, quand la mort viendr(a) l'arracher à son écran, d'avoir vécu une vie bien remplie, aventureuse et diversifiée.<sup>442</sup> » Mais face à ce désir d'oubli de soi dans un présent détaché de toute implication, Kertész prive en retour le lecteur comme ses personnages de la possibilité de se désolidariser de ce présent dans lequel il leur est donné de vivre. Le sujet n'a accès qu'au seul présent disponible, le présent de la narration. Chaque récit crée effectivement une réalité qui enferme les individus dans un présent, dont il n'est pas possible de s'extraire. Les personnages de ses récits sont tous contraints d'affronter le spectre d'Auschwitz, ce spectre qui vient déranger leur présent. Ainsi, ils ne peuvent pas ne pas être « mêlé(s) quelque peu à cette saleté<sup>443</sup>. » Kertész fait de ses personnages, comme de ses lecteurs, des héritiers malgré eux d'un passé auquel ils n'ont pas participé et que la narration se refuse d'ailleurs à décrire. La fiction offre donc au lecteur la possibilité de se reconnaître dans le visage des différents personnages. Elle est source d'immersion dans le sens d'une expérience, mais elle renvoie également, et peut-être est-ce là l'enjeu majeur des choix narratifs de l'auteur, chacun des lecteurs que nous sommes, face à l'illusion de la connaissance de soi, face à la fiction que constitue le rapport que nous entretenons avec notre propre identité d'homme.

En transposant une part de son expérience vécue dans un récit entièrement fictif, Kertész impose à ses lecteurs une immersion dans une réalité où aucun des personnages n'a pu choisir son existence : ils sont tous les jouets de l'écrivain, tout comme l'écrivain s'est révélé lors de sa déportation, le jouet d'un destin choisi pour lui. De la même façon, tout sujet se révèle être le jouet de sa propre nature d'homme : en tant qu'homme, il est toujours susceptible d'être livré à la possibilité du Mal ou de la violence. La fiction étend le champ de l'expérience, indépendamment de la référence aux faits datés, à tous les hommes. En cela le récit fictif peut être vu comme récit se constituant en héritage, un héritage offert à tous.

Au-delà du simple questionnement identitaire de l'auteur, le choix de la fiction renvoie donc bien à l'absence de lien direct entre le testament, vu comme passé à reconstituer et l'héritage qui nous est laissé. Le testament, matérialisé au travers des différentes métaphores que sont le manuscrit perdu dans *Liquidation*, le manuscrit refusé dans *Le refus* ou le manuscrit maintenu

---

<sup>442</sup> Kertész, *Le refus*, p.44

<sup>443</sup> Kertész, *Le refus*, p.38

dans son impossibilité dans le *Kaddish*, perd même de sa réalité et devient une enveloppe dont le contenu n'est jamais révélé. Le testament en tant que bien à transmettre s'objectivise, jusqu'à ne plus être qu'un objet absent que l'on cherche seulement à posséder et non à découvrir. C'est cette quête inaboutie de possession du testament qui devient le centre du témoignage contemporain de Kertész.

Mais – oui – il faut au moins aspirer à l'échec – comme dit le savant de Bernhard, parce que l'échec, et seul l'échec, reste l'unique certitude qu'on puisse acquérir, dis-je, et ainsi moi aussi, j'aspire à cela, si tant est que je doive aspirer à quelque chose, or il le faut, parce que je vis et écris, et dans les deux cas, c'est une aspiration, la vie étant une aspiration plutôt aveugle, tandis que l'écriture est une aspiration lucide, et ainsi bien sûr, c'est une autre aspiration que la vie, elle aspire peut-être à voir ce que la vie aspire à atteindre, et c'est pourquoi ne pouvant pas faire autrement, elle répète la vie de la vie, elle ressasse la vie, comme si elle, l'écriture, était aussi la vie, alors qu'elle ne l'est pas, (...) et ainsi, (...) si on se met à écrire sur la vie, l'échec est garanti.<sup>444</sup>

L'écriture cherche à répéter la vie mais la poursuite de cet objectif demeure sans fin. Nous retrouvons ici une notion développée notamment par René Girard dans *La violence et le sacré*<sup>445</sup>, celle de désir du désir. Cette notion essentielle à la compréhension des mécanismes de la violence, se révèle également essentielle, dans le cadre du témoignage contemporain, à la compréhension du rapport que l'homme entretient aussi bien vis-à-vis de lui-même, qu'avec le sens définitivement absent du passé. L'écriture d'une vie ou du passé est désirée pour elle-même dans l'œuvre de Kertész, et se donne en tant qu'impératif incontournable et surtout indépassable. Kertész pose la question de la possibilité pour le témoignage d'être autre chose qu'une poursuite inlassable du sens à donner à l'existence humaine. La fiction en tant que construction illimitée de sens, serait donc inséparable de l'acte de témoigner. Une telle description des ambitions du témoignage va de pair avec le rôle impossible que celui-ci peut parfois s'assigner et qui consiste à vouloir donner la parole à ceux qui en ont été privés. La fiction du testament manquant renvoie à l'inanité du témoignage placé entre le silence définitif des victimes et la surdité des contemporains qui refusent de voir et d'entendre la réalité du passé. Détaché de la chaîne de la transmission qui fait le lien entre le passé, le présent et le futur, le témoignage n'existe désormais plus que pour lui-même. Comme le souligne P. Ricœur dans *Temps et Récit*, « chaque expérience temporelle fictive déploie son monde, et chacun de ces mondes est singulier, incomparable, unique. Non seulement les intrigues, mais les mondes d'expérience qu'elles déploient ne sont pas – comme les segments de l'unique temps successif, selon Kant – des limitations d'un unique monde imaginaire. Les

---

<sup>444</sup> Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, p.62

<sup>445</sup> René Girard, *La violence et le sacré*, Albin Michel, 1990

expériences temporelles fictives ne sont pas totalisables.<sup>446</sup> » La valeur d'unicité du témoignage ne réside alors que dans la capacité qui est la sienne de donner la parole à un sujet unique. La vision de l'Histoire qu'il propose n'appartient qu'à l'individu qui témoigne. Le nombre de témoignages ne cesse d'augmenter, mais chaque récit ne peut plus valoir que pour lui-même.

En maintenant une forme d'indépendance entre chacun de ses récits, en les maintenant dans ce désir sans fin de se saisir enfin du récit absent du passé, l'œuvre de Kertész fait écho aux questions posées par Marie Bornand, en conclusion de son étude sur le lien entre fiction et témoignage : « qui peut prétendre accéder véritablement à une connaissance de ces événements extrêmes ? ce savoir est-il utile à l'humanité, à la société ? comment le transmettre ? est-il possible de le transmettre ? qui est légitimé à le faire ? est-il possible de concevoir la mémoire des événements comme un patrimoine mémoriel commun ?<sup>447</sup> » C'est bien la question de la possibilité d'une mémoire collective au travers du temps qui est ainsi laissée en suspens par le témoignage contemporain que propose Kertész. Le témoignage conçu comme expression d'un désir humain essentiellement inachevé, invite à reconsidérer la possibilité aussi bien de « l'accès à la connaissance personnelle de l'individu (...) (que de) l'accès à la connaissance générale des événements ». Kertész se livre à la désorientation des enjeux du témoignage. Comme nous le lisons dans *Le chercheur de traces*, le narrateur qui cherche à remonter la pente qui mène de la trace à l'origine de cette même trace, est dans un même temps incapable de définir quelle est la mission à laquelle il est censé répondre. Il ne peut apercevoir les liens possibles entre les traces laissées par le passé dans les lieux qu'il traverse, et celles que conserve sa propre mémoire. C'est sur cette absence de relation apparente entre la mémoire et les traces conservées dans le présent que s'élabore cependant l'acte de témoignage contemporain : le témoignage ne pourrait ainsi répondre de l'unicité de l'expérience qu'au travers d'un processus d'actualisation du sens de la trace.

## 1.2. L'héritage caché de l'expérience historique révélé par la fiction.

Nous voyons se dessiner une nette opposition entre deux visions de ce que peut être la valeur d'unicité attachée à l'événement. Les témoignages écrits au lendemain des faits, ces témoignages non fictifs qui cherchent à reconstituer le passé, supposent que celui-ci est unique, scellé, délimité dans le temps. Le témoin justifie d'ailleurs l'existence de son récit à

---

<sup>446</sup> P.Ricoeur, *Temps et Récit III*, p.230-231

<sup>447</sup> M.Bornand, *Témoignage et fiction*, p.228 ; citation suivante : *ibidem*, p.228

partir de cette vision du caractère unique de son expérience. Le caractère d'unicité s'établit notamment à partir de l'inscription de l'événement dans le temps : il est alors question de comparaison entre les différents événements inscrits dans la chaîne temporelle. L'inscription de l'événement dans le temps confère au témoignage la possibilité de s'inscrire à son tour dans la suite du temps et c'est cette inscription qui lui attribue le statut de testament pour les générations à venir. Ces récits espèrent ne léguer qu'un seul et même héritage. Mais contrairement à ce qu'une telle inscription dans le temps devrait permettre pour le témoin du témoin qu'est le lecteur par exemple, à savoir la réinclusion de l'histoire d'autrui dans sa propre histoire, l'unicité de l'expérience constitue ici un facteur d'exclusion. Le testament se fige dans le temps qui l'a vu voir le jour. Le récit fictif est au contraire cet avenir incertain offert à la trace du passé. Il interroge les modes d'appropriation du testament, les façons possibles d'hériter du passé, en ne figeant justement pas l'événement historique dans un récit. Cette mise à mal de la notion d'héritage par la fiction, va de pair avec la scission qui s'opère à Auschwitz au cœur de l'identité de l'homme avec lui-même. Le détachement référentiel que propose le récit fictif fait ainsi accéder l'événement à une autre forme d'unicité, l'unicité de sa portée non plus historique ou temporelle, mais l'unicité du rapport de l'événement à son sens non historique, non accessible, ce sens qui transcende le seul fait observable. « La levée des contraintes du temps cosmologique a pour contrepartie positive l'indépendance de la fiction dans l'exploration des ressources du temps phénoménologique qui restent inexploitées, inhibées, par le récit historique, en raison même du souci de ce dernier de toujours relier le temps de l'histoire au temps cosmique sur le mode de la réinscription du premier sur le second. Ce sont ces ressources enfouies du temps phénoménologique, et les apories que leur découverte suscite, qui font le lien secret entre les deux modalités du récit.<sup>448</sup> »

Il ne s'agit pas pour Kertész de souligner la rupture entre le récit de fiction et le récit conçu comme reconstitution, mais bien plutôt d'interroger le genre du témoignage en invitant à « repenser dans le témoignage la fiction (...) en termes de dialectique, de passage, de prise sur une histoire que le témoin ne peut ressaisir de manière transitive comme la sienne, mais qui est dans un mouvement contradictoire ce qui se situe au plus intime de son expérience<sup>449</sup> ». Le plus intime de l'expérience vécue par l'auteur lui-même se situe dans la perte de la maîtrise de son destin : son enfermement dans un camp, enfermement auquel il ne trouve aucune explication, comme cette autre forme d'enfermement imposé de l'extérieur qu'est le refus d'entendre de ses contemporains lors de son retour, font perdre au témoin qu'est Kertész

---

<sup>448</sup> P.Ricoeur, *Temps et Récit III*, p.231

<sup>449</sup> C.Baron, "Témoignage et dispositif fictionnel", in *Littérature, Fiction, Témoignage, Vérité*, p.82

l'illusion de la possibilité de donner un sens au monde dans lequel il lui est donné d'évoluer. Le témoignage contemporain s'élabore donc sur la base de la relation conflictuelle du passé au présent mais aussi du passé au futur, car il s'agit de convaincre de l'identité entre les générations, de leur refus commun de reconnaître en l'homme la possibilité du Mal, et finalement, de convaincre de l'identité de leur relation au mystère que représente l'humanité paradoxale de l'homme. Face au constat de l'absurdité du monde, face à la révélation du néant attaché au sens de l'histoire du monde, l'unicité du sens de l'expérience, qui apparaît au travers du creusement des possibilités du temps phénoménologique, ne peut donc se donner à lire dans le témoignage contemporain, que dans le rapport toujours nouveau à autrui, à ce qui n'est pas soi, à ce mystère identitaire qui demeure extérieur au sujet. La fiction est alors à lire comme l'autre du récit réaliste, cet autre insaisissable avec lequel le témoin peut établir enfin un dialogue, sans qu'un « schéma de pensée définitif »<sup>450</sup> ne prétende s'établir. Il s'agit de pénétrer dans la sphère de l'altérité, quand les témoignages non contemporains, eux, tendaient à fermer tout accès à cette intimité de l'expérience. En ce sens, les perspectives d'auteurs tels que Rigoni Stern ou Semprun, qui ne font pourtant pas un usage aussi poussé de la fiction, ne semblent pas si éloignées des visées de Kertész.

L'auteur hongrois ne se refuse cependant pas seulement à tirer des conclusions sur le passé, il expose dans ses différentes narrations les traces qui sont laissées par le passé dans le présent. Il les expose sous leur vrai visage, celui de fragments de mémoire, de débris avec lesquels peut et vient toujours s'interposer un personnage créateur.

Comme nous l'avons dit, Kertész ne s'intéresse à la trace qu'au travers de l'usage qui en est fait, car c'est cet usage qui peut seul prendre selon lui valeur de témoignage et donc d'héritage unique du passé. Car Kertész s'intéresse avant tout au rapport qui est entretenu avec le témoignage conçu lui aussi comme reste : il interroge ainsi la possibilité de témoigner ou d'hériter du témoignage d'autrui, en dépit de l'absence de testament. Chaque récit met en scène une situation qui pourrait être tout à fait contemporaine à la réalité vécue par ses lecteurs, mais chacun d'entre eux renvoie également à un passé et à un futur dont l'omniprésence dans le présent vient perturber la représentation. Le passé et le futur se superposent au présent, se contractent dans le présent de la narration, comme le souligne l'expression récurrente dans *Kaddish* pour désigner celle qui n'est pas encore la femme du narrateur, puis celle qui est devenue sa femme : « ma future ex-femme ». Le lecteur ne possède pas les clés qui lui permettraient d'avoir une vision d'ensemble de la réalité du récit.

---

<sup>450</sup> M.Bornand, *Témoignage et fiction*, p.228



De même, toujours dans le même texte, le présent du narrateur se superpose à un passé qui n'a jamais été retracé dans le récit, celui de sa détention à Auschwitz, passé qui est pourtant censé expliquer nombre de situations et de réflexions. Le lecteur demeure face à ce manque, à cet écart constitutif du récit. Il ne sait comment se positionner, à l'image du narrateur placé dans un de ses rêves face au spectacle d'une fosse commune :

Je marchais dans une région désolée, déserte ; « paysage plat et vide, on dirait le bout du monde, on peut à peine parler de paysage ». J'étais plutôt un observateur ému qu'un acteur des événements. L'espèce de ville débouchait sur une décharge, une sorte de marécage. (...) Tout baignait dans une couleur « crépusculaire », la lueur d'un feu. Dans l'un des cercles de l'enfer, pareil à une carrière de sable, j'ai vu soudain des gens couchés, le visage violacé, couvert de taches cadavériques (...) J'étais gêné par le silence de cette fosse commune peuplée de vivants, où les gens étaient plongés dans la paisible occupation de l'agonie. Cela ne me causait pas de difficulté particulière, mais le fait est que je ne me sentais plus ni comme l'un des mourants, ni comme observateur ; j'étais en quelque sorte absorbé par le tableau qui pourtant ne m'acceptait pas.<sup>451</sup>

Le narrateur d'*Un autre* est confronté à une scène qui ne devrait pourtant pas lui être étrangère : la vue d'une fosse commune donnée comme représentation de l'expérience concentrationnaire. Mais la scène est désignée comme « tableau » ; la réalité du passé est mise à distance et il n'y a pas d'identité possible entre le passé et le présent. « La fiction serait alors ce qui surgit de cet écart, capté hors remémoration comme la marque d'une ressemblance obscure (...) »<sup>452</sup> Le lecteur, comme le personnage du récit de Kertész, voit sans voir, il ne peut jamais être sûr des correspondances qu'il est tenté d'établir avec une référence historique. Le rêve du narrateur d'*Un autre* que nous avons retranscrit ci-dessus, se veut métaphore de la situation d'énonciation dans laquelle les différents témoignages contemporains se développent. Le témoin demeure en reste dans et après la narration : il n'appartient ni à la catégorie des mourants qui agonisent dans la fosse commune, ni à celle d'un simple observateur extérieur. Il n'est ni dedans ni dehors, sa position est unique et c'est bien cette forme d'unicité attachée à la position du témoin de l'expérience que Kertész s'attache à faire apparaître, afin d'attribuer à ses lecteurs ce même rôle de témoin. Kertész se voit-il d'ailleurs encore comme témoin de l'expérience qu'il a pourtant vécue dans sa chair ou se refuse-t-il ce titre, voyant bien plutôt, à l'instar de Lanzmann, son témoignage comme passage de relais d'un tel statut. « Dans ce jeu de relais de ce que l'on appelle maintenant les "témoins de la seconde génération" se décrypte à la fois la perte irrémédiable de la présence historique mais aussi la répétition du fait que la négation de l'homme est ce à quoi il a sans doute été impossible d'être absolument présent. » L'authenticité du témoin passe désormais par la reconnaissance de cette position unique qu'est celle du sujet qui a survécu et qui

---

<sup>451</sup> Kertész, *Un autre*, p.96-97

<sup>452</sup> C.Baron, "Témoignage et dispositif fictionnel", p.90 ; citation suivante : ibidem, p.90

continue à vivre après Auschwitz : vivant dans le présent mais obsédé par le passé, affrontant à la fois la réalité du présent et l'irréalité de la violence du passé, il est cet homme sans repère. Il ne sait si sa survie fait de lui un vivant ou un mort-vivant, si sa vie peut être dite humaine ou inhumaine, car il est cet homme qui reste après et en dépit de la négation de l'homme subie dans le passé. Rappelons la définition proposée par Levi dans *Les naufragés et les rescapés* reprise par Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, ouvrage dans lequel il interroge les possibilités du témoignage, à l'heure où celui-ci se construit essentiellement sur l'absence des témoins « intégraux » : « (L)'homme est le non-homme ; est véritablement humain celui dont l'humanité fut intégralement détruite ». (Agamben poursuit :) Le paradoxe est ici le suivant : si celui dont l'humanité fut détruite est le seul à vraiment témoigner de l'humain, alors cela veut dire que l'identité entre homme et non-homme n'est jamais parfaite, qu'il n'est pas possible de détruire intégralement l'humain, que toujours reste quelque chose. Le témoin est ce reste. (...) L'homme est donc toujours en deçà ou au-delà de l'humain, il est le sas par lequel passent sans cesse les courants de l'humain et du non-humain, courants de subjectivation et de désobjectivation, (...). Ces courants sont coextensifs, mais ne coïncident pas, et cette non-coïncidence, cette fine crête qui les sépare est le lieu même du témoignage.<sup>453</sup> » Kertész replace ses lecteurs dans cet écart, dans la non-coïncidence de l'homme avec lui-même et les conduit à interroger leur propre position d'homme parmi les hommes. Il n'est plus question dans la représentation que propose la fiction, simplement d'un écart entre le témoin et ce à quoi il a assisté, la représentation tentant d'en résoudre l'aporie. L'écart qui est interrogé est celui qui sépare l'humain de l'inhumain. Kertész détourne ainsi la problématique de l'unicité de l'événement conçue comme expérience irracontable, indicible pour tous ceux qui n'ont pas vécu toute cette mort jusqu'au bout. Ses récits fictifs se font le relais de la question essentielle de l'homme soulevée par les camps.

Comme nous l'avons vu, les personnages de fiction constituent des doubles de l'auteur : la notion de double suppose à la fois une identification et une mise à distance de cette même identité. La fiction n'impose aucune appropriation du récit ou de l'expérience relatée. Les traces elles-mêmes de l'expérience concentrationnaire qui sous-tendent chaque récit demeurent détachées de toute reprise en charge, « la question de l'appropriation du témoignage demeure « en reste » comme le témoin dans un monde qui ne peut pas entendre sa parole car comment accrocher au monde du lecteur la description d'un vécu que les témoins eux-mêmes n'avaient pas pu déchiffrer ?<sup>454</sup> » C'est bien là une des grandes modifications du

---

<sup>453</sup> G.Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.146-147

<sup>454</sup> C.Baron, *"Témoignage et dispositif fictionnel"*, p.87

genre du témoignage : le témoin n'est plus seulement celui qui a assisté aux événements relatés ou qui prend en charge la responsabilité en tant que témoin du témoin de poursuivre l'acte de transmission du sens du passé dans le temps. Le témoin est aussi et toujours davantage le « témoin de l'expérience du récit. » Le récit devient lieu d'expérimentation aussi bien pour le lecteur que pour l'écrivain, un lieu d'expérimentation et d'observation des valeurs humaines.

Le témoignage tel qu'il se donne à lire dans les récits fictifs de Kertész, est donc avant tout un lieu d'expérimentation du rapport qu'entretient le témoin avec son propre témoignage, et expérimentation du comportement des individus face à l'absence de frontière mise à jour entre l'humain et l'inhumain. En utilisant la fiction pour faire référence aux événements qui ont modifié son existence, l'auteur hongrois échappe aux contraintes de la logique historique attachée au genre du témoignage, qui impose notamment la réinscription du temps vécu sur le temps cosmologique. Il fait ainsi ressortir la vanité des témoignages qui visent à atteindre l'origine des traces du passé, car qui dit quête de l'origine de l'empreinte dit aussi possible désolidarisation avec le passé. Il dispose donc ses récits autour de cette marque laissée dans le temps par l'événement que constitue Auschwitz. Le sens de la trace ne se situant pas dans l'origine de l'empreinte, mais dans l'interprétation de la trace elle-même, l'usage de la fiction autorise avant tout l'actualisation du sens de la trace. Kertész déploie les interrogations propres à son vécu d'ancien détenu des camps d'extermination au sein d'un monde irréel, détaché de toute temporalité et autorise ainsi l'immersion du lecteur, témoin des témoins, dans un espace de non-coïncidence à soi-même, non-coïncidence qui n'est pas seulement celle de la réalité et de la fiction, mais avant tout non-coïncidence de soi à soi : l'identité de l'homme avec lui-même est donnée à lire comme illusion, pure fiction. L'écart se donne à lire dans l'absence de lien entre le passé à transmettre, dans lequel aucune reconnaissance n'est plus possible même pour le survivant et l'héritage qu'il s'agit de léguer aux nouvelles générations. Ce n'est plus le passé en tant que tel qui est à léguer, mais une réflexion sur le témoignage en tant qu'objet du désir humain de se donner à lire au travers d'une représentation de son passé. La fiction signe l'échec d'un tel enjeu et réduit le désir du témoin à un désir du désir, un désir sans fin donc.

L'écart entre fiction et réalité tenant dès lors lieu de métaphore de la scission de l'identité de l'homme révélée par la violence de l'Histoire, il est possible pour Kertész d'envisager la possibilité d'une unicité du sens de l'expérience. L'unicité ne se trouve plus sur le seul plan des faits historiquement datés, mais bien plutôt dans la signification cachée de l'événement

que la fiction a pour mission de déterrer. L'unicité de l'expérience est avant tout celle d'une relation de l'homme avec sa propre histoire, une relation qui demande toujours à être interrogée et redéfinie. Nous retrouvons bien ici la valeur accordée par Ricœur aux variations imaginatives. « Rien n'est plus apte que les fables sur le temps à explorer l'espace de sens ouvert par la requête d'une authentique reprise de l'héritage que nous sommes à l'égard de nous-mêmes dans la projection de nos possibilités les plus propres.<sup>455</sup> » L'expérience du récit que Kertész place sous les yeux du lecteur permet effectivement d'interroger les possibilités de représentation de l'identité humaine, mais aussi met à jour le rapport irrésolu du sujet à ce qu'il ne peut reconnaître comme sien, à savoir l'inhumanité de sa violence manifestée dans le passé. Cette absence de solution poétique définitive au paradoxe humain constitue un des nouveaux gages du maintien du travail de mémoire dans le temps.

Il nous faut cependant préciser que les remarques faites par Ricœur sur les possibilités des variations imaginatives s'inscrivent dans le cadre du problème de « l'unification du cours temporel », problème auquel Husserl et Heidegger ont tenté d'apporter une réponse. S'agit-il vraiment d'atteindre dans le témoignage contemporain « la cohésion ultime de la vie » comme le suggère Ricœur ? Si le projet de Semprun semble pouvoir entrer dans cette quête de cohésion de la vie du survivant, les récits de Kertész et de Tabucchi donnent à lire une cohésion qui est paradoxalement celle du multiple et du non-unique. L'unicité de l'identité humaine dont il est question, met en jeu effectivement l'absence de reconnaissance de soi et l'éparpillement de la vérité du passé dans la multiplication des possibilités du et des récits. Nous allons effectuer avec la fiction de témoignage proposée par Tabucchi un pas de plus en direction de la tentative propre au témoignage contemporain d'associer le sens de l'unicité révélée par l'expérience passée, à la diversité des individus et des récits dans le temps. L'importance du rôle joué par la fiction, dans le projet de transmission de l'unicité de l'expérience, demande à être réévaluée à la lumière de ce projet de cohésion du multiple et du non-unique. Si le seul héritage de l'expérience réside dans les possibilités offertes par l'identité imparfaite du même et de l'autre que nous sommes pour nous-mêmes, alors la littérature, et plus particulièrement la littérature de fiction, apparaît comme la réponse au problème insoluble de la transmission de cet héritage qui est le nôtre, mais pour lequel nous ne disposons d'aucun testament. Bien plus la littérature de fiction apparaît comme la seule façon d'hériter du passé.

---

<sup>455</sup> P.Ricoeur, *Temps et récit III*, p.250

## 2. Tabucchi ou la fiction de témoignage comme seconde vie du témoignage.

La confrontation de la question de la fiction à la valeur d'unicité de l'événement, amène à reconsidérer à la lumière du témoignage de Tabucchi, la distinction posée à propos de la fiction entre un problème d'ordre cognitif et un problème d'ordre pragmatique. Nous allons voir au travers du texte de Tabucchi, *Tristano meurt*, comment la fiction sort du cadre qui lui est habituellement réservé, à savoir, celui de simple variation imaginative, pour devenir le lieu d'une véritable réflexion sur les possibilités du témoignage. L'éloignement dans le temps des événements que le témoignage contemporain tente de transmettre, impose une telle réflexion, c'est là la charge que Tabucchi reprend.

### 2.1. La vérité « mouvante » du témoignage comme seul héritage.

Comme nous le savons, le récit de cet auteur italien ne cache pas son statut de fiction de témoignage. Tabucchi ne peut prétendre au statut de témoin de la seconde guerre mondiale et aucune identification n'est même suggérée entre le narrateur du récit et l'écrivain. Tabucchi ne cherche d'ailleurs pas à duper son lecteur en mettant en place un récit dont l'illusion fictive demeurerait cachée.

Le narrateur et témoin fictif mène donc son récit dans une constante hésitation entre la première et la troisième personne du singulier : l'identité du témoin n'est pas identifiable, que ce soit au niveau de la situation d'énonciation ou au niveau de sa réinscription dans la réalité historique. Le cadre historique du témoignage présente également des contours flous, le cadre référentiel demeurant très allusif. Quelques allusions précises à des faits clairement identifiables interviennent parfois pour donner l'illusion de l'inscription du témoignage dans la réalité du lecteur. On peut ainsi supposer que l'essentiel du récit s'inscrit dans le cadre de la seconde guerre mondiale, à partir de l'évocation des Allemands désignés comme nazis et de l'allusion à la répression que ceux-ci menèrent à l'égard des populations grecques et italiennes. La date exacte du bombardement atomique d'Hiroshima est elle aussi donnée.

Le bouleversement de la vie du témoin de l'Histoire qu'est censé être Tristano, causé par ce dernier événement, est alors dit proportionnel au bouleversement à l'échelle de l'Histoire mondiale. Mais cette précision qui tend à immerger le témoin et le témoin du témoin, que le lecteur est censé devenir, dans la réalité fictive, ne suffit pas à tromper le lecteur sur la vérité de l'expérience relatée par le narrateur. Cette précision est d'ailleurs bien isolée dans le roman, si isolée qu'elle finit par perdre « le statut de référence commune pour se réduire à

celui de *citation* ». Comme le souligne Ricœur, « du seul fait que le narrateur et ses héros sont fictifs, toutes les références à des événements historiques réels sont dépouillées de leur fonction de représentance à l'égard du passé historique et alignées sur le statut irréel des autres événements. (...) (L)es événements historiques ne sont plus dénotés, mais simplement mentionnés.<sup>456</sup> » C'est là un des traits généralement attribués à la fiction : le décrochage référentiel ou la valeur dénotative nulle accordée aux faits relatés auquel ce genre est autorisé. Un des traits qui semble pourtant exclure au premier abord l'usage de la fiction dans le témoignage censé transmettre l'unicité de l'événement, est le rapport établi entre la dénotation ou la référence et la notion de vérité. « Selon Frege, la notion de « vérité » signifie en effet « vérité dénotationnelle », et plus précisément « vérité scientifique », c'est-à-dire une vérité avérée par de strictes procédures de validation expérimentale ou conceptuelle. Or, à partir du moment où la vérité est identifiée à la dénotation, il ne saurait y avoir d'espace cognitif propre à la fiction.<sup>457</sup> » Tabucchi semble pourtant s'attacher à détruire ce lien établi entre vérité et expérience référentielle.

Cette scission revendiquée entre la vérité et la référence historique, nous ramène aux raisons qui peuvent justifier de la présence du texte de Tabucchi, aux côtés des récits de témoins ayant véritablement participé aux événements. La perspective de celui qui reprend à son compte le genre du témoignage, qui plus est sous le jour clairement affiché de la fiction, dans le contexte polémique qu'est celui du devoir de mémoire à l'heure de la disparition des témoins survivants, mérite qu'on s'y arrête. Le titre même fait écho à ce contexte polémique : il renvoie à la posture énonciative adoptée par le narrateur qui, voyant l'heure de sa mort approcher, cherche à laisser une trace de son existence à ceux qui restent dans le monde des vivants. Tabucchi active d'ailleurs un schéma énonciatif comparable à celui déployé par les témoins dits authentiques. Il s'agit pour lui de « prendre à témoin le lecteur réel », quitte à user parfois de l'invective. L'auteur italien souscrit à la définition du témoignage proposée par Shoshana Felman : « témoigner (...) c'est plus que rapporter simplement un fait, un événement, plus que raconter ce qui a été vécu, ce qui a laissé une trace (...). La mémoire est ici convoquée essentiellement pour requérir l'autre, pour affecter celui qui écoute (...). Témoigner en ce sens, (...) implique tout à la fois un « j'en appelle » et un « je dis vrai ». Témoigner ce n'est donc pas seulement raconter, mais s'engager et engager son récit devant les autres ; se faire responsable - par sa parole - de l'histoire ou de la vérité d'un événement, de quelque chose qui, par essence, excède ce qui est personnel, possède une validité et des

---

<sup>456</sup> Ricœur, *Temps et Récit III*, p.233

<sup>457</sup> J.M.Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p.201

conséquences générales.<sup>458</sup>» Tabucchi en appelle effectivement au travers de son personnage, à l'écoute et à la réflexion de ses auditeurs ou lecteurs potentiels, mais si le schéma énonciatif semble s'appliquer à établir cette relation à l'autre du discours, le deuxième élément auquel S.Felman fait référence semble, lui, mis de côté : les affirmations du témoin se suffisent à elles-mêmes, aucune instance extérieure ne peut les justifier et l'interlocuteur du narrateur doit s'en contenter. Comme le souligne encore M.Bornand, la fiction de témoignage tire avant tout sa légitimité de sa capacité à « adopter dans l'écriture, la position de témoin d'une réalité à même de concerner le public<sup>459</sup> ». Le narrateur met d'ailleurs en place tout un dispositif censé attirer la sympathie, ou, quand ses propos sont trop désagréables, piquer à vif l'estime de l'auditeur : autant de procédés artificieux qui tendent à éluder la question de l'authenticité des faits relatés. La question est même clairement détournée dans le récit par le narrateur, qui démonte l'argument avant que son interlocuteur n'ait eu le temps de lui adresser un quelconque reproche. Le narrateur désigne ainsi lui-même l'illusion à l'origine du genre du témoignage, « l'illusion de saisir la réalité<sup>460</sup> » : le récit qui se donne comme témoignage n'est donc selon lui, qu'une illusion de plus.

Le récit de Tabucchi se propose au travers de sa fiction, de revenir aux origines du témoignage, d'en revenir au « paradigme ». L'usage de la fiction autorise une réflexion sur le genre du témoignage. Le récit lui-même se constitue d'ailleurs en tant que modèle du genre et se veut substituable à n'importe quel témoignage sur la chaîne des témoignages. Tabucchi met d'ailleurs en avant la fonction pragmatique de la fiction, fonction bien souvent sous-estimée au profit de sa fonction sémantique. Il s'agit là d'un des points centraux de la réflexion menée par Schaeffer sur les usages de la fiction : « Il a fallu attendre en fait la contribution décisive de Searle pour que l'on commence à accepter l'idée que la définition elle-même de la fiction ne pouvait être que pragmatique et non pas sémantique, autrement dit que ce qui distinguait la fiction des autres modalités de la représentation était pour l'essentiel le fait qu'elle impliquait un usage spécifique des représentations. Ce qui caractérise de manière propre les représentations fictionnelles, ce n'est pas tant leur statut logique (...) que l'usage qu'on peut en faire.<sup>461</sup>» Cette perspective rejoint également celle de Ricœur dans *Temps et Récit*. Ce dernier situe en effet « les effets de la fiction, effets de révélation et de transformation » du côté des « effets de lecture ». « C'est à travers la lecture que la littérature retourne à la vie,

---

<sup>458</sup> S.Felman, "A l'âge du témoignage", in M.Deguy (éd), *Au sujet de la Shoah, Le film de Claude Lanzmann*, p.55-56, in M.Bornand, *Témoignage et fiction*, p.127

<sup>459</sup> M.Bornand, *Témoignage et fiction*, p.128

<sup>460</sup> Tabucchi, *Tristano muore*, « le parole la realtà si illudono di afferrarla », p.158, (*Tristano meurt*, p.199) ; citation suivante : *ibidem*, « paradigma »

<sup>461</sup> J.M.Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p.200

c'est-à-dire au champ pratique et pathique de l'existence.<sup>462</sup>» Il n'est effectivement pas question pour Tabucchi d'imiter une réalité historique dans son récit. Il n'est pas même question de se substituer à la parole des témoins de l'Histoire du XXe siècle, ou de chercher à atteindre la teneur cachée de l'événement. Il est bien plutôt question d'atteindre une compréhension des mécanismes à l'œuvre dans le témoignage et plus particulièrement le mécanisme qui associe systématiquement l'acte de témoigner à l'expression de l'unicité de l'événement.

Malgré les apparences, il semble donc que la question de l'unicité de l'événement soit au cœur du témoignage fictif de Tabucchi. L'absence de cadre référentiel va devenir le moteur de la réflexion de l'auteur italien. En effet, sans événement auquel donner sens, le témoignage tel qu'il se donne à lire actuellement a-t-il encore sa raison d'être ? Peut-on encore seulement parler d'unicité de l'expérience ? Est-ce que Tabucchi ne vient pas nuire à l'exigence éthique fondatrice du témoignage en proposant un témoignage dont le caractère fictif est clairement revendiqué ? N'assistons-nous pas plutôt à ce que Marie Bornand désigne comme une « pratique affadie<sup>463</sup> » du témoignage ? Tabucchi semble chercher à mettre en scène la lassitude qui accompagne la trop grande pratique du genre du témoignage depuis la fin de la seconde guerre mondiale. Le récit de fiction semble effectivement ne plus pouvoir agir sur le lecteur que nous sommes. Le sens de l'Histoire reste inaperçu pour le contemporain désintéressé du récit de mémoire. La fiction met en scène notre vision du passé : un passé sans suite logique, indépendant de notre propre histoire et bien trop souvent ressassé. L'interlocuteur que désigne Tabucchi dans son texte, au travers du personnage de l'écrivain, est-il représentatif de cette génération qui, selon Arendt, n'a pas été capable de prendre conscience du sens à extraire de l'expérience historique, ou de la valeur du « trésor » révélé par l'Histoire pour reprendre les mots de Hannah Arendt ? Au travers de l'usage de la fiction, il s'agit bien de nous replacer à la fois face à la perte du trésor, face à la perte donc de notre héritage, mais aussi face à l'absence de nom à donner à ce même trésor, et donc face à l'absence de testament. Le silence prévaut des deux côtés de l'acte énonciatif : Tristano est soumis au désordre et à la perte de sa mémoire, quand l'écrivain qui l'écoute semble totalement absent. Il s'agit donc d'attirer l'attention du lecteur sur les dérives attachées à l'usage du témoignage, afin de revenir au paradigme ou modèle de discours du témoignage. La fiction du témoignage qu'est le témoignage contemporain de Tabucchi doit ramener le témoignage à sa fonction première.

---

<sup>462</sup> Ricoeur, *Temps et récit III*, p.184

<sup>463</sup> M.Bornand, *Témoignage et fiction*, p.157



C'est dans ce but que Tabucchi commence par replacer le lecteur que nous sommes dans la position du témoin. Le narrateur s'adresse en effet à l'écrivain, cet interlocuteur anonyme censé reprendre en charge le rôle du témoin. L'absence de parole accordée à ce dernier autorise le lecteur à prendre sa place. Cette immersion dans la réalité du témoin du témoin est une des composantes essentielles de la fiction, sans laquelle celle-ci ne pourrait plus prétendre à sa dimension pragmatique. « (L)es univers fictionnels (...) sont créés par la posture aspectuelle même que nous devons réactiver mimétiquement pour pouvoir y accéder. (...) En accédant à l'univers fictionnel de (Tabucchi) grâce à l'aspectualité propre de sa feintise illocutoire, je m'exerce ludiquement à un rôle narratif qui est en même temps une manière de faire face à la vie. Je fais mienne – j'expérimente, j'envisage – une façon singulière de se situer par rapport aux événements.<sup>464</sup> » Le narrateur place effectivement le lecteur, par l'intermédiaire de son interlocuteur fictif, l'écrivain, dans une position d'écoute et le confronte à la matière désordonnée de sa mémoire qu'il s'agira pour lui de retranscrire. La question de la reprise en charge du témoignage obsède le narrateur : la question posée par Celan, « Qui témoigne pour le témoin ? », jalonne tout le texte. Les exigences du narrateur à l'égard de celui qui va prendre le relais de son témoignage, sont mises en parallèle du récit de l'expérience. Le témoignage en lui-même semble ainsi parfois relégué au second plan : seules comptent les modalités de sa reprise dans le temps. Tabucchi souligne la modification des enjeux du témoignage, modification clairement évoquée par A.Wieviorka dans *L'Ère du témoin* : « Le témoignage a donc changé. Ce n'est plus la nécessité interne seule, même si elle existe toujours, qui pousse le survivant de la déportation à raconter son histoire devant la caméra, c'est un véritable impératif social qui fait du témoin un apôtre et un prophète. (...)»<sup>465</sup> L'usage de la fiction permet à Tabucchi d'interroger ce nouveau statut du témoin, témoin préoccupé davantage par le sort, la forme de sa parole que par le contenu du message de son récit. Le témoin-narrateur devient sous la plume de Tabucchi une image déformée de celui que Wieviorka désigne sous le nom d'apôtre ou de prophète : il revendique l'autorité d'une parole de connaissance, lui, le prophète du passé, lui, qui possède plus de lucidité que les autres. Dans un même temps, Tabucchi met à mal l'autorité de son discours au travers de ses hésitations et contradictions : l'interlocuteur du narrateur ne sait comment hériter de son discours. Or comme A.Wieviorka l'indique, la modification du genre du témoignage passe également par la possibilité offerte aux générations actuelles d'accéder à une forme d'appropriation de l'expérience d'autrui au travers par exemple de la visite des lieux sur

<sup>464</sup> J.M.Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p.229

<sup>465</sup> A.Wieviorka, *L'Ère du témoin*, p.171 ; citation suivante : p.171

lesquels se sont déroulés les événements. « La connaissance viendrait ainsi de la confrontation au réel, au "vrai" : le réel du site, du "vécu" du déporté. Une mise en situation qui a pour objectif, selon un autre stéréotype qui se diffuse de plus en plus largement, de transformer le jeune, celui de la troisième génération qui a suivi les événements, en "témoin du témoin", à en faire le porteur d'un savoir acquis sur la destruction des Juifs, non sur les bancs de l'école par exemple, ou dans les livres, mais par une expérience vécue, dans un modèle qui semble bien remonter aux Évangiles : ces jeunes seraient les apôtres qui, une fois les témoins disparus, porteront plus loin leur parole. » Bien que Tabucchi ne replace pas son témoignage dans le cadre évoqué par A. Wiewiorka, de l'extermination des Juifs, mais dans celui plus large de la seconde guerre mondiale, il est question dans les deux cas de défendre l'honneur de la nature humaine, de mettre en avant les choix qu'ont eu à effectuer des hommes confrontés à la violence de leurs semblables. En ne proposant pas de version définitive au récit de l'événement central de l'expérience de Tristano, celui du choix éthique justement, le récit impose à l'interlocuteur de devenir témoin du témoin et de prendre à son tour position pour l'une ou l'autre des versions proposées. Le narrateur semble céder peu à peu son rôle de témoin à cet interlocuteur qui, mieux que lui, sans doute, sera à même de faire la part de ce qu'a réellement été la position de Tristano. Cette nouvelle dimension accordée au statut du témoin rend d'autant plus fortes les exigences du témoin mourant à l'égard du témoin du témoin. L'écrivain va devoir s'approprier l'expérience de Tristano sans la dénaturer.

La demande exigeante que le narrateur adresse à celui qui va devenir témoin de son propre témoignage, souligne un autre aspect important de l'évolution du témoignage, aspect que la fiction permet également d'illustrer. Les témoignages qui ont été écrits directement après les événements, ne disent pas la même chose que ceux qui paraissent actuellement : les premiers étaient encore empreints de l'émotion du retour au pays pour les déportés. L'attachement à la patrie faisait face à la haine ressentie à l'égard de la nation ennemie. Depuis les préoccupations ont changé et s'il ne s'agit plus d'empêcher l'Allemagne de renaître en tant que nation puissante, il importe dorénavant de lutter contre toutes les formes de fascisme. Avec le temps, le témoignage individuel élargit les perspectives qui sont les siennes. A. Wiewiorka note d'ailleurs que les récits contemporains replacent à présent l'expérience relatée, dans le cadre du bilan de toute une vie. L'historienne fait le lien entre cette évolution et l'âge avancé des témoins qui racontent encore aujourd'hui cette page de leur passé. « C'est en tant que « survivant » ou que « déporté » que (le témoin) est interviewé. Ce n'est donc pas un « récit de vie » qui est recueilli, mais, et la demande est claire, le récit de sa vie (avant, après, et surtout pendant) informé par cette période dont il est ainsi postulé qu'elle est rupture

fondamentale. La notion même « d'avant » induit l'anachronisme ou la téléologie. « L'après » indique que l'interviewer demande au témoin de considérer cet événement comme un événement matriciel.<sup>466</sup> Cette valeur de rupture fondamentale demeure pourtant contestée par les survivants eux-mêmes. Il semble que ce soit le contexte actuel qui surimpose au témoignage une telle dimension. Tabucchi met en scène cette différence de perception de la portée des événements qui composent une vie, au travers de la répétition du récit de l'événement apparemment central de la vie de Tristano, celui où le personnage doit prendre position pour ou contre la vie humaine, pour ou contre la violence, à la seule lumière de ses idéaux politiques. Toute la narration du témoin tourne autour de ce fait qui vient rompre avec les faits qui ont précédé, et qui est censé avoir modifié la suite de la vie du personnage. Mais la force de cet événement dans la vie de Tristano semble cependant perdre de son intensité, car la narration ne parvient pas à en fixer une version définitive et irrévocable, nous l'avons dit. A cela il faut ajouter l'accumulation des faits et des propos qui viennent atténuer l'importance de l'événement, dont le lecteur se doute qu'il est pourtant l'origine même du témoignage : le narrateur ne dit-il pas que ce récit correspond au « *pezzo forte*<sup>467</sup> » du livre ? Tabucchi met ainsi en scène le décalage entre le rapport que le témoin entretient avec l'événement placé au centre de son existence et de son passé, et le rapport que le contemporain que nous sommes peut avoir avec ce même événement. Quelle est la valeur d'un événement dont la seule portée demeure attachée à l'importance que le témoin lui accorde dans son récit ?

L'exigence qu'est celle du témoignage actuel, de considérer l'expérience passée comme expérience fondamentale de toute une vie, est à l'origine de la rupture identitaire soulignée et traduite par l'usage de la fiction. La mise à distance du narrateur avec sa propre figure, - le transfert du témoignage dans un récit à la troisième personne -, effet qui caractérise le passage de l'autobiographie au récit fictif, va dans le même sens : la fiction dit la perte de soi dans le nouveau rapport que le sujet entretient avec son propre passé. N'y a-t-il pas dans le rapport problématique du témoin Tristano à son propre passé l'expression d'une peur, celle « d'être enfermé dans une image dans laquelle on ne se reconnaît pas tout à fait ?<sup>468</sup> » Tabucchi interroge ainsi le rapport entre la nécessité intime ou interne du témoin de laisser une trace de son expérience et l'exigence extérieure de faire mémoire commune autour d'événements fondateurs. L'usage de la fiction comme expression d'une rupture du témoin avec sa propre

---

<sup>466</sup> A. Wiewiorka, *L'Ère du témoin*, p.174

<sup>467</sup> Tabucchi, *Tristano muore*, p.43, (*Tristano meurt*, « moment fort », p.55)

<sup>468</sup> A. Wiewiorka, *L'Ère du témoin*, p.175

identité, souligne l'incompatibilité entre le temps vécu de l'expérience, le présent de l'expérience dans lequel le sens des événements demeure inaccessible, et le temps du témoignage qui lui succède et qui impose l'élaboration non seulement d'un sens de l'histoire, mais d'un sens pour l'Histoire. Tabucchi révèle ainsi l'absence de tout testament expliquant aux générations contemporaines comment hériter du passé. La notion même d'héritage semble dès lors mise en doute. Un fossé sépare l'expérience passée de l'objet constitué en héritage par les nouvelles générations. Le passé ne comporte pas une vérité, mais des vérités que les générations contemporaines aux récits qui en sont faits, peuvent ou non considérer comme leur héritage.

## 2.2. Un héritage en cours d'élaboration ou l'absence de testament comme seule possibilité d'hériter du passé.

C'est à ce point précis que nous retrouvons la question problématique de l'unicité de l'événement. La valeur d'unicité accordée à l'événement semble dépendre effectivement du caractère fondamental de la rupture causée dans l'Histoire des hommes. La question étant de savoir quelle place peut alors conserver le sujet dans cette dimension collective qui est accordée au témoignage de son expérience. « (S)ingularité signifie incomparabilité, ce qui est aussi signifié par unicité. On passe du premier sens au second par l'usage de la comparaison entre des événements et des actions appartenant à la même série, à la même continuité historique, à la même tradition édifiante (...)»<sup>469</sup> Il importe que le récit individuel puisse se replacer sur une échelle de comparaisons s'il veut prétendre prendre place dans l'élaboration du sens général de l'événement pour l'Histoire. Le récit de Tristano ne peut prétendre occuper une telle place, car comme nous l'avons dit, la rupture identitaire va de pair avec une rupture référentielle : le récit se construit sur l'absence même de lien au monde dans lequel il s'inscrit. C'est à l'écrivain qu'il revient de rétablir ou seulement d'établir ce lien maintenu absent dans le récit, entre la mémoire du témoin et la mémoire collective. L'expérience serait-elle donc privée de sa valeur d'unicité en raison de cette absence de lien possible entre mémoire individuelle et mémoire collective ? L'absence de lien entre le récit et la chaîne des témoignages est d'autant plus sensible et paradoxale que le témoin revendique malgré tout la valeur fondamentale de l'événement pour sa vie. Il nous faut noter dans la perspective adoptée par Tabucchi, le contraste entre l'importance supposée, accordée à un événement qui prend

---

<sup>469</sup> Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, p.433

alors pour l'individu une dimension spectrale, obsédante et l'absence de définition précise de ce même événement. Il semble d'une part, que l'ambition du témoin pour le récit de sa vie dépasse largement la portée de son expérience, mais aussi que l'ambition des contemporains du témoignage pour le récit d'une expérience passée, leur fasse privilégier l'élaboration d'un héritage au détriment de la connaissance intime du testament. Tabucchi marque de la sorte le caractère obsédant qui s'attache à l'exigence de faire du récit d'une vie une tranche de l'Histoire, sans que l'effort pour connaître réellement l'histoire de cette vie ne soit jamais accompli. La question qui sous-tend cette mise à jour du fossé entre le projet de faire mémoire et le désir de s'approprier, de fixer, cette même mémoire, est la suivante : la valeur d'unicité accordée à tout prix à l'événement historique n'empêche-t-elle pas justement par un effet de retour de penser l'événement lui-même ? Nous comprenons alors pourquoi Tabucchi choisit ainsi de brouiller les contours d'un événement qui aurait pourtant pu trouver son lieu d'expression au sein du récit d'événements précis et localisables dans l'Histoire. Il s'agit pour lui de replacer le contemporain du témoignage face à son obsession de possession de la mémoire, face à la revendication stérile qui caractérise notre époque, celle d'une identité marquée par l'héritage du passé, quand les efforts de creusement du sens de ce même passé tendent, eux, à disparaître.

Il n'est pas possible de refaire le récit de la vie de Tristano à partir de son témoignage : il s'agit pourtant du récit d'une vie, pour reprendre le sous-titre du récit, mais d'une vie à laquelle le récit n'a pas réussi à imposer d'ordre signifiant. L'exigence d'un sens à donner aux faits réduit bien souvent l'événement à sa seule dimension morale et le prive d'une part de son intelligibilité. L'absence de mise en situation dans un tout plus large et l'absence de définition des contours de l'action que met en scène la fiction – et qu'autorise la fiction –, le rend d'ailleurs interchangeable avec n'importe quelle autre situation, qui supposerait de la part d'un sujet une prise de position d'ordre moral. Tabucchi donne à sa fiction une valeur modélisante dans la mesure où son récit met davantage en place une réflexion sur le rapport du sujet à l'événement, qu'une description de l'événement lui-même. Ce n'est plus l'événement en soi qui prend valeur de modèle pour les générations à venir, ou qui se pose en tant que testament, règle de conduite à tenir dans l'avenir, mais c'est le récit qui devient modèle du genre et ainsi interrogation sur les prétentions testamentaires du récit individuel : un tel transfert de la fonction modélisante suppose une réduction de la valeur non des faits à l'échelle individuelle mais du récit à l'échelle de l'Histoire. Il s'agit de rendre au récit individuel ou au témoignage une parole qui soit délivrée de l'exigence propre aux critères d'unicité. C'est la relation lacunaire de l'héritier au testament du passé qui est ainsi visée au

travers de la mise en scène fictive d'un récit aux prétentions testimoniales. La fiction de témoignage marque la nécessité de se séparer de la seule obsession contemporaine de voir en l'expérience individuelle d'autrui, une rupture fondamentale pour l'histoire des hommes.

Tabucchi replace au travers de la mise en place d'un modèle fictif de témoignage, l'évolution du témoignage au cœur de la question problématique de l'inscription de l'Histoire dans les consciences. A. Wiewiorka souligne de son côté, la direction qui a été donnée à l'enseignement de la Seconde Guerre mondiale dans les établissements scolaires. « L'inclusion de la Seconde Guerre mondiale dans les programmes a (...) d'emblée été conçue comme porteuse de « leçons » de morale – c'est-à-dire comme susceptible d'aider les jeunes à distinguer entre le mal et le bien, alors même que l'enseignement de la morale s'effaçait pour définitivement disparaître.<sup>470</sup> » Cette réflexion que mène l'historienne sur le rapport entre connaissance des faits historiques et interprétation de ces mêmes faits, entre la connaissance et la portée dans le temps de cette même connaissance, l'amène à un constat d'échec quant à l'usage qui a été fait de l'histoire depuis la fin de la Seconde Guerre. « La génération des contemporains et celle à laquelle (l'historienne) appartient, née dans l'ombre portée de la Seconde Guerre mondiale, a fait de l'histoire, mais pour se déprendre de cette histoire, pour desserrer son emprise. (...) ». Et citant Michel de Certeau, « toute quête historique « cherche à calmer les morts qui hantent encore le présent et à leur offrir des tombeaux scripturaires.<sup>471</sup> » Le récit du narrateur de la vie de Tristano se heurte à cette quête paradoxale d'un héritage dont on puisse se séparer, que l'on puisse même oublier. Il inscrit donc sa narration dans ce temps qui précède la mise au tombeau du sens de l'événement, par le récit qui se prétendrait définitif. Le narrateur semble d'une part vouloir répondre d'une dette à l'égard de Tristano. Il s'agit pour lui de délivrer « *la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità*<sup>472</sup> », la vérité unique de la vie de Tristano. Le narrateur aspire à voir les propos de Ferruccio, donnés en exergue du récit, prendre réalité : « il est difficile de contredire les morts. » Le narrateur déploie sa vision d'une écriture idéale, conçue comme sceau posé définitivement sur le passé et venant mettre un point final à la quête de vérité du témoignage. Mais tout comme « il est difficile de contredire les morts », le narrateur est contraint d'admettre d'autre part qu'il sera tout aussi difficile de « démentir (l'écrivain)<sup>473</sup> », ce témoin du témoin. L'ombre de cet avenir proche et incertain, qu'est la

---

<sup>470</sup> A. Wiewiorka, *Auschwitz, 60 ans après*, R.Laffont, 2005, p.269

<sup>471</sup> Wiewiorka, *Auschwitz, 60 ans après*, p.280, (Citation de M.de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975, p.7-8)

<sup>472</sup> Tabucchi, *Tristano muore*, p.57 (*Tristano meurt*, p.73, « la vérité, toute la vérité, rien que la vérité »)

<sup>473</sup> Tabucchi, *Tristano meurt*, p.73 (*Tristano muore*, p.57, « chi ti potrebbe smentire ? »)

mort, rend incertain l'avenir du contenu du récit. Le narrateur semble craindre de seulement décrire les événements.

Tabucchi remet donc en cause la notion de vérité attachée au récit de témoignage et les risques d'oubli du passé qui accompagnent sa revendication. La question du relais du témoignage posée premièrement par Paul Celan, « qui témoigne pour le témoin ? », reprise par Tabucchi en exergue du récit et en parallèle des propos tenus par Ferruccio, met à nu la problématique liée à la revendication de l'unicité de l'événement. Il s'agit de dénoncer, à la suite d'Alain Brossat dans *L'Épreuve du désastre*, « un discours où l'unicité devient sacrée et absolutiste, derrière lequel on discerne « non pas le domaine des 'vérités stables' (Hannah Arendt), mais celui des rapports de force ». L'affirmation de l'unicité sacrée de l'événement vise moins à la connaissance de celui-ci qu'à son « instrumentalisation belliqueuse », à sa transformation en enjeu dans la bataille des récits » et des identités.<sup>474</sup> » La valeur de vérité qui est attachée à celle d'unicité, devient l'objet d'une rivalité entre les récits. C'est pour cela que Tabucchi oppose dans sa fiction de témoignage, la liberté de l'écriture à la notion de vérité du passé et de l'Histoire, car la vérité demeure une notion soumise au temps, soumise à l'autorité de la dernière parole qui s'élève dans le temps. Le narrateur lui-même use de liberté dans le récit de vie de celui qui est censé ne plus être de ce monde, Tristano. L'écrivain est d'ailleurs invité paradoxalement à faire à son tour librement usage de l'autorité nouvelle qui lui est conférée en tant que témoin du témoin. La parole du témoin ou du témoin du témoin est vérité en dépit de la vérité connue des disparus. Car le témoignage contemporain ne prétend plus livrer un savoir, comme ont pu le faire certains témoignages basés sur une réalité vécue, il invite au contraire à remettre en mouvement la dynamique de la pensée : il ébranle le discours au travers de la force incompréhensible et non circonscrite d'un simple événement. Tabucchi suggère ainsi que la fiction seule rend encore possible le maintien d'une vitalité du passé dans le témoignage : la fiction en tant que place offerte à toutes les versions de l'histoire, à toutes les vérités, ne prétend effectivement pas à l'élaboration d'un sens définitif. Au travers des corrections, des retours sur les vérités énoncées auparavant, dans un perpétuel retour de la parole sur elle-même, la fiction de témoignage maintient vivant le débat, car « le conflit est (en effet) inhérent à la vie. Les conflits de mémoire, les batailles pour la mémoire maintiennent vivante l'Histoire. Une mémoire consensuelle, un rituel unique fixé à jamais signeraient sans doute la mort des questionnements (...).<sup>475</sup> » L'absence de testament ne

---

<sup>474</sup> A.Brossat, *L'Épreuve du désastre, Le XXe siècle et les camps*, Albin Michel, 1996, p.128 et 63, in M.Bornand, *Témoignage et fiction*, p.16

<sup>475</sup> Wieviorka, *Auschwitz, 60 ans après*, p.268

semble donc pas incompatible avec la possibilité offerte aux nouvelles générations d'hériter du passé.

Cette vision d'une vérité conflictuelle et en perpétuelle élaboration, répond à l'absence jugée problématique par H.Arendt de « conscience pour hériter et questionner, méditer et se souvenir.<sup>476</sup> » H.Arendt fait retour dans sa préface à *La crise de la culture* sur le sens de l'aphorisme de René Char, « notre héritage n'est précédé d'aucun testament ». Les propos tenus par le poète renvoient directement aux années de résistance et plus encore à celles qui les ont suivies, ces années où la force d'action d'un passé pourtant récent a semblé disparaître aussi vite qu'elle était apparue. H.Arendt place donc la rupture entre le passé et le futur sous le signe de la perte d'un trésor que les hommes du passé n'ont pas su nommer. « Le point central est que l'« achèvement » qu'assurément tout événement accompli doit avoir dans les consciences de ceux à qui il revient alors de raconter l'histoire et de transmettre son sens, leur échappa ; et sans cet achèvement de la pensée après l'acte, sans l'articulation accomplie par le souvenir, il ne restait tout simplement aucune histoire qui pût être racontée.<sup>477</sup> » L'achèvement auquel H.Arendt fait allusion, ne revient pas à mettre un terme à la quête du sens des événements passés. Bien au contraire, elle conçoit cet achèvement comme le prolongement nécessaire et incontournable à donner à tout acte dans la pensée. Il s'agit en d'autres termes de chercher à saisir le sens des événements passés pour notre présent et notre futur, au travers de la prise de recul sur les faits qu'autorise le travail de mémoire. L'achèvement de l'acte par la pensée permettrait donc d'établir un lien entre les générations et ne cloisonnerait pas l'événement dans sa seule dimension passée. A la lumière de la fiction de témoignage de Tabucchi et de cette vision non unique de la vérité du passé, nous pouvons nous interroger sur le lien entre l'absence d'achèvement de l'acte par la pensée et l'absence d'histoire à raconter. L'inachèvement de la pensée après l'acte n'est-il pas à l'origine justement de la multiplication des témoignages et fictions de témoignages ? De même, la perte de ce trésor que les générations de témoins authentiques n'ont pas su nommer, n'est-elle pas ce qui tient lieu de moteur à la quête d'une identité commune aux hommes des générations passées et présentes ? Le témoignage ne peut-il pas prétendre être cette quête d'achèvement de la pensée, rendu nécessaire après l'acte ou l'événement historique ? Il semble que l'achèvement de la pensée, qu'évoque Arendt, soit rendu possible par la situation particulière du témoignage contemporain : la reprise en charge de l'expérience par un récit, à distance des événements, va de pair avec l'actualisation de ce passé dans le présent et rend également

---

<sup>476</sup> H.Arendt, *La crise de la culture*, p.15

<sup>477</sup> H.Arendt, *La crise de la culture*, p.15



possible une réflexion sur ce même passé. Tabucchi remet cependant en cause la capacité du témoin direct des événements relatés d'atteindre sans la nuire, cette forme d'achèvement de la pensée. Cette position diffère d'ailleurs totalement de celle adoptée jusque-là, selon laquelle seuls les témoins authentiques pourraient prétendre à la parole et à l'expression de la vérité essentielle de l'expérience. Si le témoignage a pour ambition de maintenir en alerte les générations à venir quant au retour de la violence, il semble que le genre ait à explorer une dimension autre que celle offerte par la seule réalité. La fiction en tant qu'espace non soumis au temps, propose la poursuite de l'acte par la pensée et invite le contemporain à effectuer lui-même l'achèvement de l'acte par sa propre pensée. Le défaut de la mémoire du survivant qui n'assure plus son œuvre d'articulation de l'acte et du sens, se révèle en cela une chance offerte au véritable enjeu de l'expérience passée de subsister. Le chiasme proposé par Arendt autour de l'acte de prise en charge du testament, « hériter et questionner, méditer et se souvenir », met l'accent sur la capacité d'interrogation et de réflexion de l'héritier du passé. L'héritage n'est pas un bien que l'on transmet et possède ; l'héritage du passé est avant tout une question laissée sans réponse, celle de l'identité humaine placée face à elle-même et face à son propre paradoxe. Le témoignage contemporain de Tabucchi dissocie la conscience du témoin, le narrateur, de l'objet de son propre témoignage, car il revient à la fiction de témoignage d'éveiller les consciences des nouvelles générations à leur capacité à hériter à leur tour de ce questionnement identitaire.

Le narrateur exige de son interlocuteur qu'il prenne en charge un héritage imprécis, un ersatz d'héritage, puisque le narrateur lui-même ne sait ce qu'il est en train de lui transmettre. Le témoignage fictif de Tabucchi répond à l'exigence d' « achèvement de la pensée après l'acte » auquel le souvenir ou le travail de mémoire est censé conduire, en se maintenant justement en-dehors de toute fixation de sens. La fiction invite son auditeur ou lecteur à réinvestir sa liberté de penser. L'évocation récurrente du narrateur à la figure de Dingodingue, figure considérée par Tristano comme l'image de la dégradation et de la décadence de toute une société, renvoie à cet impératif de retrouver un espace où laisser se développer la liberté de penser.

(L)a voce di pippopippi cominciò a visitargli perfino il rem, come il dottor Ziegler chiamava il sonno più profondo, e gli parlava con voce flautata o in falsetto, gli pareva il bisbiglio di un confessore che dà consigli attraverso la grata di un confessionale, non pensare, ricordati di non pensare, lascia che io pensi per te, Tristano, hai combattuto per la libertà e ora essa arrivata, è essere affrancati dal pensiero, è il non pensare più... la vera libertà è essere pensati.<sup>478</sup>

---

<sup>478</sup> Tabucchi, *Tristano muore*, p.129-130, (*Tristano meurt*, p.164, « (L)a voix de dingodingue se mit alors à le visiter jusque dans son Rem, ainsi que le docteur Ziegler appelait le sommeil profond, et lui parlait d'une voix

L'évocation de cette dérive de la société moderne, dans laquelle le narrateur vit ses dernières heures, fait directement écho à la perte du trésor dont parlait René Char au lendemain de la Libération. Ce trésor consistait dans l'indépendance de la pensée, dans la capacité de demeurer libre et d'agir en conformité avec cette même pensée. Cette liberté de penser qui, selon Arendt, a vu le jour dans toutes les grandes heures de l'Histoire, va de pair avec la notion d'authenticité, de dépouillement de tous les masques que la vie en société impose. Dingodingue est l'image même de la perte d'une telle liberté. La comparaison avec le confessionnal souligne l'enfermement de la pensée dans un lieu qui était pourtant censé lui apporter une forme de libération par la parole. Le confessionnal n'offre à la parole qu'une liberté limitée, dans un temps et un espace précis. De la même façon, le témoignage qui lie la valeur d'unicité de l'expérience à la seule personne du témoin authentique, ou encore à la seule valeur de rupture fondamentale de l'événement, équivaut à une illusion de transmission d'un héritage. Le témoignage prend alors valeur de testament et participe à l'illusion de la transmission d'un héritage. C'est un testament ou une vérité morte dont on ne peut hériter, et qui est donc amené à disparaître avec son testateur. La fiction de témoignage invite au contraire le genre du témoignage à se défaire de ses ambitions testamentaires.

Au travers de la situation énonciative tout à fait particulière que propose Tabucchi – le témoin donnant son témoignage à la troisième personne, se dédoublant de sa propre identité et existence – nous pouvons en effet lire dans le double visage du témoin proposé par l'auteur italien, l'opposition entre le témoin qui n'a pas su poursuivre l'acte par la pensée et celui qui réinscrit l'histoire d'une vie dans le temps et cherche à constituer un héritage toujours vivant. Tristano est la figure du témoin qui renvoie effectivement à un passé révolu, quasiment oublié, quand le narrateur encore dans le présent, se projette, lui, dans le devenir de son récit. Le dédoublement entre le narrateur et Tristano, mais aussi entre le témoin et le témoin du témoin, devient la métaphore de la scission entre générations autour du sens et de la portée de l'événement passé, évoquée par Arendt à propos de l'absence de testament. « Sans testament (...) qui choisit et nomme, qui transmet et conserve, qui indique où les trésors se trouvent et quelle est leur valeur – il semble qu'aucune continuité dans le temps ne soit assignée et qu'il n'y ait humainement parlant, ni passé ni futur, mais seulement le devenir éternel du monde (...). Ainsi le trésor n'a pas été perdu à cause des circonstances historiques et de la malchance

---

flûtée ou de fausset, comme le murmure d'un confesseur qui donne des conseils à travers la grille d'un confessionnal, ne pense pas, souviens-toi de ne pas penser, laisse-moi penser pour toi, Tristano, tu as combattu pour la liberté et à présent celle-ci est arrivée, cela consiste à être affranchi de la pensée, à ne plus penser... la vraie liberté est d'être pensé. »)

mais parce qu'aucune tradition n'avait prévu sa venue ou sa réalité, parce qu'aucun testament ne l'avait légué à l'avenir. (...)»<sup>479</sup> La fiction tente simplement de pallier l'absence de testament : elle ne prétend pas le remplacer. Il s'agit de mimer l'acte du testateur afin de rendre visible le lien demeuré inaperçu entre les générations. Car ce que l'usage de la fiction dans le genre si particulier du témoignage suggère, c'est que le nouvel héritage se situe peut-être dans la prise de conscience de la nécessité de continuer à penser l'événement, malgré le vide sémantique qui l'entoure, malgré la disparition inévitable des témoins survivants. Si les témoignages laissés par les témoins authentiques, n'ont pas laissé la possibilité de poursuivre l'acte par la pensée, - le récit des faits ayant pris le pas sur le sens du passé pour notre temps -, Tabucchi invite à revenir aux origines de ce que doit être la visée de l'acte de témoigner : un apprentissage du regard du contemporain du témoignage, sur son présent, à partir du regard porté par le témoin sur une réalité passée. Car comme le souligne Marc Bloch cité par Wieviorka, « le passé a beau ne pas commander le présent tout entier, sans lui, le présent demeure inintelligible. Pis peut-être : se privant, délibérément, d'un champ de vision et de comparaison assez large, notre pédagogie historique ne réussit plus à donner aux esprits qu'elle prétend former, le sens du différent ni celui du changement. »<sup>480</sup> Annette Wieviorka dit encore que « c'est dans cet espace laissé aux vivants, l'espace de la liberté et de la pensée, que se dessinera peut-être une nouvelle modalité (...) qui permettra enfin de penser le présent, c'est-à-dire pour reprendre Marc Bloch, non seulement ce qu'aujourd'hui porte empreinte d'hier, chez les individus comme dans nos sociétés, mais surtout ce qu'il a de neuf et de surprenant. » Tabucchi élabore sa fiction autour de cette perspective d'élargissement des possibilités du simple témoignage. Il compare sa fiction de témoignage à un rêve ou à une prothèse, « *perché la nostra mano arriva solo dove finisce il braccio, ma il sogno va molto più lontano... è una protesi, supera la prigione dell'esistenza.* »<sup>481</sup>

La fiction se présente donc comme nouvelle perspective offerte au genre du témoignage à l'heure de la disparition des derniers survivants, comme possibilité enfin d'envisager la réalité d'un héritage malgré l'absence apparente de testament. La fiction suppose cette ambivalence du rapport à un passé incertain : elle est à la fois l'expression de l'absence de testament et expression du désir d'hériter malgré tout du passé. La fiction de témoignage est elle-même une façon d'hériter et de faire mémoire. Tabucchi cherche ainsi à donner la place qui revient

<sup>479</sup> H. Arendt, *La crise de la culture*, p.14

<sup>480</sup> Marc Bloch, *L'Étrange défaite*, Gallimard, 1990, p.150, in A. Wieviorka, *Auschwitz, 60ans après*, p.279 ; citation suivante : *ibidem*, p.281

<sup>481</sup> Tabucchi, *Tristano muore*, p.109, (*Tristano meurt*, p.138, « car notre main n'arrive que là où finit le bras, mais le rêve, lui, va beaucoup plus loin ... C'est une prothèse, il dépasse la prison de l'existence. »)

selon lui à la fiction dans le genre du témoignage. Il est question d'un élargissement du genre, rendu nécessaire par l'absence de continuité entre le passé et le présent. Tabucchi fait donc bien œuvre de cohésion entre le multiple et le non-unique : la fiction en tant qu'expression du non-unique, de la possibilité d'une réalité autre, fait l'éloge du multiple en ce qu'elle établit la multiplicité des vérités à extraire du passé et la multiplicité des modes de sa prise en charge, comme paradigme du témoignage. La capacité illimitée de reprise de l'héritage, cet héritage qui ne se limite pas à la connaissance d'un fait daté, donne seule à penser l'unicité de l'expérience : l'expérience est unique car elle place l'homme aux multiples possibilités qui sont les siennes, face à sa capacité en somme à choisir et à donner sens à la réalité historique.

Le narrateur de la vie de Tristano fait faire à son témoignage des allers-retours non seulement dans le temps, mais aussi entre la réalité et la fiction : il s'établit ainsi un rapport d'équivalence entre les temps, qui reste indissociable du rapport d'équivalence entre réalité et irréalité, entre vérité et fiction. Ces allers et venues dans le temps ne relèvent pas du seul effet littéraire, mais d'une leçon que le temps a enseignée au narrateur, qui se charge de la transmettre à son tour. Tabucchi cherche ainsi à détacher le lecteur d'une idée commune qui veut que la fiction sorte du champ du témoignage et ne puisse prétendre à aucune vérité. L'usage de la fiction met au contraire en lumière les manques du témoignage dit authentique et notamment l'incapacité de ce dernier à dégager un sens de l'expérience vécue, dont les générations à venir pourront hériter.

L'auteur italien nous apprend à regarder la fiction non plus seulement comme acteur sémantique, mais comme agent de l'évolution du genre littéraire qu'est le témoignage. Il devient alors possible de replacer le témoignage contemporain face à la pratique qui a pu être faite du témoignage dans le temps, et d'interroger la perte de sa vitalité, pour lui proposer dans un même mouvement une issue esthétique. L'interaction avec le lecteur ou le témoin du témoin prend ainsi le pas sur la quête de vérité. La fiction de témoignage interroge la place que peut et doit prendre le témoin indirect que nous sommes. En dédoublant le témoin entre la figure d'un narrateur et celle d'un personnage de récit, Tabucchi remet en jeu le cadre offert à l'expression de l'unicité de l'expérience, placée au cœur du témoignage, depuis la découverte des camps. Au témoignage qui prend place sur la ligne de brisure que représente l'événement, conçu comme rupture fondamentale dans l'histoire de l'humanité, s'oppose la fiction de témoignage qui, elle, prend pour seule charge de maintenir le relais et la possibilité d'une continuité entre les hommes du passé et du présent. La fiction de témoignage a bien dans le texte de Tabucchi pour fonction de maintenir vivant l'héritage en dépit de l'absence de

testament laissé par les témoins directs des événements. Le témoignage de fiction rend au témoignage sa fonction de transmission des interrogations de l'homme sur son passé, mais aussi sur sa propre identité d'homme. Le maintien en l'état des interrogations a à voir en dernier lieu avec l'impossible limite à poser aux contours d'une identité dite humaine. Il semble bien que Tabucchi aperçoive, au travers de la transmission dans le temps d'un héritage ne reposant pas sur une vérité prétendue unique et fondamentale, la forme d'une possible cohésion dans l'histoire des hommes, une continuité entre les générations, indépendante du seul sens des événements. Cette continuité reposerait uniquement sur la capacité humaine à inscrire son identité d'homme en regard de l'Histoire, à prendre en charge l'histoire d'autrui comme sa propre histoire. L'unicité de l'expérience trouverait ainsi son lieu dans la relation unique que chaque héritier ou chaque témoin du témoin est prêt à mettre en œuvre avec ce passé qui n'est pas le sien. Il s'agit là d'un trait essentiel du témoignage contemporain sur lequel nous allons revenir.

L'usage de la fiction dans le genre du témoignage, que proposent Kertész et Tabucchi, s'oriente donc bien différemment autour de la question du rapport du témoignage à l'unicité de l'expérience à transmettre. Tous deux interrogent la crise identitaire ou la rupture identitaire qui agite le témoin et le témoin du témoin qui ne peut reconnaître son visage dans celui du sujet représenté par le témoignage. Pour Kertész, la fiction constitue une variation imaginative dans laquelle le spectre des camps demeure sous-jacent. Chaque récit est une variation imaginative permettant de mettre en scène la non-coïncidence de l'homme avec lui-même, mais aussi et surtout la non-coïncidence de l'humanité du sujet avec ce que ce dernier estime ne pas être sien, à savoir l'autre par excellence, l'inhumanité de la violence. En ce sens, la fiction représente pour Kertész la possibilité d'interroger la spécificité de l'objet du témoignage et ce notamment au travers de la relation ambiguë que le témoin entretient avec les traces du passé, que ce soit le sien ou celui d'autrui. Toutes les perspectives du témoignage sont à envisager à partir de cette relation au passé, que la fiction révèle comme creusement d'un écart toujours plus grand entre l'image de soi et la réalité. L'unicité de l'événement ne se situe plus dans la singularité d'une expérience irracontable. L'unicité qui se dégage de l'expérience passée se situe plutôt dans la mise à jour de la relation spécifique que l'homme entretient ou refuse d'entretenir avec lui-même. Tout comme Kertész propose au travers de ses fictions une autre définition de ce que peut être le sens de l'unicité de l'expérience, Tabucchi construit un ersatz de témoignage pour mieux mettre à bas les limites qu'impose un tel concept d'unicité à la transmission du véritable héritage du passé aux générations futures.

Il revient à la fiction de témoignage de rendre sensible l'implication à laquelle l'homme en tant que sujet ne peut échapper dans l'histoire. Il revient à tout individu d'hériter activement du passé et de participer à l'élaboration de ce qui pourra tenir lieu de vérité unique de l'expérience passée : une vérité unique valable pour un sujet seulement. L'unicité de l'identité humaine et de la relation qu'entretient l'homme avec lui-même, semble définitivement prendre le pas sur le récit d'un événement unique dans l'Histoire.

La question de l'unicité revendiquée de l'expérience, mise en parallèle avec l'usage toujours plus important de la fiction dans le témoignage, a permis de confronter les enjeux de la réception du témoignage avec ceux de la transmission de la vérité de l'événement. La valeur d'unicité accordée à l'expérience a demandé la réévaluation de cette notion même de vérité et a ainsi permis d'approfondir les questions relatives à l'identité problématique du témoin. Il n'a plus été question de remettre en jeu son droit à la parole ou sa capacité à expliquer le sens des événements, mais bien d'interroger la revendication du lien indestructible entre la vérité et l'événement auquel les témoins ont ou non participé. Le témoignage contemporain ne considère plus que la fonction du témoignage soit de conserver uniquement la mémoire d'un passé daté, d'un événement jugé incomparable dans l'histoire : il vise au contraire l'établissement ou le rétablissement du lien maintenu caché entre les hommes dans le temps. Cette notion de lien entre les hommes dans le temps, permet d'aller au-delà du seul acte de transmission, car il ne s'agit pas seulement de donner à lire ou entendre le témoignage du passé, mais bien de rendre possible la réception de ce témoignage. Si la question de la transmission aux nouvelles générations suppose que l'on s'interroge sur les possibilités du témoin à témoigner d'un événement unique et de prendre la parole au nom d'autrui, elle demande également la prise en compte de la possibilité offerte ou non par le témoin au témoin du témoin d'hériter du sens de ce passé. La question de la réception du témoignage complète celle de la transmission ; la transmission n'est rien sans la réception de l'objet transmis : tel est l'angle choisi par les témoignages contemporains et que la question de l'unicité de l'expérience a achevé de problématiser. Cette question de la possibilité de la réception ou de l'héritage est d'autant plus importante, que du témoignage le plus « classique » de Rignoni Stern au plus « moderne » de Tabucchi, tous se heurtent bien à la rupture incontournable entre le testament et les héritiers. Le témoignage contemporain semble s'inscrire dans un temps dépourvu de cette capacité à recevoir la vérité transmise par le témoin. La fiction elle-même a pour fonction de souligner la rupture dans l'ordre de la représentation, causée par l'inclusion d'un passé absent dans le présent. Nous nous étions

interrogés dans le chapitre précédent sur le concept qui visait à établir la mémoire comme critère d'identité ; l'identité n'apparaissant plus dans le témoignage contemporain comme identité de soi à soi mais entre soi et l'autre. Au-delà de la quête d'une identité du témoin avec lui-même ou avec le visage de son inhumanité manifestée dans le passé, il est question de donner la possibilité aux nouvelles générations de se reconnaître dans le récit des témoins du passé. Le témoignage contemporain procède à la mise en jeu de la possibilité d'une identité une, d'une unité entre les hommes du passé comme du présent. La fiction a pour ambition de répondre à la quête de cette paradoxale unicité révélée par l'expérience et va à l'encontre de l'obstacle qu'est la rupture entre les générations. Nous avons pu observer comment les témoignages contemporains prennent pour appui la particularité de la mémoire ou la virtualité qui s'attache au souvenir, pour reprendre les mots choisis par Ricoeur. Ils rendent ainsi possible l'assimilation des questions relatives à la mémoire à celles de la représentation de ce qui ne semble être qu'une virtualité de l'histoire humaine : la possibilité de la violence commune à tous les hommes. C'est justement en tant que présence toujours tenue hors de portée que la mémoire peut tenir lieu d'étalon dans l'élaboration des contours d'une identité humaine, et peut justifier du choix de la fiction dans des récits basés pourtant sur une expérience réelle.

Nous avons pu noter dans les témoignages de Rigoni Stern, que le choix de la fiction n'intervenait que rarement, et seulement quand il s'agissait de prendre la parole au nom d'autrui. Car si ses récits établissent la communauté du destin humain, l'interchangeabilité des expériences demeure, pour ce témoin, le gage de l'unicité de l'expérience et conserve au récit « authentique » du survivant la place qui est la sienne. Il est supposé possible de s'identifier à l'expérience vécue par le soldat, en raison de cette possible interchangeabilité des destins dans l'histoire. Les textes de l'ancien chasseur-alpin peuvent d'ailleurs être vus comme un pivot dans la réflexion sur le sens de l'usage de la fiction dans le témoignage. Rigoni Stern peut ne pas utiliser la fiction dans ses récits, car ceux-ci ne relatent pas une rupture identitaire subie par le témoin des événements, confronté à la possibilité de sa propre violence. Chacun de ses récits affirme au contraire la possibilité d'un accord intime du sujet avec lui-même au cours de l'histoire : l'identité humaine est ainsi reconnue comme une et fraternelle à partir de l'étalon de comparaison que représente l'histoire de l'ancien chasseur-alpin. De plus, sa mémoire ne semble pas soumise à l'oubli : la fiction n'a donc pas besoin de venir pallier les manques de ses propres souvenirs. Il s'oppose en cela aux autres témoins contemporains de notre corpus. Pour ces derniers, si seule compte également l'affirmation d'une identité commune aux hommes de toutes les générations, le rétablissement du lien révélé par

l'événement mais effacé par le passage du temps, relève alors d'une nécessité qui demande la réévaluation du cadre autorisé du témoignage. Si l'homme ne parvient pas à se reconnaître dans le passé, que ce soit le sien ou celui d'autrui, seule la fiction peut prétendre atteindre l'expression de cette relation contradictoire mais unique de l'homme à lui-même et à son histoire. La fiction seule rend possible l'assimilation du sentiment ressenti face à l'étrangeté d'autrui à celui que l'homme éprouve à l'égard de sa propre inhumanité. L'inclusion de la fiction dans le genre du témoignage vise alors à rendre possible la prise en charge de ce qui n'est considéré que comme une réalité passée, achevée : il s'agit de rendre au passé sa dimension de virtualité, c'est-à-dire de possibilité toujours active dans la réalité humaine.

L'usage de la fiction dans le cadre du témoignage marque ainsi en quoi la relation unique de l'homme à lui-même répond de la logique de la trace. La fiction fait le lien entre les problématiques attachées à la représentation du passé conçu comme ce qui n'appartient plus à l'ordre de la présence, et la représentation de l'homme par lui-même, l'homme conçu comme être sans définition, spectre poursuivi sans fin. La fiction en ce sens répond à la définition de la trace proposée par Lévinas dans *L'Humanisme de l'autre homme*, reprise par Ricoeur dans *Temps et Récit* : « la trace signifie sans faire apparaître. Elle oblige, mais ne dévoile pas. » Il y a dans la trace un rapport indirect aux choses mais au-delà du détournement qu'elle suppose, il y a comme le dit Lévinas, le « dérangement même s'exprimant. <sup>482</sup> » La trace n'est que le reste visible d'un fait passé, seulement suggéré dans le présent, mais suffisamment pour pouvoir le perturber ; de la même façon, la fiction en tant qu'expression de l'autre de la réalité, dérange le rapport de l'homme à lui-même et à son présent en suggérant quelle pourrait être sa réalité. La fiction rend le passé incontournable tout en ne prétendant pas au statut de vérité absolue. En ce sens, la fiction répond bien à un versant de l'exigence que Ricoeur a pu formuler à son égard : la fiction est là non pour expliquer mais pour suggérer.

La mise à jour de la relation paradoxale de l'homme à l'altérité de sa propre identité, comme à l'autre qu'est toujours pour le contemporain le témoin du passé, souligne quel est le véritable enjeu de la revendication du caractère unique de l'événement historique vécu. Il est question de l'inachèvement problématique du désir humain de se définir et du désir d'établir de manière durable cette possible définition. L'usage de la fiction dit le malaise qui entoure non seulement le développement du témoignage à l'heure de la disparition des derniers garants de la mémoire, mais aussi le malaise des nouvelles générations placées sous le spectre des événements du XXe siècle : la fiction est la marque de ce qui est vécu comme menace du

---

<sup>482</sup> E.Lévinas, « La trace » in *L'humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana, 1972, p.57-63, in P.Ricoeur, *Temps et Récit III*, p.266



retour de la violence du passé dans le présent. Le désir d'une identité clairement définie et durable dans le temps constitue un écho inversé à la conscience nouvelle de l'instabilité indéniable de l'histoire à laquelle l'homme est soumis. L'absence de solidarité entre le passé et l'avenir accentue encore la nécessité ou le besoin humain de définir les contours d'une possible spécificité ou unicité de l'identité humaine.

Pierre Nora parlait dans ses *Lieux de mémoire* d'un temps où « une autre manière de l'être ensemble se sera mise en place » et où « le besoin aura disparu d'exhumer les repères et d'explorer les lieux<sup>483</sup> ». Selon ce même historien, la commémoration du passé a pu tenir lieu de tentative d'établir un lien entre la mémoire et le présent, à défaut d'une continuité entre le passé et le futur. La fiction ne constitue-t-elle pas une issue à la stérilité d'une telle ambition ? La fiction dans le témoignage ne vient-elle pas mettre justement un terme à ce que Pierre Nora nomme « l'ère de la commémoration » en proposant un accord d'un type nouveau entre les générations, un accord fondé sur l'absence même de lien entre les générations, sur l'absence de reconnaissance de l'homme par lui-même ? La fiction ne vise effectivement pas la réduction de l'altérité propre à l'expérience historique, ni même à remplacer le testament maintenu absent, mais tend à faire de la révélation de l'altérité et de l'absence même de testament, l'élément rendant incontournable l'événement. Alors que R.Dulong pouvait juger de la supériorité sur la fiction du « sens porté par le moindre épisode raconté à la première personne<sup>484</sup> », cette parole soutenue par la présence, les témoignages contemporains démontrent la capacité de la fiction à rivaliser avec le témoignage dit authentique. Le récit fictif peut prétendre à une valeur testimoniale, car il met au premier plan ce qui ne relève justement pas d'une présence immédiate, ce qui précisément justifie du témoignage lui-même, à savoir ce mystère qu'est l'homme pour lui-même.

Les modalités de la réception du récit passé par les nouvelles générations, sont donc à l'origine de l'évolution du genre : l'enjeu de la transmission du témoignage est bien dorénavant celui de la transmissibilité. Il s'agit d'éveiller les consciences, de donner à penser l'expérience d'autrui comme étant susceptible d'être la sienne, et ce dans le but de devenir éventuellement témoin à son tour. Le témoignage contemporain ainsi placé sous l'égide de la fiction, répond alors de la nécessité du témoignage de se débarrasser des contraintes liées à l'identité singulière du témoin : il se veut le relais du nécessaire processus de dédoublement du témoin avec lui-même, mais aussi le palliatif à la rupture entre les générations.

---

<sup>483</sup> P.Nora, *Les lieux de mémoire*, 1984, p.1012, in P.Ricoeur, *MHO*, p.535

<sup>484</sup> R.Dulong, *Le témoin oculaire*, p.180

La fiction révèle la place irréductible de l'altérité dans tout projet de représentation et tout particulièrement dans le témoignage qui vise la représentation de l'homme par lui-même. « Répondre à la question « qui ? », comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie. L'histoire racontée dit le *qui* de l'action. *L'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative.*<sup>485</sup> » Il s'agit de considérer le récit de vie proposé par le témoin non plus comme expression d'une « identité comprise au sens d'un même (*idem*) », mais comme une « identité comprise au sens d'un soi-même (*ipse*). (...) L'ipséité peut échapper au dilemme du Même et de l'Autre, dans la mesure où son identité repose sur une structure temporelle conforme au modèle d'identité dynamique issue de la composition poétique d'un texte narratif. Le soi-même peut ainsi être dit refiguré par l'application réflexive des configurations narratives. A la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie.<sup>486</sup> » Ce rapport du récit d'une vie à l'identité du témoin tend à faire de toute narration un champ fictif du point de vue énonciatif. Nous retrouvons alors une hypothèse déjà évoquée, selon laquelle le témoignage ou la représentation de l'homme par lui-même ne serait jamais qu'une fiction de représentation. « (L)a vie elle-même (ne serait ainsi qu')un tissu d'histoires racontées » pour reprendre une fois encore les propos tenus par Paul Ricoeur. L'écart entre l'homme et sa propre représentation demeure irréductible dans le témoignage, ce qui, loin de constituer une difficulté, prend valeur de possibilité nouvelle d'affirmer la spécificité de l'identité humaine, spécificité qui tient au rapport d'inadéquation du sujet avec l'image qu'il a de lui-même. La fiction de témoignage n'autorise d'ailleurs que la ressemblance entre les générations et n'annule pas leur différence. Il est ainsi suggéré que l'homme ne construit son identité que sur cette inadéquation avec lui-même, rendue nécessaire à la représentation.

La question du rapport du récit d'une vie à la réalité ou à la fiction apparaît alors sans conséquence dans le témoignage contemporain. La vérité se situe tout aussi bien dans le récit « authentique » de l'événement que dans le récit fictif : la vérité est fonction en grande partie de la mise en œuvre de l'acte de réception. Que le témoignage use ouvertement de la fiction ou non, le témoignage contemporain tient lieu de révélateur du rapport de refiguration de l'histoire d'une vie, que constitue tout projet de récit. Nous apercevons alors d'ores et déjà le rapport de circularité qui s'établit entre l'acte de représentation d'une vie et le rapport éthique de l'homme à sa propre inhumanité. L'usage de la fiction permet donc avant tout au

---

<sup>485</sup> P.Ricoeur, *Temps et récit III*, p.442-443

<sup>486</sup> P.Ricoeur, *Temps et récit III*, p.443 ; citation suivante : *ibidem*

témoignage de se maintenir sur la crête de la réflexion ontologique. Le témoignage ainsi métamorphosé au cours du temps devient peu à peu le lieu rendant seul possible la réflexion sur ce que pourrait être une définition de l'homme. Comme le suggère le nouveau rapport à la vérité que la fiction a fait apparaître dans le témoignage, il importe que cette définition demeure inachevée, et que finalement l'homme demeure face à lui-même, qu'il ait pour tout héritage cette absence de testament. Le témoignage contemporain ne se veut pas testament ou définition définitive de l'homme, qu'il s'agirait simplement de transmettre aux générations futures, les autorisant à ne pas penser le rapport de l'homme à son absence d'identité prédéfinie. L'absence de testament à laquelle renvoie la fiction de témoignage, a pour ambition de maintenir l'homme face à son désir d'hériter du passé, désir qui n'est que le double de son désir de lui-même.

Nous finirons ces propos sur le lien entre unicité et fiction, en disant que la fiction est apparue comme le facteur de la cohésion tant recherchée du multiple et du non unique ou du non identique. Chaque individu peut dorénavant affirmer son individualité au sein du témoignage conçu comme communauté d'expérience. La fiction dans le témoignage apprend à penser l'unicité de l'expérience et par extension de l'identité humaine comme « singularité quelconque » pour reprendre les réflexions menées par Agamben. « Quelconque est la singularité en tant qu'elle entretient une relation non (seulement) avec le concept, mais (aussi) avec l'idée. Cette relation ne fonde pas une nouvelle classe, mais est, dans chaque classe, ce qui retranscrit la singularité de la synonymie de son appartenance à cette classe, non pas pour l'inscrire dans une absence de nom ou d'appartenance, mais pour l'envisager dans son nom même, dans une pure et anonyme homonymie.<sup>487</sup> » Quand le témoignage construit sur la description des faits cherchait à établir l'unicité de l'expérience afin de la rendre inoubliable, la fiction dans le témoignage inscrit la relation de l'individu à son humanité et inhumanité comme relation unique, et dans un même temps semblable à la relation entretenue par autrui avec sa propre ambivalence. La fiction a ainsi permis de poser au travers de la question de l'unicité de l'expérience, les jalons de ce qui pourra être considéré comme définition sans définition de l'homme. Le lien entre l'unicité du visage humain et la possibilité de l'éthique se laisse percevoir, ce sera bientôt l'objet de notre propos.

Au travers de la réflexion sur le lien entre fiction et unicité de l'expérience, nous avons pu poser les jalons d'une remise en cause du lien entre le sens de l'unicité de l'expérience à extraire de l'événement historique vécu et l'inscription de cette notion de vérité dans un temps

---

<sup>487</sup> G.Agamben, *La communauté qui vient*, p.78

donné. En effet, le sens de l'unicité de l'expérience qui apparaît par l'intermédiaire de l'expression fictive, s'inscrit à son tour dans une autre dimension temporelle, un temps situé au-delà du seul temps historique. L'usage de la fiction autorise certes un dépassement de la simple logique temporelle attachée à l'événement, mais ne soustrait pas pour autant la représentation que le sujet propose de lui-même, au temps dans lequel cette dernière s'inscrit. L'usage de la fiction creuse bien plutôt le conflit du sujet avec le temps dans lequel son projet de représentation de lui-même s'inscrit. Bien plus qu'une simple réponse au devoir de mémoire, le témoignage contemporain en prenant ainsi en charge la représentation de l'homme et le projet de définition de ce qui fait de l'homme un homme, révèle le conflit que l'homme entretient avec sa propre image au travers du temps. Nous allons donc nous arrêter sur la paradoxale quête des témoignages contemporains : cette quête d'une voix à donner à l'unicité ou à la spécificité de l'identité humaine, cette valeur « homme » détachée du temps, mais qui ne cesse pourtant de s'opposer au présent dans lequel elle s'inscrit. C'est le sens produit par un tel conflit qui demandera alors à être interrogé.

## CHAPITRE QUATRIEME

### LE TEMOIGNAGE COMME EXPERIENCE DE LA TEMPORALITE

Comme le souligne Georges Didi-Huberman, « devant l'image, nous sommes devant du temps<sup>488</sup> », car « s'arrêter *devant le pan*, ce n'est pas seulement interroger l'objet de nos regards. C'est aussi s'arrêter *devant le temps*. » Ces propos tenus par le critique d'art à propos d'une fresque italienne du 15<sup>e</sup> siècle, à partir de laquelle il veut établir une archéologie « des valeurs d'usage du temps » dans la discipline historique, font écho aux questions soulevées par les témoignages contemporains que nous étudions : l'ambition de transmission qui se situe à la base du projet de témoignage renvoie effectivement à une problématique d'ordre temporel. Il s'agit d'expliquer notre présent par le biais du récit d'une expérience passée et datée, mais aussi d'élaborer la vérité d'une expérience passée à partir d'un regard présent, non contemporain des faits relatés. Le rapport conflictuel de l'homme au temps dans lequel son existence s'inscrit, révèle la valeur problématique de l'image de l'homme transmise par son témoignage au fil du temps. Daniel Payot parle pour sa part d'expérience de la temporalité pour désigner ce qui fait la spécificité de l'œuvre d'art<sup>489</sup>. Tout acte de création est intimement lié au temps, car sa signification s'inscrit à la fois dans un temps donné et prétend continuer à faire sens dans les temps à venir.

Le témoignage contemporain nous semble être, au-delà de l'acte de transmission d'une mémoire qu'il représente, le lieu d'interrogation de la possibilité d'établir une image de l'homme indépendante du passage du temps. Il se heurte au paradoxe d'un temps conçu comme instance extérieure à l'homme, bien qu'intimement liée à lui. Le témoignage contemporain contribue à évaluer la conception selon laquelle le temps ne serait qu'une suite ininterrompue, un flux continu auquel l'homme serait soumis. Il s'agit également d'évaluer l'influence de l'homme en tant que témoin de lui-même, sur la complexité des relations temporelles données à lire dans le témoignage de l'expérience passée. Le témoignage contemporain en tant que représentation de l'homme par lui-même est donc à concevoir comme expérience de la temporalité, dans la mesure où l'homme y éprouve sa capacité à séparer la quête qui est la sienne, la quête de son identité d'homme, du temps dans lequel il inscrit sa représentation. Le témoignage contemporain, qui s'écrit justement en décalage avec l'événement à l'origine du discours, apparaît comme volonté d'arrêter le cours du temps à partir d'une expérience passée, tout en souhaitant que le sens à extraire de cette dernière soit transposable dans les temps à venir. Il interroge ainsi la relation de la représentation présente au sens d'un événement passé, mais aussi la capacité de la représentation à « transmue(r) en pouvoir l'existence, en souveraineté la subordination et en puissance de vie la mort

---

<sup>488</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Éditions de Minuit, 2000, p.9 ; citation suivante : p.13

<sup>489</sup> Daniel Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Galilée, 1990, p.10

même<sup>490</sup>». Nous nous proposons donc de vérifier ou de confirmer dans le cadre du genre du témoignage contemporain, la conception proposée par Paul de Man lors d'une conférence sur Baudelaire et Mallarmé, et reprise par Daniel Payot, selon laquelle « l'œuvre a une vérité (...) qui est précisément une expression authentique de la temporalité – d'autant plus authentique qu'elle est déchirée, et qu'elle met en cause l'individu qui la prononce<sup>491</sup> ».

Si le rapport au temps est aperçu par Rigoni Stern comme espace de sens à creuser, car pouvant mener au lieu secret de l'« homme », au lieu d'expression d'une valeur dite fondamentale de l'« homme », pour reprendre les problématiques développées par André Malraux, il est perçu par des auteurs comme Tabucchi comme rapport de l'homme à l'inachèvement du sens et relation d'un sujet à la mort. Quand certains témoins partent en quête de valeurs que nous pourrions appeler « immortelles » ou éternelles, d'autres décrivent la seule relation de l'homme au temps qui s'écoule sans lui, comme la confirmation de l'impossible définition de valeurs stables et comme confirmation de l'impossible achèvement d'une définition de l'homme par lui-même. Le témoignage contemporain met effectivement en avant les difficultés relatives au passage du temps et à la disparition des traces sous l'effet d'un temps destructeur. L'homme semble ainsi pris en étau entre le passé qui fuit et son présent qui le renvoie pourtant toujours vers son passé et réclame son dû. Mais le temps apparaît comme composé de forces contraires et lieu de conflit ou de tension, parce que l'homme poursuit un objet inatteignable : une définition permanente de la valeur « homme ». Deux visions s'opposent donc, celle qui affirme la présence intemporelle du sens et d'une valeur « homme » et celle qui, au contraire, affirme l'absence et l'interruption du sens dans le temps. Le choix de l'un ou l'autre de ces différents rapports au temps oriente les choix de représentation des différents témoins. A la vision de l'art ou de la représentation qui donne un sens, « assure par-delà le périssable et à travers la mort et la durée, la vie et l'éternité du sens<sup>492</sup> », s'oppose une représentation qui affirme « son lien au temps, au périssable et à la mort du Sens. » Cette contradiction inhérente au projet de représentation de l'homme par lui-même est au centre du projet du témoignage contemporain.

Nous allons voir en quoi la problématique expérience de la temporalité à laquelle le témoignage contemporain livre sa quête du spectre de l'homme, répond une fois encore du même mystère, mystère placé à l'origine du discours, qu'est celui de la coexistence

---

<sup>490</sup> M.Blanchot, « *Le Musée, l'art et le temps* », in *L'Amitié*, Gallimard, 1971, p.41, in D.Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, p.29

<sup>491</sup> Intervention de Paul de Man à la suite d'une conférence de Yves Bonnefoy sur Baudelaire et Mallarmé, in Collectif, *L'Art et la société d'aujourd'hui*, Rencontres Internationales de Genève, 1967, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, p.208, in D.Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, p.10

<sup>492</sup> D.Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, p.28 ; citation suivante : p.29

inexpliquée des valeurs opposées du Bien et du Mal en l'homme. La quête d'une permanence de la valeur « homme » reste en effet ambiguë : s'agit-il de donner à lire dans le temps ce qui fait de l'homme un homme et donc de situer l'homme du côté du Bien ou du côté du Mal ? Ou s'agit-il seulement de maintenir l'image dialectique d'un homme en proie à son propre paradoxe ?



A. LA POETIQUE DU RETOUR : LA REPRESENTATION DU PASSE COMME EXPRESSION D'UN SENS QUI SURPLOMBE LE TEMPS DE L'EXPERIENCE.

La quête d'une possible définition de l' « homme » va de pair avec l'idée selon laquelle il existerait une valeur « homme » indépendante du passage du temps. Chaque expérience temporelle serait alors comme un écho assourdi de cette vérité qui surplombe toute réalité. Il est question dans les récits de Semprun et de Rigoni Stern de la possibilité de donner une réponse à la question : qu'est-ce qui fait de l'homme un homme ? La réponse à cette question, si elle existe, relève bien d'une problématique temporelle dans la mesure où il revient de s'interroger sur la notion de permanence et donc d'invariabilité dans le temps d'une telle définition.

Le témoignage établit sa quête sur le récit de l'expérience passée, mais il convient d'interroger un tel choix : le passé peut-il seul prétendre posséder une telle signification ? Le témoignage s'inscrit d'ailleurs dans une dimension temporelle qui ne se limite pas au seul passé : il s'écrit dans le présent et s'il se réfère au passé, il ne perd pas de vue le message à délivrer aux générations contemporaines au récit, mais aussi aux générations futures. L'événement passé, que représentent les deux guerres mondiales et les camps, a été choisi pour répondre d'une telle quête, parce qu'il est le lieu où se sont révélées et manifestées les deux faces possibles et contradictoires du visage humain, nous l'avons dit. Nous pouvons alors nous demander quelle valeur le témoignage contemporain accorde réellement au passé et quel est le lien établi par le témoin entre la manifestation de la violence ou du Mal et ce même passé. S'agit-il de le considérer comme accident du temps et de l'histoire humaine, comme une forme de décadence ou de dégradation de ce qui ferait le propre de l'homme, son humanité selon le sens commun du terme, à savoir sa propension au Bien ? Ou au contraire s'agit-il de voir dans le passé la simple illustration d'une situation non délimitée dans le temps, celle qui voit se côtoyer de manière équivalente la propension de l'homme au Bien comme au Mal ? L'expérience de la temporalité à laquelle le témoignage contemporain donne accès, est intéressante en ce qu'elle révèle le rapport que l'homme est prêt à entretenir avec sa propre histoire, mais aussi avec sa propre nature. Il est question d'une remise en jeu de la valeur d'achèvement du passé, mais aussi de la relation de l'homme aux catégories du Mal et du Bien. Nous nous replaçons d'ailleurs au travers des récits de Mario Rigoni Stern et Jorge Semprun, dans la logique du raisonnement mené par Kant dans son essai sur *La religion dans les limites de la simple raison*, ouvrage qui, comme nous le savons, est mentionné à plusieurs reprises par Semprun lui-même. Ces questions essentielles au genre du témoignage et d'autant

plus dans le cadre d'une réflexion sur le genre du témoignage contemporain, engagent la notion de responsabilité de l'homme. Au travers de cette question de la responsabilité, c'est celle du devoir de transmission des interrogations soulevées par le récit du passé qui est exposée. En effet, l'enjeu de la transmission du témoignage ne peut être le même selon la place accordée à la possibilité du Mal dans le temps. L'expérience de la temporalité que constitue la représentation de l'expérience passée va ainsi proposer un prolongement à la réflexion seulement amorcée, sur la transmissibilité de la vérité de l'expérience humaine.

Les textes de Rigoni Stern comme celui de Semprun, situent le récit de leurs expériences sur la boucle que forme selon eux, l'histoire, l'histoire du monde, comme leur propre histoire individuelle. A la logique répétitive de l'histoire vient répondre la quête de l'unique, de ce qui distingue l'homme de l'animal. Nous nous situons dans ce que Françoise Proust désigne à la suite de W.Benjamin, comme « dialectique de l'unique et de l'originaire<sup>493</sup> ». « L'histoire n'accède à sa vérité propre, à son unicité qu'en revenant comme préhistoire dans sa posthistoire. » Le témoignage contemporain conçu comme répétition dans un récit de l'expérience passée, mais aussi comme répétition des témoignages qui ont été écrits précédemment, se veut cette chance offerte à l'expérience passée de dégager enfin le sens ou la vérité de ce qui fait de l'homme un être unique, incomparable.

Il va être question ici de la confrontation du sujet à la permanence de la possibilité en l'homme de la violence. « Car la question n'est pas de savoir *ce qui* revient, mais de savoir *comment* cela revient, sur quel ton le retour revient. Ce qui revient est, sans ambiguïté, *le même*, le même monde. (...) Quelle que puisse être la volonté, on ne sort pas d'un cercle enchanté. La seule issue est le désenchantement du cercle.<sup>494</sup> » L'expérience de la temporalité à laquelle le témoignage contemporain se livre, est en quête d'un tel désenchantement : l'écriture de ces témoins apparaît à la fois comme volonté de révélation d'une permanence dans l'histoire humaine et comme désir d'affrontement de cette même réalité incontournable. C'est ce paradoxe de la confrontation de la quête de l'unique à la répétition incontournable de et dans l'histoire, qui constitue le véritable enjeu du témoignage contemporain conçu comme quête inachevée du spectre de l'homme.

---

<sup>493</sup> F.Proust, *L'histoire à contretemps*, p.85 ; citation suivante : p.84

<sup>494</sup> F.Proust, *L'histoire à contretemps*, p.82

1. Mario Rigoni Stern ou l'inscription de l'expérience dans un temps cyclique : vers une portée messianique du témoignage.

Comme nous l'avons vu, le témoin Rigoni Stern se pose dans ses récits comme figure de porte-parole de ses frères d'armes : il est cette voix qui s'élève du fond de l'oubli, à l'adresse des jeunes générations qui sont ou qui viendront, une voix contre l'oubli. L'écriture de cet auteur italien s'inscrit donc dès son projet, dans une forme de dialectique entre le passé et le futur, mais aussi entre le passé et le présent, le présent étant avant tout le lieu de la quête d'une expression juste. Le présent est le lieu également à partir duquel il devient possible d'interroger le passé. S'il arrive encore au survivant à la fin de sa vie, de s'interroger sur les raisons qui ont motivé son retour sur le lieu de mémoire qu'est devenu le camp, sur ce lieu où s'est achevée son expérience de chasseur alpin, la réponse lui apparaît évidente dans *Aspettando l'alba*, (*Le poète secret*) : il s'agit de contrer « *la memoria degli uomini troppo labile*<sup>495</sup> » et de susciter un savoir, une imagination même si « *sono storie dell'altroieri* ». Il nous faut souligner la valeur de passage qui accompagne le choix de l'adjectif « *labile* (fugace) ». Il est question d'un mouvement et d'une fuite dans le processus qui conduit de la mémoire à l'oubli : la possibilité d'un sens à extraire de la mémoire apparaît alors comme éphémère. Il revient cependant au témoin de se saisir de cet instant. Mais si la révélation de ce sens demeure attachée à un seul instant, Rigoni Stern suggère que le sens n'est pas pour autant inexistant : il demeure en dépit de son absence. Si les « petits-enfants (des survivants du passé) sourient avec commisération (quand) ils (les) voient ramasser et manger les miettes tombées sur la nappe, ou mettre de côté un morceau de pain resté sur la table<sup>496</sup> », de tels gestes possèdent une épaisseur temporelle que le témoin est en charge de révéler. Il s'agit, nous l'avons déjà relevé, de donner un prolongement dans le présent comme dans les temps à venir, à une mémoire du passé menacée de disparition. Il importe de ne plus considérer le passé comme ce qui s'efface pour céder la place à un présent qui, à son tour, cédera la place à un autre présent, car le passé demeure inscrit dans le présent comme dans l'avenir et réclame la délivrance de son sens. Un tel projet dépasse le seul vœu d'inscrire dans les mémoires l'expérience passée : l'œuvre de témoignage de Rigoni Stern est conçue comme répétition ; elle répond d'une vision cyclique du temps. Le témoignage de cet Italien se révèle

---

<sup>495</sup> Mario Rigoni Stern, *Ritorno nel Lager I/B*, in *Aspettando l'alba*, p.71, (*Retour au camp I/B*, in *Le poète secret*, p.51, « la mémoire des hommes (...) trop fugace ») ; citation suivante : *ibidem*, (« ce sont des histoires qui ne datent pas d'hier. »)

<sup>496</sup> M.Rigoni Stern, *Retour au camp I/B*, in *Le poète secret*, p.51 (*Ritorno nel Lager I/B*, in *Aspettando l'alba*, p.71, « i nostri nipoti sorridono compassionevoli se ci vedono raccogliere e portare alla bocca le briciole che rimangono sulla tovaglia o se mettiamo da parte un pezzo di pane rimasto sulla tavola. »)

alors comme expérience de la temporalité, dans la mesure où la répétition du récit ou « le sentiment du déjà-vu désigne moins le sentiment du retour du passé dans le présent que l'appel, au sein du présent, d'un passé qui n'a pas dit « son dernier mot », qui ne le dira pas aujourd'hui, maintenant, et ne le dira qu'une prochaine fois, lors d'un nouveau sentiment de déjà-vu.<sup>497</sup> »

### 1.1. La reconnaissance des lois de l'Histoire.

Nous pouvons nous interroger dans le dernier recueil de l'écrivain italien, *Aspettando l'alba e altri racconti*, sur le mélange en apparence incertain entre des récits qui lui permettent d'interroger le rapport du témoin au passé et les textes qui soulignent son attachement à la terre, notamment au travers des épisodes qui évoquent la chasse, les animaux sauvages qui peuplent les montagnes et les forêts ou encore son affection pour un chien. L'évocation du retour du printemps notamment dans le récit *Il 21 di marzo*, lui permet cependant de mettre en parallèle le rythme cyclique de la nature et l'histoire des hommes, faite elle-aussi de répétition.

Questa mattina le betulle e i faggi hanno le foglie nuove: è stata la pioggia di questa notte. Il cuculo canta forte ed è venuto a posarsi su un palo qui vicino: « Bela la pecora per il suo agnello, / Mugge la mucca per il vitello, / Balza torello, il daino ripara nel bosco, / Modula il canto, cuculo !/ Cuculo, cuculo, / Come canti bene, cuculo: / Ed ora non cessare più ! »

Ma perché nel Kosovo c'è la guerra ?<sup>498</sup>

La permanence des comportements des éléments de la nature, qui répond au rythme cyclique des saisons, est comme déchirée par l'histoire humaine. L'évocation de la guerre au Kosovo, fait d'actualité à l'heure de l'écriture du récit, survient de manière inattendue dans l'économie du récit, mais apparaît inéluctable à la lumière des cycles de la nature. L'appel au chant sans fin du coucou est interrompu par l'évocation de la guerre : le printemps ne durera pas plus que la paix, l'histoire suit son cours comme les saisons et la violence toujours fait retour.

L'importance accordée à la répétition des cycles de la nature apporte un éclairage à l'opposition entre les descriptions de paysages qui jalonnent ses récits, ces descriptions du présent de l'énonciation et le souvenir de ces mêmes paysages. Dans le récit qui retrace son

---

<sup>497</sup> F.Proust, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, p.70

<sup>498</sup> M.Rigoni Stern, *Il 21 di marzo*, in *Aspettando l'alba*, p.111, (*Le 21 mars*, in *Le poète secret*, p.104, « Ce matin, les bouleaux et les hêtres ont des feuilles nouvelles : la pluie de cette nuit en est la cause. Le coucou chante fort ; il est venu se poser sur un pieu tout près d'ici : « La brebis bêle après son agneau, la vache mugit après son veau. Bondis, taurillon, le daim se réfugie dans la forêt. Module ton chant, coucou... Comme tu chantes bien coucou : Maintenant ne t'arrêtes plus ! » Mais pourquoi y a-t-il la guerre au Kosovo ? »)

retour en Pologne dans le camp où il a été enfermé, *Retour au camp I/B*, le narrateur italien superpose la beauté présente de la nature aux souvenirs d'un passé constitué de faim, de froid et de souffrance. La nature elle-même n'était pas si lumineuse : le narrateur oppose ce que le présent lui donne à voir et ce que sa mémoire encore habitée du point de vue « de l'intérieur des barbelés » a conservé du passé. Le narrateur en arrive à douter de ses souvenirs tant la nature lui semble différente. Il s'agit pourtant du même lieu. La mise en relation de la nature et de la mémoire du témoin donne à lire l'existence de deux rapports au temps bien distincts. La nature n'obéit pas à la mémoire, elle poursuit inlassablement son cours selon le rythme des saisons. Quand la mémoire se détruit peu à peu et irrémédiablement au fil du temps, la nature, elle, semble toujours renaître de ses cendres avec le retour inéluctable du printemps. Une forme d'immobilité paisible, comme détachée du temps et de l'Histoire qui s'y est pourtant déroulée, s'oppose à la destruction apparemment irrémédiable des vestiges du passé. Au temps cyclique, immuable, s'oppose la conception d'un temps destructeur, conduisant du passé vers le futur.

Nous apercevons le premier jalon d'une mise en relation du rythme de la nature avec les enjeux propres au récit de mémoire. Car il ne s'agit pas pour Rigoni Stern d'opposer simplement la beauté de la nature à l'oubli et aux déformations du passé dont les hommes sont victimes, mais bien au contraire de prendre appui sur la permanence de la nature pour mener à bien son projet de transmission de la mémoire du passé. La nature se pose en modèle : elle invite à concevoir différemment le rapport au temps qu'est celui du survivant. La confrontation constante dans les textes de cet auteur entre la beauté, la permanence des cycles de la nature et la perte de la mémoire du passé propre à l'homme, exprime le souhait d'une inscription de la mémoire dans un temps qui ne soit pas seulement soumis irrémédiablement à la destruction. Elle traduit également l'espoir de pouvoir continuer malgré tout à déceler les traces de l'Histoire et du passé dans le présent. La nature en effet, a beau avoir changé d'apparence, elle n'en reste pas moins reconnaissable puisque le survivant parvient encore à s'y repérer. Le témoignage, selon Rigoni Stern se veut alors solution poétique, calquée sur le modèle cyclique de la nature, à la perte du sens du passé.

Le témoin est celui qui fait le lien entre la nature conçue comme extérieure à l'homme et l'expérience humaine soumise au temps. Rigoni Stern se pose d'ailleurs en modèle de celui qui a su rester en accord avec la nature. Il fait ainsi le lien entre les deux formes de temporalité qui s'affrontent, parce qu'il ne conçoit pas la nature uniquement comme espace extérieur, mais comme monde à lire et à déchiffrer : il importe donc de savoir l'observer et l'écouter. Le silence des animaux et de la nature en apprend plus que tous les discours. Cette

« *buiofuori*<sup>499</sup> » pourrait permettre que s'allume la « *lucdentro* ». La nostalgie de l'auteur le mène à apprécier jusqu'aux coupures électriques, qui obligent l'homme à faire silence, à renouer avec les éléments qui l'entourent et à être attentif à ses propres possibilités. Il s'agit pour l'homme d'apprendre à regarder en lui-même.

Si le modèle de la nature est ainsi sans cesse évoqué, c'est que l'ancien chasseur alpin espère voir se dessiner, au travers de la répétition de l'histoire des hommes que constituent ses récits, d'autres lois, d'autres valeurs indépendantes du temps et de l'Histoire : des lois intemporelles relatives à la valeur « Homme ». A la question « que restera-t-il ?<sup>500</sup> » Rigoni Stern propose avec humilité la possibilité offerte par l'écriture. « Ses pauvres mots peut-être » pourront-ils prendre le relais de la mémoire ? Le récit se propose de donner une vision de l'expérience et de l'Histoire qui puisse surplomber l'inéluctable destruction causée par le temps qui passe. À l'image des lois qui régissent les cycles de la nature, le témoignage veut donner à ses lecteurs la possibilité d'apercevoir les lois qui régissent les cycles de l'histoire humaine. Car « il y a une croissance et une vieillesse des cultures, des peuples, des langues, des vérités, des dieux, des paysages, comme il y a des chênes, des pins, des fleurs, des branches, des feuilles, jeunes et vieux, mais il n'y a pas d'humanité vieillissante. Chaque culture a ses possibilités d'expression nouvelles qui germent, mûrissent, se fanent et disparaissent sans retour.<sup>501</sup> » Tout comme les cycles de la nature demeurent identiques, que l'apparence de la nature se modifie ou non au fil du temps, de même, l'homme demeure le même au fil des générations. Si tout homme est mortel et emporte dans la mort sa mémoire du passé, le récit peut malgré tout prétendre en prendre le relais et accompagner l'homme dans le parcours qui le mène de la vie à la mort, sans que sa mémoire n'en soit pour autant détruite. La réalisation d'un tel projet est rendue possible car, comme nous l'avons vu, la mémoire n'est pas considérée comme étant uniquement celle d'un individu : la mémoire du passé appartient à tous les hommes. Le témoignage s'inscrit dans le temps, est amené à disparaître, mais ce n'est pas le cas de la mémoire dont le témoignage se fait le relais. La mémoire renvoie l'homme à une dimension qui, elle, est détachée du temps. Le sens qui est visé par le récit de mémoire est un sens qui, lui aussi, ne vieillit pas. La répétition des témoignages fait donc écho à cette durée sans fin, attachée à la dimension ontologique qui surplombe la dimension historique.

---

<sup>499</sup> M.Rigoni Stern, *Piccola cronaca del blackout*, in *Aspettando l'alba*, p.143, (*Petite Chronique d'un black-out*, in *Le poète secret*, p.133, « obscurité au dehors » ; citation suivante : *ibidem*, p.133, « la lumière au-dedans »)

<sup>500</sup> M.Rigoni Stern, *Retour au camp I/B*, in *Le poète secret*, p.60 ; citation suivante : *ibidem*

<sup>501</sup> Julien Freund, *La décadence : Histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*, Sirey, 1984, p.216

Rigoni Stern cherche à faire prendre conscience aux nouvelles générations de la valeur supérieure qui habite l'événement historique : il lui revient de révéler l'existence de cette idée non advenue dans l'expérience et que seul le retour sur les lieux peut dévoiler. Si le présent fait rupture avec la mémoire du passé, si « *allora non era così, quando vi giunsi e non sapevo(a) dov'er(a)*<sup>502</sup> », la dissemblance n'impose pas le silence. Elle invite au contraire à apercevoir dans l'apparente nouvelle sérénité des lieux, les traces cachées de la blessure laissée par l'histoire : Rigoni Stern veut atteindre la profondeur du présent qui ne laisse lire qu'un sens de surface. Aussi Rigoni Stern ose-t-il remonter jusqu'au 15<sup>e</sup> siècle pour laisser se dérouler l'histoire de cette région qui apparaît alors soumise à une inéluctable répétition : cette région d'Europe où il a été captif, a sans cesse été envahie et eu à se battre pour reconquérir sa liberté. L'ancien chasseur alpin peut ainsi inscrire l'expérience de sa détention dans le cadre cyclique accordé à l'histoire d'un peuple. Le récit ne se donne plus selon la seule logique chronologique qui caractérisait ses premiers témoignages, mais laisse apparaître l'issue connue à l'avance d'une histoire individuelle calquée sur l'histoire répétitive d'un peuple. Il répond en cela à une conception « organique » de l'Histoire des hommes, conception qui se développe au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'humilité elle-même du témoin qu'est Rigoni Stern entre dans cette logique d'une dimension supérieure accordée à l'univers et à l'Histoire, dans laquelle l'homme ne joue qu'un rôle très réduit.

L'expérience de la temporalité, dans laquelle le récit replace alors la mémoire du témoin, remet en jeu la valeur attachée aux traces du passé. Les traces du passé se donnent dorénavant comme les différents échos d'un sens déjà connu de l'Histoire, mais que le sujet plongé dans sa propre histoire ou expérience, n'a pas su apercevoir. Les traces se répondent les unes les autres et confirment l'existence d'une seule et même loi orientant le cours de l'Histoire humaine. La trace est alors à voir comme cette entrée possible du témoin ou du témoin du témoin dans une autre dimension de l'Histoire.

Il caduto sulla ba rella, la casa d'alpeggio abbandonata, il ricordo di quanto avevo sentito raccontare da mia madre, quando la grande famiglia guidata dal nonno dovette tutto abbandonare all'offensiva austro-ungarica del 1916 che tutto distrusse, incominciavano a richiamarmi alla realtà della guerra? Incominciavo a vedere il crepaccio dentro il quale eravamo precipitati?<sup>503</sup>

---

<sup>502</sup> M.Rigoni Stern, *Ritorno nel Lager I/B*, in *Aspettando l'alba*, p.72, (*Retour au camp I/B*, in *Le poète secret*, p.52, « ce n'était pas comme cela à l'époque, quand (il) est arrivé sans savoir où (il) était »)

<sup>503</sup> M.Rigoni Stern, *L'ultima partita a carte*, p.40, (*La dernière partie de cartes*, p.57, « Le mort sur la civière, la maison abandonnée de l'alpage, le souvenir de ce que j'avais entendu raconter par ma mère, quand notre famille, conduite par mon grand-père, dut tout abandonner au moment de l'offensive austro-hongroise de 1916 qui détruisit tout, commençaient-ils à me faire prendre conscience de la réalité de la guerre ? Est-ce que je commençais à voir le précipice dans lequel nous tombions ? »)

En donnant la possibilité à l'expérience de se rejouer, chaque récit donne la chance au sujet d'en arracher enfin le sens. La représentation de l'expérience passée est donc à lire comme chance renouvelée offerte à l'expérience, chance dont le témoin ne peut savoir si elle sera ou non saisie par le destinataire du récit. C'est en ce sens aussi que nous pouvons comprendre l'usage de l'euphémisme, ainsi que l'absence de conclusion donnée au récit de témoignage : il importe de maintenir le récit dans son déroulement, dans le silence qui l'accompagne toujours, tout en ouvrant les yeux du destinataire sur la possibilité d'un passage à même ce qui ne semble être que la trace lacunaire d'un sens ou d'un événement. Rigoni Stern modifie en cela considérablement le rapport du contemporain au passé raconté. Il s'agit de redonner à lire le passé dans son déroulement, telle une action présente, durant laquelle le sens demeurerait caché, afin de projeter son être-caché dans le présent des contemporains du témoignage. Ce qui demeure caché au présent renvoie au « mouvement par lequel la chose se retire pour préserver sa présence. « Cacher » ou « se cacher » est un autre nom de la présence, pour autant que la présence est la donation en retrait du présent. Le présent se cache ou se voile non pas pour se dérober à la présence, mais pour, au contraire, garder et préserver la présence.<sup>504</sup> » Chaque situation présente est ainsi placée face à la possibilité de voir enfin advenir le dévoilement de cette présence tenue cachée. Il revient au témoin de rendre sensible l'existence de cette présence du présent, cette présence qui fait le lien entre les générations.

La position de notre auteur italien fait écho en cela aux théories développées par Oswald Spengler dans son ouvrage bien connu intitulé *Le déclin de l'Occident*. Ce dernier y développe une méthode d'approche de l'Histoire qui nous semble bien peu éloignée de celle choisie par Rigoni Stern. « (M)éthode qui possède assez de distance pour considérer aussi le présent dans l'image d'ensemble de l'histoire universelle – où il ne l'est que par rapport à une seule des innombrables générations d'hommes – comme quelque chose d'infiniment lointain et étranger, comme un laps de temps qui ne pèse pas plus lourd que tous les autres, sans le soumettre à la règle de tel ou tel idéal qui le fausse, sans le rapporter à soi-même (...) qui permet de percevoir la réalité-homme d'un lointain infini, en jetant un regard par delà les cultures (...) comme au-delà d'une série de cimes limitant la chaîne d'horizon.<sup>505</sup> »

Il n'est d'ailleurs plus question pour Rigoni Stern de raconter le retour sur les lieux de sa détention - ce récit, *Ritorno sur Don*, a déjà été donné en 1973, - mais de faire retour sur ce récit ou de le re-raconter, afin de donner à lire le sens qui se dégage d'une expérience dont l'issue n'est plus à découvrir. Le témoin suggère le nouveau rapport au témoignage qu'est

---

<sup>504</sup> F.Proust, *L'histoire à contretemps*, p.179

<sup>505</sup> O.Spengler, *Le déclin de l'Occident*, Gallimard, 1948, p.101



celui du témoin contemporain et justifie par la même occasion non seulement de la répétition qui régit son écriture, mais aussi des possibilités qui sont celles de la configuration narrative, dans ce projet qui vise à atteindre la dimension supérieure orientant l'histoire humaine : il n'est plus seulement question de faire revivre l'expérience mais de donner à comprendre l'expérience comme un tout prenant sens à l'intérieur de l'Histoire des hommes. « C'est dans l'acte de re-raconter, plutôt que dans celui de raconter, que cette fonction structurelle de la clôture peut être discernée. Dès qu'une histoire est bien connue – et c'est le cas des récits traditionnels ou populaires, aussi bien que celui des chroniques nationales rapportant les événements fondateurs d'une communauté –, suivre l'histoire, c'est moins enfermer les surprises ou les découvertes dans la reconnaissance du sens attaché à l'histoire prise comme un tout qu'appréhender les épisodes eux-mêmes bien connus comme conduisant à cette fin. (...) Finalement, la reprise de l'histoire racontée, gouvernée en tant que totalité par sa manière de finir, constitue une alternative à la représentation du temps comme s'écoulant du passé vers le futur, selon la métaphore bien connue de la « flèche du temps ». C'est comme si la recollection inversait l'ordre dit « naturel » du temps.<sup>506</sup> » Le mémorialiste n'est plus celui qui raconte seulement, il devient celui qui peut prendre de la hauteur sur la portée de chacun des événements qui composent son propre récit du passé. L'expérience est passée dans le témoignage contemporain du statut d'expérience à laquelle le lecteur doit être initié à celui d'expérience connue. Il importe que l'issue soit connue d'avance. Le témoin du témoin est ainsi invité à franchir un pas de plus dans sa compréhension du passé : il est invité à interpréter les faits comme écho d'une vérité plus large. Il n'est donc pas question de céder la place à la lassitude qui peut accompagner la répétition d'une même histoire.

La tragedia continuava i suoi atti ; ormai era chiaro anche a noi ignoranti che non era più la « guerra lampo » in un atto unico, anche perché in Grecia e in Jugoslavia, subito dopo l'occupazione, incominciarono a manifestarsi i primi episodi ostili e a organizzarsi le prime bande partigiane. Alcuni regioni si rivoltarono, come il Montenegro, dove i soldati italiani furono impegnati in duri e improvvisi combattimenti.<sup>507</sup>

Rigoni Stern peut comparer son expérience de la guerre à une tragédie, car a posteriori chaque événement est conçu comme portant en lui-même ce sens final, comme se rapportant à cette tragédie de l'homme pour l'homme qu'est la guerre. Il n'est possible d'apercevoir en quoi le

<sup>506</sup> P. Ricoeur, *Temps et Récit 1*, p.131

<sup>507</sup> M.Rigoni Stern, *L'ultima partita a carte*, p.55, (*La dernière partie de cartes*, p.74, « La tragédie déroulait ses différents actes. Même pour nous qui ne savions rien il était évident désormais que ce n'était pas une « guerre éclair » en un seul acte, d'autant plus qu'en Grèce et en Yougoslavie, aussitôt après l'occupation, les premières manifestations d'hostilité commencèrent à apparaître, les premières bandes de partisans à s'organiser. Certaines régions se révoltèrent, comme dans le Monténégro, où les soldats italiens furent soudainement contraints de livrer de durs combats. »)

récit d'une expérience forme un tout qu'à partir de la conclusion ou du « point final » qui marque son accomplissement. Pour reprendre encore les termes employés par Ricoeur dans *Temps et Récit I*, le récit « extrait une configuration d'une succession<sup>508</sup> ». Nous retrouvons la vision de l'intrigue que Ricoeur qualifie de concordance-discordance. Rigoni Stern attend de la représentation littéraire, la résolution du paradoxe propre à l'inscription de l'événement dans le temps. « (L)'acte de mise en intrigue combine dans des proportions variables deux dimensions temporelles, l'une chronologique, l'autre non chronologique. La première constitue la dimension épisodique du récit : elle caractérise l'histoire en tant que faite d'événements. La seconde est la dimension configurante proprement dite, grâce à laquelle l'intrigue transforme les événements *en* histoire. Cet acte configurant consiste à « prendre-ensemble » les actions de détail ou ce que nous avons appelé les incidents de l'histoire ; de ce divers d'événements, il tire l'unité d'une totalité temporelle.<sup>509</sup> » Chaque événement (les organisations partisans, les révoltes qui occasionnent de nouveaux combats) prend sens à partir du seul sens de la tragédie. Tous les faits semblent inéluctables, prévisibles même, à la lumière de cette nouvelle compréhension de l'Histoire, une compréhension non plus aveugle, mais clairvoyante de cette clairvoyance que le récit en tant que tout peut seul fournir. Nous apercevons donc bien en quoi les récits de Rigoni Stern se posent en tant qu'expérience de la temporalité : le temps du récit vient répondre à la succession des faits dans le temps, il aperçoit le déroulement cyclique de l'Histoire et peut ainsi donner un sens à ce qui semble ne pas en avoir.

## 1.2. Une vision messianique de l'Histoire.

L'assimilation de l'Histoire des hommes aux cycles de la nature est cependant lourde de conséquences : elle suppose le retour de la violence, le retour de la guerre, comme le suggère d'ailleurs le choix de l'évocation de la guerre du Kosovo dans la description du retour du printemps. Une telle vision de l'Histoire des hommes nous renvoie aux théories nihilistes de l'éternel retour, telles que Nietzsche notamment a pu les développer. Ce nihilisme fait écho à la vision de l'unicité humaine selon laquelle les destins sont interchangeable : chaque génération est confrontée aux mêmes choix, au même dilemme de l'existence du Bien et du Mal en l'homme. Mais au nihilisme d'une telle théorie de la répétition vient répondre le messianisme auquel Rigoni Stern associe pour sa part l'inéluctable répétition du même. « La

---

<sup>508</sup> P.Ricoeur, *Temps et Récit I*, p.129

<sup>509</sup> P.Ricoeur, *Temps et Récit I*, p.128-129

chance de l'unique est sa répétition, non sa répétition à l'identique, c'est-à-dire non son retour comme *fois*, comme moment historique, mais son retour comme image ou Idée qui, intervenant dans le présent, une deuxième ou énième fois, le méduse, le fait exploser et sauve ainsi les vivants et les morts en leur promettant survie et résurrection. C'est en *doublant* le temps qui revient, en l'accompagnant dans ses doublures que vient la chance de le rattraper, de sauter par-dessus son ombre, de le dépasser (de le *doubler*) et, pendant un instant, de l'arrêter *une fois pour toutes*.<sup>510</sup>» Le témoignage n'est plus conçu alors seulement comme récit venant du passé vers le présent, mais comme ce temps offert par la narration, ce temps qui précède le retour de la même expérience. Le témoignage propose ainsi de faire face à l'avenir et non plus de lui tourner le dos comme l'*Angelus Novus* de Klee, qu'évoque notamment Walter Benjamin dans son essai sur *Le concept d'histoire*<sup>511</sup>. La représentation littéraire de l'expérience passée que propose le témoignage contemporain, se veut arrêt du cours du temps, un arrêt sur image ou sur l'image du temps que sa course folle interdit. Car la remémoration à visée messianique qui caractérise les récits de témoignage de Rigoni Stern, fait face au « petit Bossu », ce temps qui n'a pas su reconnaître quelle était sa véritable portée. Le témoignage tient lieu d'avertissement et cherche à maintenir la conscience humaine en éveil afin que celle-ci soit prête à comprendre et agir, lorsque les mêmes événements se répéteront. La répétition des récits va ainsi de pair avec l'attente toujours renouvelée de la révélation du sens qui se tient à la porte de l'histoire humaine, en l'occurrence dans le cas des textes de Rigoni Stern, l'attente de la victoire de la fraternité à l'heure de la manifestation de la violence. En inscrivant le récit de l'expérience passée dans la dimension supérieure à laquelle elle est censée appartenir, le témoin contemporain italien aperçoit une possibilité pour les hommes de se délivrer de la vanité de leur existence soumise à la répétition cyclique de l'Histoire.

Au travers de l'acte de configuration que nous propose Rigoni Stern, de manière toujours plus visible au fil de ses œuvres, comme le suggère l'ambition de *L'ultima partita a carte* (*La dernière partie de cartes*), récit entièrement orienté par le retour de l'auteur sur son propre regard, le simple témoin des faits historiques peut dorénavant prétendre donner une place à son empreinte de simple sujet, aux côtés des traces laissées par le passé. Car comme le souligne Daniel Payot à propos des métamorphoses de la conception de l'art à l'heure de l'œuvre d'art moderne, notamment à partir de l'œuvre de Malraux, « c'est l'art, maintenant, qui donne le ton et davantage : qui donne figure et consistance, qui dessine la réalité du

---

<sup>510</sup> F.Proust, *L'histoire à contretemps*, p.86

<sup>511</sup> W.Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Œuvres III*, Gallimard, 2000, p.426-443

réel.<sup>512</sup>». La représentation littéraire du passé que propose le témoignage contemporain, est dorénavant saisie comme « surmontement » : elle est la voix donnée à cette volonté qui « se heurte à « ce fut », à un temps immobile, pétrifié, gelé, solidifié, à un temps devenu non à proprement parler passé, mais médusé et sur lequel elle vient se briser.<sup>513</sup>»

Il est question d'une forme de libération de l'artiste, libération qui suppose un renversement de hiérarchie : l'acte de représentation fait de l'homme un créateur de valeurs ; il n'est alors plus seulement soumis à des valeurs extérieures. L'espace de la représentation est le lieu même de cette liberté apparente. Cette affirmation du pouvoir d'annexion de la réalité par l'œuvre ou la représentation créatrice tend à inscrire la quête d'un sens qui aille au-delà du seul événement passé, à la fois comme propriété de l'homme et de la représentation. Citant toujours D.Payot, qui reprend lui-même les propos tenus par Malraux dans *Les voix du silence*, nous pouvons apercevoir le lien entre la poétique développée par ce dernier et la perspective poursuivie par un témoin de son temps tel que Rigoni Stern : « le « pouvoir de création » de l'artiste moderne se veut en même temps un pouvoir de « résurrection », et s'il « fouille le passé », (...), « c'est peut-être parce qu'il espère obscurément y trouver le fondamental ». Ce dernier, certes, lui demeurera introuvable, et l'art moderne découvrira surtout dans cette quête la « blessure de la civilisation » et sa réalité désormais « désorientée » : mais c'est bien encore quelque « valeur suprême » qu'il recherche – et la passion exclusivement artistique de l'art moderne, le pouvoir autonome de création de l'artiste, la spécificité du langage de l'œuvre, tout ceci finalement, semble obéir à une fondamentale volonté d'accorder à l'existence humaine quelque signification ultime.<sup>514</sup> » Nous retrouvons ici les préoccupations déjà évoquées au début de notre analyse quant à la réflexion sur l'existence ou non d'une valeur fondamentale sur laquelle puisse se fonder la notion d'homme. Nous avons fait alors référence aux *Noyers de l'Altenburg* de Malraux. Dans ce récit effectivement, la réflexion sur l'art, et notamment sur l'art primitif, est mise en parallèle avec le témoignage de l'expérience humaine de la première puis de la seconde guerre mondiale. Cette confrontation qui a pour but d'interroger le rapport de l'Histoire humaine à la quête d'un idéal humain que chacun porte en soi, est à l'origine de tout notre travail sur la quête d'une définition de l'homme dans les récits de témoignage. Il apparaît clairement que l'œuvre de Rigoni Stern est tout entière habitée par la quête d'un tel idéal. Rigoni Stern se pose comme étant « *uno che ha fede in qualcosa che vale per tutti, che sta di là della luce del*

---

<sup>512</sup> D.Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, p.22

<sup>513</sup> F.Proust, *L'histoire à contretemps*, p.75

<sup>514</sup> D.Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, p.24

giorno.<sup>515</sup> » Le témoin se veut alors celui qui ouvre la porte au sens ou au Messie : il est celui qui, le temps du récit, lève le voile sur l'humanité bafouée par la guerre et lui laisse la possibilité d'apparaître.

Facevo il portaordini esploratore con il comando della colonna Reteuna, correndo da un reparto all'altro per terreni sconosciuti. Dall'orlo di un bosco vidi su un pascolo verde un rustico fabbricato d'alpeggio ; ma non c'erano mandrié né persone : la guerra le aveva fatte scappare. Corsi verso quella casa sperando di trovare qualcosa da mangiare. La porta era spalancata, sul tavolo c'erano umili stoviglie sbeccate e i rimasugli di un fredda polenta ; sul pavimento erano sparsi in disordine poveri capi di biancheria femminile ; cassettoni aperti ; freddo e silenzio. Provai vergogna verso chi aveva profanato quell'intimità, ma anche di me, e uscii chiudendo la porta.<sup>516</sup>

A l'image de cette scène dans laquelle le chasseur-alpin décrit le pillage d'une isba, le seul geste de fermeture de la porte laisse apercevoir la véritable ampleur du saccage : le retour sur la violation de l'intimité d'une famille invite à considérer le visage humain qui se cache derrière le visage ennemi. L'atteinte à la dignité d'innocents que représente un tel pillage demande à interroger les limites de la violence commise au nom des impératifs guerriers. Le geste du témoin traduit à première vue sa honte, mais se propose dans un deuxième temps comme acte de restauration : le récit ne vise pas seulement la description du saccage, mais renvoie à la véritable teneur messianique qui est la sienne. « Seule (...) est (messianique) une intervention qui révèle la force ou la teneur messianique d'une situation, en survenant contre toute attente et à contretemps, et en faisant briller en un éclair la possibilité de réaliser les vœux que l'histoire avait enfouis sous les décombres.<sup>517</sup> » La fermeture de la porte survient effectivement comme à contretemps de la guerre : ce geste semble bien inutile, mais il se fait l'écho de l'humanité que la guerre cherche à tenir muette. Le témoignage a alors pour ambition de donner « l'image fugitive d'un monde « à l'endroit »<sup>518</sup>, d'un monde enfin remis à l'endroit.

La vérité qui surplombe l'ensemble des récits de l'auteur italien et qui touche à la révélation de ce qui fait de l'homme un homme et non un animal, demeure inatteignable mais

---

<sup>515</sup> M.Rigoni Stern, "Il poeta segreta" in *Aspettando l'alba*, p.129, (*Le poète secret*, in *Le poète secret*, p.129, « (c)et homme qui a foi en quelque chose de bon pour tous, qui se trouve *au-delà de la lumière du jour*. »)

<sup>516</sup> *L'ultima partita a carte*, p.39-40, (*La dernière partie de cartes*, p.56, « J'étais éclaireur-estafette pour le poste de commandement de la colonne Reteuna ; je courais d'une unité à l'autre sur des terrains inconnus. A l'orée d'un bois je vis, dans un vert pâturage, une construction rustique d'alpage, mais il n'y avait personne et pas de troupeaux : la guerre les avait fait fuir. Je courus vers cette maison dans l'espoir de trouver quelque chose à manger. La porte était grande ouverte ; sur la table : de la vaisselle de pauvres, ébréchée, et des restes froids de polenta ; sur le sol, en désordre : de la lingerie féminine pitoyable. Les tiroirs étaient ouverts. Il n'y avait que le froid et le silence. J'eus honte pour ceux qui avaient profané cette intimité, mais j'eus honte aussi de moi-même, et je sortis en refermant la porte. »)

<sup>517</sup> F.Proust, *L'histoire à contretemps*, p.178

<sup>518</sup> F.Proust, *L'histoire à contretemps*, p.178

ne se donne pas moins en tant que promesse ou attente de l'œuvre. La représentation de l'expérience passée n'est pas entièrement tournée vers le passé : le témoignage affirme sa place dans le temps, sa soumission au temps destructeur mais revendique dans un même temps l'accès qui est le sien à de nouvelles perspectives temporelles. La représentation du passé que propose le témoignage contemporain de M. Rigoni Stern, s'inscrit dans une dimension autre du temps, qui est celle du sens, un sens qui surplombe la seule réalité visible et que la conception cyclique de l'Histoire a permis d'éclairer. L'acte de représentation ou de configuration de l'expérience par le récit, constitue ainsi le relais ou la médiation rendue nécessaire au projet de connaissance de l'homme par lui-même. Car seule une configuration peut révéler et désigner la permanence des valeurs dans le temps, dont l'homme, selon Rigoni Stern, a à répondre.

L'ancien chasseur-alpin poursuit son œuvre, comme si sa patience devait produire des fruits, comme si l'œuvre devait finir par atteindre sa juste expression et l'avènement de sa promesse. C'est en ce sens qu'il nous faut comprendre la répétition inlassable des mêmes motifs. La répétition constitue une chance pour le témoin de voir apparaître enfin le sens maintenu voilé lors du déroulement des événements. Il apparaît donc possible de parler d'une force messianique travaillant l'œuvre du témoin italien. L'attente ou la promesse d'un sens enfin advenu est « ce qui « travaille » l'œuvre, l'abandonnant à sa tension ou à son désir, ne la laissant pas en repos, lui interdisant un définitif achèvement, et l'empêchant pourtant de renoncer à dire ce qu'elle ne peut dire, lui enjoignant de refuser la facilité de l'insignifiance ou de l'immédiateté, l'obligeant à se tendre encore vers quelque autre, inadvenu.<sup>519</sup> » La quête et la croyance en l'existence d'une vérité fondamentale que ce témoignage poursuit, renvoient ainsi l'œuvre d'art à sa spécificité : Borgès parle de « l'imminence d'une révélation, qui ne se produit pas ». L'expérience de la temporalité à laquelle le témoin confronte sa propre mémoire du passé, donne ainsi à lire non seulement la quête sans fin de l'homme par lui-même, l'espoir de voir s'instaurer définitivement le temps de la connaissance de soi, mais dans un même temps la différence qui creuse tout effort de représentation. Cette différence de la promesse dans l'œuvre marque la rupture entre la vérité de l'expérience et la transmissibilité de cette même vérité. Nous nous situons bien là au cœur de la problématique du témoignage, problématique que le décalage temporel dans lequel les récits contemporains s'inscrivent, rend d'autant plus visible. Le témoignage de Rigoni Stern se heurte à la paradoxale ambition d'établir durablement dans le temps, une vérité construite sur l'attente de

---

<sup>519</sup> D. Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, p.100

la réalisation de ce qui n'est que promesse, à savoir la fraternité : l'ancien chasseur-alpin a pu apercevoir au cours de la guerre quelques traces de cette fraternité, mais cette fraternité qui ne prend son véritable sens qu'en référence à la violence à laquelle elle s'oppose, est en attente d'une pleine réalisation. Le témoignage est en ce sens attente, attente de l'avènement de la fraternité et de sa victoire sur la possibilité de la violence. Il traduit avant tout la quête d'un idéal humain, cette idée qu'il existe peut-être une valeur fondamentale sur laquelle « la notion d'homme puisse se fonder<sup>520</sup>. » Le témoignage ne peut être qu'une tentative de révélation de cette vérité elle-même en attente de révélation. « La vérité est ce qui se révèle. Mais une révélation est explosive et, de cet incendie, il ne reste que des cendres. (...) La vérité n'est pas cachée, mais toujours déjà morte : *la vie de la vérité est sa survie*. Faire en sorte qu'une vérité survive, collecter des éclats de vérité, telle est la tâche de celui qui cherche, aujourd'hui, à philosopher, c'est-à-dire à présenter une vérité.<sup>521</sup> » Comment la vérité ainsi conçue comme objet en attente de révélation peut-elle se dire transmissible ? Tout le parcours d'écriture de Rigoni Stern semble répondre de cette quête d'une expression rendant possible la transmissibilité d'une vérité non advenue, demeurée sans expression. La poursuite de la possibilité de la transmissibilité est à l'origine de l'évolution de l'œuvre de témoignage de cet Italien : il passe de récits soumis à un ordre chronologique à des récits retraçant les événements par vignettes, et finit par assembler plusieurs petits récits dans son dernier recueil. Il est alors question de dresser des tableaux dans chaque récit, de creuser un écart entre ces tableaux, tout en suggérant l'identité entre chacun d'eux. « Car tous les tableaux disent la même chose, la vérité revient toujours au même, elle dessine une ronde.<sup>522</sup> » La juxtaposition des récits dans un même ouvrage, est alors censée conduire à la révélation de la vérité qu'est la fraternité dans l'existence humaine.

Nous pouvons nous interroger sur la part d'utopie qui accompagne une telle foi en l'humanité et que le témoignage en tant qu'expérience de la temporalité vise à rendre possible. Peut-on d'ailleurs encore parler de témoignage, quand il est question pour le récit de l'expérience passée de donner à rêver l'interruption de ce cycle infernal, qui toujours autorise le retour de la violence dans l'Histoire ? La confrontation des récits de Rigoni Stern à la question de la temporalité à l'œuvre dans le témoignage de l'homme par lui-même, a permis de mettre à jour la violence énonciative qui caractérise son œuvre. La poursuite d'un idéal peut effectivement être vue comme violence faite à la réalité. Le témoignage en tant qu'expression messianique

---

<sup>520</sup> A.Malraux, *Les noyers de l'Altenburg*, p.132

<sup>521</sup> F.Proust, *L'histoire à contretemps*, p.252

<sup>522</sup> F.Proust, *L'histoire à contretemps*, p.253

ne peut plus être vu uniquement comme marque du passé, il est avant tout expression de la quête d'une profonde identité des hommes dans le temps. Il s'oppose à la violence historique qui tend à séparer les hommes. L'Histoire conçue comme cycle comble d'ailleurs les écarts qui séparent les générations, sans annuler la spécificité de chacune. L'attente d'une révélation de cette vérité de l'expérience qui survit dans le temps, vise l'affirmation de l'authenticité de l'*alter ego*, cet autre soi-même qu'est toujours autrui. Le témoignage contemporain cherche ainsi à faire entendre l'écho entre les hommes qui résonne dans le temps.

Semprun expérimente lui aussi la correspondance dans le temps des événements. *L'Écriture ou la vie* a pour objet la relation du survivant à sa propre identité dans le temps, nous l'avons dit. Le récit donne au témoin la possibilité d'expérimenter le temps de la vérité qu'est celui de la survie. En brandissant inlassablement le spectre du passé, Rigoni Stern a pour ambition d'avertir les nouvelles générations du danger du retour de la violence passée, qui toujours menace, Semprun, lui, donne comme fonction au témoignage d'affirmer l'écho entre les temps et l'impossible reniement de ce qui un jour eut lieu. La poétique du retour de ce dernier vise alors non la réduction de l'altérité qu'éprouve le sujet vis-à-vis de sa propre violence, mais la libération de la « paralysie » du présent qui accompagne le récit obsédant du passé.

## 2. Semprun ou le spectre du passé dans le présent.

*L'Écriture ou la vie* confirme l'hypothèse selon laquelle le témoignage de l'homme sur lui-même serait avant tout une expérience de la temporalité. En effet, si le récit présente les souvenirs des événements qui ont suivi la libération des camps, si le récit donne donc à lire le présent de la survie comme pour mieux marquer la rupture avec le passé de la détention, il n'en reste pas moins intimement lié au passé qui revient à la manière d'un spectre obsédant. Le spectre du passé vient parasiter la chronologie d'un autre récit, celui du retour à la vie du survivant Semprun. Nous allons nous arrêter sur cet usage de l'anachronisme dans le texte de Semprun, à ce mélange et à cette juxtaposition constante des temps que le narrateur semble subir. Car si le témoin revendique la nécessité pour la représentation d'atteindre l'expression juste qui corresponde au sens profond et essentiel de l'expérience, un sens pour lui-même mais aussi pour tous les hommes, il se refuse dans un même temps paradoxalement au dialogue entre les temps, dialogue rendu pourtant nécessaire à l'établissement d'une communauté d'expérience entre générations. Mais parce que la visée du témoignage ne peut être selon cet auteur que « de parvenir à dépasser l'évidence de l'horreur pour essayer



d'atteindre à la racine du Mal radical, *das radikal Böse*<sup>523</sup> », le témoignage contemporain va devoir accepter de prendre en compte ce passé que le survivant a cherché dans un premier temps à plonger dans l'oubli. Le parcours de Semprun est ainsi cette quête de reconnaissance de la racine du Mal en l'homme : cet objectif dépasse la seule expérience vécue, le seul cadre temporel de l'événement. Il est question pour lui de faire entendre le sens de cette donnée permanente dans le temps qu'est la violence humaine. Si le passé et le présent font entendre le même écho, il revient au témoin de faire entrer son lecteur dans la dimension tenue cachée de l'histoire, celle où l'homme choisit d'opposer ou non sa fraternité à la violence.

### 2.1. L'écho entre le passé et le présent ou l'accès du survivant à une mémoire apaisée.

L'usage de l'anachronisme chez Semprun contribue à renouer le dialogue maintenu absent jusque-là, entre le passé et le présent de l'individu. L'anachronisme peut d'ailleurs être défini comme paradoxe temporel : il cause une rupture temporelle dans la logique du récit, et tient cependant lieu de révélateur du lien caché entre les temps. Mais au-delà du dialogue entre les temps qu'impose ce mélange temporel, l'anachronisme demande à ce que les limites de l'inscription dans le temps de la mémoire soient interrogées : quelles sont les limites à poser à l'oubli – l'oubli est-il à exclure ou a-t-il sa place dans l'histoire humaine ? -, et quelles peuvent être les limites à poser à la quête du passé ? Nous pouvons mettre en parallèle les réflexions menées par Ricœur sur l'horizon que propose à la mémoire, la notion de pardon et le parcours du survivant Semprun, qui vise à atteindre l'équilibre entre le besoin vital de renouveau et la nécessité de ne pas renier le passé. « Le pardon introduit à la fois une liaison, un lien de dette et de deuil, et une déliaison, une rupture, la faculté de recommencer.<sup>524</sup> » Car tel est là l'enjeu de l'expérience de la temporalité que représente l'anachronisme dans le récit de mémoire de Semprun : le témoignage exprime et cherche à résoudre la tension entre le trop d'oubli et le trop de mémoire, entre un pardon qui efface la faute passée et un pardon qui rachète à la fois le temps et la faute en cherchant à les prendre entièrement en charge. « La difficulté du pardon est de ne céder ni au vertige de l'entropie, de l'oubli d'usure, à l'habitude qui relativise tout et par lequel tout retourne à l'indifférence ; ni de céder au prestige (...) de cette entropie négative, par laquelle la mémoire voudrait pouvoir tout reprendre, (...) jusqu'à ce que rien ne soit jamais perdu, dans une recollection et une rédemption totales du passé entier. »

---

<sup>523</sup> Semprun, *L'Écriture ou la vie*, p.119

<sup>524</sup> O.Abél, "L'indépassable dissensus ", in *La juste mémoire*, p.45 ; citation suivante : ibidem, p.46

Le survivant qu'est Semprun se heurte à cette difficulté attachée au projet de faire mémoire. Le passé et le présent se font donc face dans le récit de *L'Écriture ou la vie* jusqu'à ce qu'une place soit cédée au temps de l'écriture, ce temps du recommencement, recommencement au sens de répétition de l'expérience par le récit, mais aussi recommencement d'une vie enfin apaisée. Il n'est pas de recommencement possible sans pardon ou acceptation de la réalité du passé. L'irruption du passé dans le présent qu'autorise l'anachronisme, rappelle effectivement au survivant que son présent ne peut être détaché du passé, mais aussi que le présent ne peut se contenter de seulement ressasser le passé. Le parcours de Semprun apparaît donc comme un parcours de deuil : le témoin doit faire le deuil du désir d'oubli qui était le sien, mais aussi de son désir de posséder les réponses aux questions laissées en suspens par le passé dans le présent. Le pardon s'accomplit dans la reconnaissance de la différence : il s'agit de faire sien ce que l'on a premièrement refusé. L'altérité, autre nom de la différence, a d'ailleurs à voir directement avec le temps : l'altérité dont le témoin prend en charge l'expression, découle en effet pour une bonne part de l'écart entre une image passée et présente, ou entre une image passée et à venir. La place du témoignage dans le temps, son accès à un avenir, dépend ainsi de la reconnaissance ou de l'acceptation de cet autre qu'est l'homme pour lui-même. En tant que déliement du sujet avec lui-même ou qu'ouverture à l'autre, le pardon de l'expérience passée auquel conduit le témoignage, reste toutefois un acte de différance, car l'acte de reconnaissance n'est jamais parfait. Il n'y a pas de réduction de l'altérité à attendre du pardon de l'expérience passée dans et par le témoignage. « (L)'odyssée du pardon jamais n'atteint la Terre promise. C'est ce que Ricoeur montre dans sa magnifique lecture de l'espérance chez Kant, qui demande d'« ajouter à l'objet de sa visée, pour qu'il soit entier, ce qu'elle a exclu de son principe, pour qu'il soit pur ». Le mal radical « naît sur la voie de la totalisation, il n'apparaît que dans une pathologie de l'espérance, comme la perversion inhérente à la problématique de l'accomplissement et de la totalisation.<sup>525</sup> » Quand Rigoni Stern attend de voir se réaliser dans le témoignage, la promesse de ce qu'il estime constituer le propre de l'humanité, à savoir sa capacité à la fraternité, Semprun, lui, suggère au contraire qu'il n'y a pas à attendre du témoignage une telle absorption du passé. Tout comme le survivant doit accepter le passé qu'il cherche à oublier pour pouvoir recommencer à vivre, de la même façon, la racine du Mal en l'homme doit retrouver définitivement la place qui est la sienne dans l'existence humaine.

---

<sup>525</sup> P.Ricoeur, « *La liberté selon l'espérance* », repris dans *Le conflit des interprétations*, Le seuil, 1969, p.407 et 414, in O.Abel, "*L'indépassable dissensus*", in *La juste mémoire*, p.47

Le témoin Semprun est donc contraint d'envisager différemment sa propre survie. Si la notion de survie peut renvoyer l'homme à son désir de dépassement et d'annulation de la réalité passée, le témoignage contemporain la conçoit pour sa part comme prolongement du passé, comme une vie nouvelle qui se surajoute seulement à la vie passée. La notion de survivance exprime d'ailleurs mieux encore cette idée de prolongement ou de continuité aussi bien temporelle que sémantique. Passé et présent, mais aussi mémoire et oubli apparaissent alors dans la continuité qui est la leur. Il n'est pas question de céder à la tentation d'une représentation exhaustive du passé, mais bien de restaurer le lien brisé entre le passé et le présent, la continuité des temps et des expériences. Cette continuité est rendue visible paradoxalement par la mise en avant de la confrontation entre mémoire et oubli, à laquelle le témoin soumet son existence et son identité. Tout comme la décomposition de la lumière laisse apercevoir le spectre ou la variété de couleurs fondues les unes dans les autres qui la composent, l'écriture du témoignage contemporain se livre à la décomposition de l'image « homme », et rend visible la nature une, bien qu'ambivalente de l'homme soumis à son double désir de mémoire et d'oubli. La décomposition du temps comme du visage humain vise à faire du témoignage, l'expression de l'espérance qui travaille la quête d'une réponse à donner à la question du mystère de l'identité humaine.

En choisissant dans un premier temps la stratégie de l'oubli, Semprun fait pourtant le choix délibéré de renier une part de lui-même, son désir d'écriture. Mais l'oubli se révèle n'être que l'envers de l'identité du narrateur, toujours d'ailleurs paradoxalement attiré par les positions contradictoires. Semprun passe successivement dans son récit de l'expression du rejet du passé à celle de l'attraction pour ce même passé. Il reconnaît ainsi éviter la fréquentation des anciens déportés mais maintenir une amitié avec un ancien détenu qui « possédait deux qualités qui (le) lui rendait extraordinairement fraternel. <sup>526</sup>» Boris, le personnage dont il est question, donne à lire les deux faces contradictoires en apparence de la survie : l'enthousiasme, l'appétit de vivre et « comme le contrepoint ténébreux de cette rayonnante vitalité, un sens aigu de l'expérience vécue : mort parcourue jusqu'à l'extrême limite aveuglante. » La notion de contrepoint renvoie à l'idée d'une superposition et d'une confusion des réalités qui demeurent pourtant distinctes les unes des autres : il est question d'une polyphonie à l'œuvre dans la survie et que le témoignage contemporain s'attache à prendre en charge. L'oubli est l'ombre portée sur le désir de recommencer à vivre, son « contrepoint ténébreux ». Tout le récit est habité par le tiraillement entre ces deux faces qui veulent

---

<sup>526</sup> Semprun, *EoV*, p.237 ; citation suivante : *ibidem*, p.238

s'opposer, mais qui ne peuvent nier le lien qui les unit dans le temps. Nombreuses sont les citations que nous pourrions relever dans le texte de Semprun où la double figure de l'homme apparaît, où l'envers du visage humain est affirmé comme inséparable de l'endroit. Il importait donc de sortir d'une vision chronologique du temps pour pouvoir prétendre atteindre la double dimension de l'existence humaine. Le passé n'est plus simplement passé, il demeure comme cette ombre qui borde l'action humaine à chaque pas. La présence simultanée dans le récit de l'envers et de l'endroit de la survie laisse entendre qu'il n'y a « qu'un seul monde, mais que l'on peut voir de deux manières, sous deux visages, à l'endroit et à l'envers, selon le lieu et la manière dont on le regarde.<sup>527</sup> »

Si *L'Écriture ou la vie* se veut mise à l'essai d'un présent sans passé ou tentative de mise en œuvre de l'oubli, le récit de Semprun est aussi cette « traversée de la méfiance et du scepticisme, non vers une confiance assurée et absolue, mais vers la confiance dans la possibilité d'agir et de parler, et la reconnaissance indubitable que « cela a été<sup>528</sup> ». La question qui se pose en filigrane est la suivante : quel est l'enjeu de l'écriture du passé pour notre présent ? Pourquoi continuer à écrire sur le passé ? Peut-on écrire sur le passé sans paralyser les forces du présent comme celles de l'avenir ? Semprun ne peut se retrouver en accord avec lui-même tant que « c'est en étranger qu'(il) regarde derrière (lui)<sup>529</sup> », car comme le souligne M.Surya, « c'est en regardant derrière soi qu'on fuit aujourd'hui la possibilité d'être étranger.<sup>530</sup> » Il va être question dans l'œuvre de Semprun d'une réconciliation dans le temps et entre les temps, d'une immersion du passé dans le présent afin de redonner une puissance aussi bien au sens du passé qu'au sens en construction dans le présent. Tout comme Rigoni Stern, Semprun fait de sa narration un « acte configurant (qui) consiste à « prendre ensemble » les actions de détail ou ce que (Ricoeur) a appelé les incidents de l'histoire ; de ce divers d'événements, il tire l'unité d'une totalité temporelle.<sup>531</sup> » Mais contrairement à l'auteur italien, l'unité de la totalité temporelle qui ressort de la médiation narrative opérée par le récit, ne se trouve pas dans une valeur unique, une valeur fondamentale concernant l'identité humaine et que la configuration aurait en charge de révéler : l'unité se trouve plutôt chez Semprun du côté de la prise en charge du dilemme ou de l'ambivalence paradoxale de l'homme.

---

<sup>527</sup> F.Proust, *L'histoire à contretemps*, p.123

<sup>528</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.556-557 ; citation suivante : *MHO*, p.593

<sup>529</sup> F.Kafka, *Journal*, 28 janvier 1922, Traduction de M.Robert, Grasset, 1954, p.541, in M.Surya, *Humanimalités*, Ed. Léo Scheer, 2004, p.247

<sup>530</sup> M.Surya, *Humanimalités*, p.247

<sup>531</sup> P.Ricoeur, *Temps et récit I*, p.129

Semprun pose la question de l'ambivalence de la nature humaine, du regard que l'on peut porter sur l'homme selon la place qui est faite dans le récit au passé et notamment au passé concentrationnaire. La question qui sous-tend le témoignage comme représentation de l'homme dans le temps est la suivante : qu'est-ce qui peut tenir lieu de définition de l'humain dans le temps ? Autrement dit, qu'est-ce qui fait de l'homme un homme ? La valeur « homme » appartient-elle au temps, en dépend-t-elle ou demeure-t-elle indépendante ? C'est le dialogue sans fin de l'homme avec son propre visage que le récit de Semprun s'attache à représenter. Le récit lui-même se veut le lieu où les valeurs antithétiques s'affrontent et se rassemblent. L'unité temporelle qui est ainsi exprimée relève donc bien plutôt d'une permanence dans le temps de cette quête de définition. Le témoignage contemporain se fait le relais de la différence d'altitude entre l'absence de réponse au dilemme de l'existence humaine d'une part, et la volonté sans cesse renouvelée dans le temps de nier la réalité de l'affrontement en l'homme des valeurs du Bien et du Mal.

## 2.2. Le témoignage comme accès au néant à l'origine des choix humains.

La progression du récit va dans le sens d'une acceptation du paradoxe identitaire du sujet humain non résolu dans le temps. Semprun interroge la valeur d'origine de l'existence, que peut avoir cette paradoxale coexistence du Bien et du Mal en l'homme.

Je vivais dans l'immortalité désinvolte du revenant.

Ce sentiment s'est modifié plus tard, lorsque j'ai publié *Le grand voyage*. La mort était dès lors toujours dans le passé, mais celui-ci avait cessé de s'éloigner, de s'évanouir. Il redevenait présent, tout au contraire. Je commençais à remonter le cours de ma vie vers cette source, ce néant originaire.<sup>532</sup>

Au-delà du reniement premier de la mémoire dans l'oubli, le passage que nous venons de souligner nous renvoie à une équivalence essentielle dans la logique du témoignage contemporain, à savoir celle du passé et de la mort. La mort constitue a priori un terme dans le temps vécu par l'homme mais Semprun joue sur la dualité du terme de « néant » et en modifie ainsi la position. Le narrateur va d'ailleurs passer progressivement d'une acceptation à l'autre dans son texte. Le néant, ce rien, renvoie aussi bien à ce qui n'est pas encore qu'à ce qui n'existe plus. Il est matière vierge ou au contraire la fin de l'être et donc la mort. En ce sens, l'expression « néant originaire » peut être lue comme synonyme de vie et lieu de création : elle peut être vue comme cet oxymore désignant la mort comme origine de tout. Le texte se

---

<sup>532</sup> Semprun, *EoV*, p.319

dit soumis à un mouvement irrépressible vers cette part d'ombre qui le constitue, entraîné dans cette « dérive vers l'ombre mortelle où s'enracine quoi qu'il y fasse (...) (son) désir de vivre.<sup>533</sup> » A la notion d'origine s'associe celle de racine qui complète la métaphore de la mort comme source de l'écriture. La mort conserve dans le texte de Semprun cette double acception temporelle de terme et d'origine de l'existence, parce que Semprun considère la traversée de la mort, qu'a été son expérience de détenu des camps, comme une expérience initiatique. Semprun parle de la mort comme d'un « voyage » dont on revient « transformé : transfiguré<sup>534</sup> ». La vie est vécue au début du récit, comme éloignement du passé et de la mort : le témoin se situe alors dans une logique chronologique inversée du temps ; puis le vrai sens de la survie lui devient visible : la mort constitue l'arrière-plan sur lequel la vie humaine se constitue, mais aussi sa destination ou son avenir. La mort encadre la vie humaine tout comme elle encadre le témoignage. Semprun rend ainsi peu à peu à la mort la place qui est la sienne et qu'elle avait perdu, comme le suggère Walter Benjamin dans ses notes sur la place de la mort dans la société, position qu'il met d'ailleurs en parallèle avec la communicabilité du récit : « depuis toujours l'idée d'éternité a trouvé dans la mort sa source la plus puissante. On peut donc en déduire que, si cette idée s'estompe, c'est que la mort a pris un autre visage. Il apparaît que cette modification se confond avec celle qui a rendu l'expérience moins communicable, à mesure que déclinait l'art du récit.<sup>535</sup> » Semprun confronte les questions relatives aux possibilités du témoignage contemporain, les questions de l'indicible notamment, à la question de la mort : l'indicible apparaît comme l'ombre portée par la mort sur le récit de l'expérience passée. Il importe de rendre à ce qui n'est pas de l'ordre de la présence ou du visible, l'autorité qui est la sienne, ou pour reprendre les mots de W. Benjamin, de faire de la mort « la sanction de tout ce que relate le conteur ». La mort n'est pas ce qui s'oppose au récit, mais ce qui le confirme au contraire et l'autorise. La mort est cette menace portée sur la vie, qui donne au sujet la possibilité d'apercevoir la somme des différents événements qui ont composé son existence. La mort apparaît en cela comme origine de tout récit de mémoire.

Au travers de la modification de la place à accorder à la mort dans le récit, Semprun décrit les possibilités qui s'attachent selon lui à l'acte de témoignage. Il importe de donner à lire le témoignage comme « cette lente superposition de couches minces et translucides, où l'on peut voir l'image la plus exacte de la façon dont le parfait récit naît de l'accumulation de ses

---

<sup>533</sup> Semprun, *EoV*, p.293

<sup>534</sup> Semprun, *EoV*, p.27 ; citation suivante : p.28

<sup>535</sup> W. Benjamin, *Le conteur*, in *Œuvres III*, p.129 ; citation suivante : p.130

versions successives<sup>536</sup> », car il est question pour lui de saisir le moment de l'Histoire, mais aussi de sa propre histoire, où l'humanité de l'homme s'est affirmée et s'est opposée à la possibilité du Mal. Le tout que forme *L'Écriture ou la vie* peut ainsi prétendre donner une image véritable de l'expérience testimoniale du survivant, car il contient aussi bien le récit du refus du passé que celui qui a su faire sienne l'expérience de la mort : les différentes versions du rapport entretenu par le témoin avec lui-même cohabitent dans l'espace du récit sans se contredire. Ce tout hétérogène est à l'image de l'existence humaine. La langue poétique de Celan constitue à cet égard un modèle pour l'auteur français d'origine espagnole. Celan est effectivement mentionné à la fin de *L'Écriture ou la vie*, car il est de ceux qui ont su révéler la coexistence dans une même langue de l'horreur de la splendeur, un de ceux qui ont choisi d'utiliser la langue des bourreaux comme étant la langue pouvant atteindre avec le plus de justesse le sens de l'expérience.

Cette nouvelle place accordée à la mort et donc au passé, éclaire le refus de Semprun de prendre le statut de rapatrié. Ce n'est pas seulement son statut d'exilé espagnol qui le prive de la possibilité de reconnaître dans son retour en France un rapatriement. Ce refus va au contraire de pair avec le refus de donner un témoignage qui corresponde « au stéréotype du récit d'horreur<sup>537</sup> ». Faire un tel récit reviendrait à proposer à nouveau une lecture du monde selon la répartition attendue entre le Bien et le Mal, entre la mort et la vie, le Mal étant conçu comme opposé à l'humanité de l'homme et la mort comme contraire à la vie. L'image du rapatriement, qui suggère une remise en ordre après cette sorte de désordre géographique causé par le rassemblement épars d'individus de toutes nationalités dans le camp, s'oppose à celle du retour qui pose de manière plus problématique la question de l'identité, celle de la répartition des valeurs, mais aussi celle de la prise en charge du passé dans le présent et les temps à venir. La notion de rapatriement va de pair avec l'affirmation des valeurs qui ont précédé le camp, quand celle de retour interroge la durée qui s'attache à ces mêmes valeurs. Le témoignage contemporain de Semprun propose de faire retour sur l'humanité supposée de l'homme, cette humanité que l'expérience concentrationnaire est venue ébranler.

Il est intéressant de noter qu'au lendemain de la libération du camp, Semprun est tout disposé à demeurer dans l'espace du camp ou plus exactement à faire le récit de son expérience. Le camp qui constitue un passé encore non complètement révolu est même considéré comme le lieu de la fraternité, le lieu où le survivant se sent chez lui. Il n'est alors pas question pour lui de contourner la question essentielle soulevée par le camp, à savoir celle de l'existence en

---

<sup>536</sup> W.Benjamin, *Le conteur*, in *Œuvres III*, p.128

<sup>537</sup> Semprun, *EoV*, p.101

l'homme du Mal. Il importe au contraire pour lui de signifier à ceux qui veulent bien l'écouter combien le Mal est inscrit dans la réalité humaine. A cette volonté de dire vient répondre cependant la surprise choquée de ses auditeurs, comme si « il avait commencé ce témoignage par le mauvais bout, à l'envers<sup>538</sup>. » Il semble être reproché à Semprun d'avoir conduit trop vite le récit vers sa conclusion, vers le sens essentiel de l'expérience, qu'est la radicalité du Mal dans la nature de l'homme. Il est question d'un choix dans la façon d'introduire les contemporains du récit dans la réalité du camp et du Mal, et de la difficulté à entrer dans la banalité du Mal pour celui qui demeure attaché à la répartition habituelle du Bien et du Mal. Au travers de la question de la validité de la logique narrative du premier témoignage oral de Semprun, est interrogée l'origine du système de valeurs qui prétend expliquer l'Histoire des hommes. Le témoignage tente d'atteindre ce sens originel, cette « région cruciale de l'âme où le Mal absolu s'oppose à la fraternité », mais en inscrivant le Mal dans la réalité quotidienne, Semprun souligne le néant fondamental qui se situe à l'origine d'une telle répartition.

La notion de retour aux origines est essentielle dans le texte de cet exilé espagnol, d'où la présence récurrente des souvenirs de son enfance madrilène qui vient parfois court-circuiter les souvenirs de Buchenwald. Aux souvenirs de l'innocence se mêlent ceux de la démonstration du Mal dans le camp. La question à laquelle le témoignage de Semprun tente d'apporter une réponse est celle du traitement du retour du passé dans le présent. Semprun s'interroge sur les capacités du récit à représenter la boucle que forme le temps, mais aussi sur l'irréversibilité du passé qui tend à faire de celui-ci un critère d'identité. La représentation qui s'élabore sur un « cela a été » tend à faire de ce passé irrévocable un passé immémorial. Mais le retour ne signifie pas pour Semprun, simplement regarder en arrière, il désigne également ce qui revient dans le temps : le retour renvoie aussi bien au passé qu'au futur. Semprun procède donc dans son récit par des effets de retour, qui ne sont pas seulement des retours en arrière : s'il recule dans le temps, sa narration lui permet également de souligner l'anticipation qui a pu être la sienne de ce même passé. Nous voyons se dessiner une vision du temps qui relève de la spirale.

Il m'a semblé alors, dans le silence qui a suivi le récit du survivant d'Auschwitz, (...) qu'une étrange continuité, une cohérence mystérieuse mais rayonnante gouvernait le cours des choses. De nos discussions sur les romans de Malraux et l'essai de Kant, où s'élabore la théorie du Mal radical, *das radikal Böse*, jusqu'au récit du Juif polonais du *Sonderkommando* d'Auschwitz – en passant par les conversations dominicales du block 56 du Petit Camp, autour de mon maître Maurice Halbwachs – c'était une même méditation qui s'articulait impérieusement. Une méditation, pour le dire avec les mots qu'André Malraux écrirait seulement trente ans plus tard, sur « la région cruciale de l'âme où le Mal absolu s'oppose à la fraternité ».<sup>539</sup>

---

<sup>538</sup> Semprun, *EoV*, p.99

<sup>539</sup> Semprun, *EoV*, p.78



La continuité observée et relevée entre les faits, la valeur de l'interrogation unique qui demeure sous-jacente, s'oppose dans son texte au passage destructeur du temps.

Nous allons avoir à revenir sur cette notion d'unicité déjà abordée dans son rapport à l'usage de la fiction, et ce de manière paradoxale, car l'unicité, ici l'unicité de l'interrogation de l'homme sur sa propre identité, ne peut se révéler en tant que telle, qu'au travers de sa répétition ou de son retour dans le temps. « (S)i l'unicité de l'événement est sa marque, si c'est à son unicité que nous le *remarquons*, il faut qu'il ne soit pas seulement unique, qu'il ne se produise pas une seule fois. Il faut, pour qu'il se produise et que nous ayons conscience que quelque chose *se produit*, qu'en fait il *se reproduise*. Il faut qu'il *se produise*, car sinon il ne serait pas unique et qu'il *se reproduise*, car, sinon, nous ne le reconnâtrions pas, nous ne le verrions pas venir, nous ne le verrions pas : nous le recevions en pleine face et, le visage écrasé sur ou par lui, nous ne verrions rien. <sup>540</sup>»

Le croisement temporel auquel se livre Semprun au travers de l'image de l'irruption involontaire de la mémoire dans le présent de sa narration, vient désenchanter d'une part le témoignage conçu comme narration d'une succession de faits, et d'autre part désenchante le regard du survivant sur sa propre survie, conçue comme recommencement, oubli du passé. Nous l'avons dit. L'interruption dans la narration que provoque chaque irruption du passé constitue cependant une chance supplémentaire pour le narrateur, de voir apparaître le sens unique de son expérience concentrationnaire, mais aussi le sens d'une expérience qui ne se limite pas au seul passé concentrationnaire. Ce que Semprun cherche à repousser dans un passé lointain, toujours plus éloigné de sa nouvelle réalité, devient par l'usage de l'anachronisme, possibilité nouvelle du présent.

Ainsi la même question est posée au narrateur de notre récit le jour de son arrivée à Buchenwald et dans les jours qui suivent sa libération. Au-delà de la répétition du fait, au-delà donc de la correspondance dans le temps entre les faits, la question renvoie à un au-delà non encore reconnu par le narrateur et survivant, mais que la multiplication des surgissements des coïncidences dans le temps va finir par faire apparaître, jusqu'à briser l'opposition entre le passé et le présent de la libération. La question à laquelle Semprun répond fièrement va se révéler au centre de l'interrogation que l'homme porte sur lui-même. En effet, la réponse « étudiant en philosophie » aurait dû constituer une raison suffisante à l'élimination immédiate du nouveau détenu, les autorités du camp ne recherchant que de la manœuvre qualifiée et non des intellectuels. Mais le sens de la fraternité du détenu chargé de remplir sa

---

<sup>540</sup> Françoise Proust, *L'histoire à contretemps, Le temps historique chez Walter Benjamin*, p.59

fiche de renseignements, qui le pousse à mentir sur les compétences manuelles du personnage Semprun, est à l'origine de sa survie. L'anachronisme a alors pour fonction de révéler la profonde unité entre les temps et finalement de dégager le sens d'une permanence.

Semprun semble avoir été conscient très tôt du lien possible à établir entre les diverses actions qui composent son existence. Mais à cette continuité aperçue alors qu'il n'était encore qu'un prisonnier, vient s'opposer ou répondre la discontinuité de l'écriture d'une part et le report ou le rejet de l'acte configurant d'autre part. Si Semprun choisit pour un temps d'enfermer son regard dans les seules perspectives de l'avenir, le refus du dialogue entre le passé et le présent que semble proposer l'orientation du regard du présent vers le futur se révèle un leurre, une absence à soi-même, une forme de « schizophrénie concertée<sup>541</sup> ».

L'anachronisme va au-delà du simple croisement et de la réconciliation des temps, en proposant une fusion, voire même une forme d'identité voilée entre le passé et le présent. Nombreuses sont les allusions dans le texte à l'entremêlement indécidable des temps. Qu'il soit question de la neige tombée sur son sommeil ou de sa chute dans une gare de la banlieue parisienne qui ne se distingue plus de la gare de Buchenwald, le récit estompe les différences entre les temps : le passé devient ou plutôt redevient présent ; le présent quant à lui, semble avoir toujours déjà eu lieu. Dans le cas du récit de la chute dans une gare, le choix du plus-que-parfait est intéressant car il renvoie à un au-delà du simple passé, à un au-delà du seul temps du récit. La répétition des événements malgré leurs différences, se donne comme l'écho dans le temps du sens non aperçu du passé, ce sens toujours promis, jamais révélé. Le présent fait écho au passé et le futur est lui-même déjà contenu dans le passé comme le suggère l'allusion aux prémonitions de Malraux.

Je n'ai pas pu parler à Albert de cette phrase de Malraux, bien évidemment : il ne l'a pas encore écrite. Je lui ai parlé de *La lutte avec l'ange*. Je lui ai raconté l'épisode de l'attaque allemande par les gaz, en 1916, sur le front de la Vistule, qui constitue le cœur ténébreux du roman. Albert a été frappé par la coïncidence, surprenante mais pleine de sens, l'étrange prémonition romanesque qui a conduit Malraux à décrire l'apocalypse des gaz de combat au moment même où l'extermination du peuple juif dans les chambres à gaz de Pologne commençait à se mettre en place.<sup>542</sup>

Comme le souligne F.Proust à la suite de W. Benjamin, « le temps (présent, passé, avenir) est prophétique et spectral. La remémoration est non la mémoire d'un passé, mais la remémoration d'un *avertissement*, et la prémonition est non l'anticipation d'un futur, mais la *prémonition* d'un retour.<sup>543</sup> » Par l'établissement de tout un système de correspondances ou

---

<sup>541</sup> Semprun, *EoV*, p.292 ; citation suivante : p.292

<sup>542</sup> Semprun, *EoV*, p.79

<sup>543</sup> F.Proust, *L'histoire à contretemps*, p.70

d'échos entre les souvenirs et la réalité présente, Semprun souligne l'impression de « déjà-vu » qui est la sienne face à tous les événements qui se produisent au lendemain de sa libération. L'évocation du passé prend alors l'aspect d'un avertissement non entendu, telle une doublure cachée du temps présent. Les visages du passé deviennent à la manière de spectres ou de revenants, inséparables des événements du présent. « C'est un mot, un bruissement, un coup sourd qui a le pouvoir de nous appeler à l'improviste dans le tombeau glacial du « un jour que », sous la voûte duquel le présent semble résonner comme un simple écho. Étrange qu'on ne se soit pas encore occupé de la réplique de cet éloignement – le choc par lequel un mot nous fait trébucher comme un manchon oublié dans notre chambre. De même que celui-ci nous ramène à l'étrangère qui était là, il y a des mots ou des silences qui nous ramènent vers cette étrangère invisible : l'avenir qui les oubliera chez nous.<sup>544</sup> » La correspondance entre les temps désigne donc non seulement le lieu du commencement, mais aussi le lieu d'un possible recommencement (« c'est là que tout avait commencé. Que tout recommençait toujours<sup>545</sup>. »). Le passé n'est plus une rupture dans le temps : le témoignage contemporain insiste au contraire sur sa dimension de réplique et donc de double d'une situation fondamentale seulement inaperçue par l'homme, mais que la représentation en tant que répétition elle-même du passé, peut seule faire entendre. « Le « déjà » est un « déjà encore » et le « encore » est un encore déjà ». Dans la modernité, le temps revient : il se répète, il est comme en sursis. Interdit, paralysé, arrêté, il tourne en rond. Il n'est pas « vivant », il n'est pas *stricto sensu* mort, il est revenant, survivant.<sup>546</sup> » Semprun narrateur et écrivain fait sienne la spécificité du temps conçu comme écho au travers des âges. C'est pour cela que sa narration semble parfois bloquée, suspendue, sous l'effet du surgissement de ses souvenirs. Le témoin peut se dire revenant et non pas rapatrié, car il est celui qui impose à ses contemporains l'expérience concentrationnaire comme ayant déjà eu lieu, comme simple écho donné dans le temps à la réalité du Mal et comme expérience susceptible de revenir à tout moment dans l'histoire.

L'écriture suit le long cheminement que mène le survivant vers la compréhension du sens de sa propre survie, et aboutit à la fin du texte au retour du narrateur et personnage vers l'interrogation laissée de côté. En acceptant de revenir à la fin de son récit sur les traces de Buchenwald, Semprun accepte de revenir sur le mystère de la confrontation dans l'âme humaine entre le Mal et la fraternité. L'écriture qui va de pair avec l'acceptation de la

---

<sup>544</sup> W.Benjamin, in *Œuvres Complètes (Gesammelte Schriften IV)*, Ed. R.Tiedemann et H.Schweppenhäuser, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1991, p.251-252, in F.Proust, p.68

<sup>545</sup> Semprun, *EoV*, p.285

<sup>546</sup> F.Proust, *L'histoire à contretemps*, p.71

cohabitation de la mort et de la vie, du passé et du présent, trouve son accomplissement dans la reconnaissance de la permanence de l'interrogation de l'homme sur lui-même. L'interrogation s'est enrichie cependant au fil du temps et donc du récit : la fraternité a pris la première place dans la formulation de l'interrogation (« une idée de la fraternité s'opposant encore au déploiement funeste du Mal absolu<sup>547</sup> » et non plus « le Mal absolu s'oppose à la fraternité »). La fraternité semble pouvoir revendiquer la place qui est la sienne vis-à-vis du pouvoir du Mal. L'inversion de la formulation suggère non seulement que la fraternité se révèle être au-delà du temps, constitue une des racines de l'existence humaine au même titre que le Mal, mais aussi que la mort confronte l'homme aussi bien à la possibilité du Mal qu'à celle du Bien. Semprun semble avoir trouvé sa propre réponse à une telle confrontation : le retour de l'expérience passée qu'autorise le récit, métaphore du voyage commémoratif, a rendu possible l'extraction d'un sens pour le sujet témoin.

(La mort) était substance de notre fraternité, clé de notre destin, signe d'appartenance à la communauté des vivants. (...) Notre être était défini par cela : être avec l'autre dans la mort qui s'avavançait. (...) Nous tous qui allions mourir avions choisi la fraternité de cette mort par goût de la liberté.<sup>548</sup>

Au retour de la possibilité du Mal vient répondre le retour toujours possible de la réponse offerte par la fraternité. La fraternité est en dernier lieu un choix du sujet : ce choix se répète dans l'histoire. Le témoignage semble être cette répétition offerte à l'acte de choisir. En tant qu'expérience de la temporalité, le témoignage de Semprun se donne donc comme expression de la constante mise en péril du sens dans le temps. Si Malraux, qui constitue un modèle fréquemment cité par l'auteur, a pu confier à l'art la possibilité de renvoyer au fondamental, Semprun dépasse son modèle en livrant son texte à l'absence de réponse à donner à la question fondamentale qu'est la répartition entre le Bien et le Mal. Il révèle ainsi une des propriétés de la représentation du passé conçue comme œuvre d'art, œuvre qui n'attend aucune rédemption dans l'élaboration d'un sens définitif. La représentation littéraire du passé ne semble donc plus avoir pour "mission" de donner un sens à l'histoire et au passé des hommes. Il s'agit plutôt pour elle de replacer le témoignage dans la perspective qui est la sienne, à savoir celle d'un dialogue sans fin et nécessaire de l'homme avec sa propre quête de sens.

Le témoignage que propose donc Semprun trouve sa spécificité dans le dévoilement du cheminement qui a été le sien dans le temps. La représentation de son expérience est avant

---

<sup>547</sup> Semprun, *EoV*, p.388

<sup>548</sup> Semprun, *EoV*, p.39

tout une mise à l'épreuve de la valeur indépassable attachée au passé, à ce qui a été. La survie est alors conçue comme une vie supplémentaire qui se superpose à celle du passé, la prolonge et s'en fait l'écho. L'usage de l'anachronisme tend à inscrire dans la durée la question laissée indéfiniment sans réponse, cette interrogation soulevée par Malraux, quant à la région de l'âme humaine où le Mal s'oppose à la fraternité. Ce n'est plus seulement le témoin ou ancien détenu qui est un survivant, mais le temps lui-même car il est porteur d'un sens en attente de révélation. Le passé se donne ainsi à lire sous son jour spectral : il se fait l'écho de l'interrogation placée au cœur de l'identité humaine. La question du rapport de l'homme au temps et notamment à son propre passé, ne fait qu'un avec la prise en charge du dilemme entre existence du Mal et existence de la fraternité. En ce sens, le récit de témoignage tel que nous le propose Semprun apparaît bien comme le double de l'homme. L'hésitation à laquelle nous assistons dans le projet d'écriture de Semprun entre le désir d'écrire et le désir d'oubli du passé, fait en effet écho à la dualité du visage humain, à l'envers et à l'endroit d'un seul et même visage, dont le temps donne à lire l'une ou l'autre face, mais que la narration peut rassembler sans en réduire aucune. En tant que récit de la survie, le témoignage autorise effectivement le recueillement de ce que le temps ne laisse apercevoir que successivement : la narration prétend pouvoir donner accès à la doublure cachée du temps. Nous assistons à une fusion de tous les contraires dans cet espace de recueillement du sens que veut être le témoignage contemporain. Une unité et une permanence du sens peuvent alors s'établir dans le temps au travers de la narration, une permanence basée sur la poursuite sans fin de l'interrogation et du dilemme que représente la coexistence en l'homme des valeurs contraires du Bien et du Mal. L'opposition entre les temps, qui tend à séparer le passé et le présent notamment, semble ainsi relever moins d'une réalité, que d'une difficulté humaine à faire sienne leur continuité. Au-delà de la difficulté à apercevoir l'unité que forment les temps, il est question de l'incapacité humaine à dépasser dans le récit de mémoire l'opposition entre Mal et fraternité. Il revient au témoignage contemporain de reconnaître en quoi ce paradoxe identitaire est à l'origine justement du récit de témoignage. C'est bien parce que Semprun renonce à apporter dans son récit une solution au mystère de l'identité humaine, qu'il peut continuer à écrire et témoigner du passé : le récit naît alors de la prise en charge de ce que le sujet ne reconnaît pas comme sien. Le témoignage tel que l'envisage Semprun, est donc avant tout la marque de l'impossible reniement du passé comme de l'impossible reniement du mystère humain, mais si le témoignage vise la reconnaissance de la racine du Mal en l'homme, il est attendu de ce parcours un accès pour l'homme à ses possibilités d'action et de création. Au travers de sa dimension temporelle, le témoignage apparaît comme le lieu de

confrontation de la volonté créatrice de l'homme avec les limites de sa propre identité. Le témoignage de ce « revenant » n'est plus soumis à la logique du temps qui passe, et n'est donc pas contraint à extraire des faits passés une vérité définitive destinée à demeurer dans les mémoires ; l'écriture de Semprun se situe dans la doublure du temps, elle est soumise à la logique paradoxale de l'anachronisme : il n'est plus question alors d'une vérité du passé, mais d'une vision de la vérité. Ce mode d'approche de la vérité s'accorde avec la discontinuité de la mémoire, avec le refus même d'établir un récit de l'expérience passée et suppose que chaque souvenir est un éclat de la vérité toujours déjà morte au moment où le témoin cherche à la formuler. « Renoncer au cours sans pause de l'intention », telle est la règle de celui qui se propose d'écrire une vérité (...).<sup>549</sup> » Semprun cultive l'art de la rupture dans la narration, il procède à des allers-retours et suggère ainsi que le dilemme existentiel humain est sans cesse reconduit.

Semprun use de la figure de la boucle pour désigner la logique à l'œuvre dans le temps, mais contrairement à Rigoni Stern, il n'est pas attendu du témoignage un « surmontement » de la violence par la fraternité. La boucle du récit se contente de ramener sans cesse à la conclusion que « cela a été » : il ne s'agit pas de prendre une victoire sur le ressentiment ni même de pouvoir vouloir ce qui a été, mais d'affirmer simplement la permanence dans le temps de la réalité du Mal. Tous les faits, ceux qui renvoient à la violence comme ceux qui relèvent de la fraternité, sont mis au même niveau. Il y a dans le rapport de Semprun au temps une volonté d'affirmer le rapport d'équivalence entre les manifestations de la violence et celles de la fraternité. Si la fraternité a gagné à un moment donné, sa victoire n'est pas définitive. La reconnaissance de la victoire éphémère de la fraternité apparaît plutôt comme accès enfin trouvé vers la confiance en la possibilité d'agir et donc comme accès au pardon du passé, de ce pardon qui n'est pas résignation, mais au contraire possibilité nouvelle d'agir. Le reniement du passé dans l'oubli rendait au contraire impossible le pardon et le recommencement : il était cette méfiance à l'égard de l'homme et de son histoire et signait son incapacité à agir sur la réalité. L'expérience de la temporalité, à laquelle l'exercice littéraire du témoignage soumet les valeurs du Bien et du Mal, est ainsi avant tout conçue comme une expérimentation de la liberté humaine. « Le Mal est l'un des projets possibles de la liberté constitutive de l'humanité de l'homme... De la liberté où s'enracinent à la fois l'humanité et l'inhumanité de l'être humain.<sup>550</sup> » L'affirmation de la double valence attachée

---

<sup>549</sup> F.Proust, *L'histoire à contretemps*, p.253

<sup>550</sup> Semprun, *EoV*, p.121

à la liberté humaine ne prive cependant pas Semprun d'affirmer ce que sa vie doit à la manifestation de la fraternité. Il rejoint en cela les perspectives de Rigoni Stern. En rendant hommage à la fraternité, « c'est l'art, maintenant, qui donne le ton, et davantage : qui donne figure et consistance, qui dessine la réalité du réel. L'art, ou plutôt l'artiste, que le « schème intérieur » rend « vainqueur de l'espace <sup>551</sup> ». La relation au spectre obsédant du passé dépend ainsi en dernier lieu de la forme que l'homme lui donne ou lui aura donnée.

Si pour Rigoni Stern, selon le modèle proposé par les cycles de la nature, la répétition inlassable de l'expérience a pour fonction de faire apparaître l'unique, le vecteur commun que serait la fraternité, cette valeur fondamentale propre à la nature humaine, pour Semprun, le retour inlassable des souvenirs amène à considérer comme incontournable et indécidable le dilemme situé à l'origine de l'identité humaine. Quand l'un demeure en quête de la résolution à venir du dilemme, qu'autorise la reconnaissance de la fraternité, l'autre affirme le dilemme irrésolu comme origine de l'existence et de l'écriture. L'expérience de la temporalité à laquelle se livrent ces récits, vise ainsi avant tout à affronter la désorientation à laquelle l'homme se voit soumis. Leurs témoignages se donnent effectivement comme cette quête de valeurs qui caractérise le cheminement de l'homme qui se retourne sur son propre mystère. Que la configuration littéraire propose ou non une issue à l'enchantement du cercle que constitue l'histoire humaine, le critère de vérité de la représentation semble ne plus se situer du côté du respect des faits et de leur chronologie, car la vérité est ce qui se promet, elle est cet objet qui demeure dans l'attente de sa réalisation. En ce sens, la fiction trouve une justification supplémentaire : elle est cette vérité irréalisée de l'expérience. La conviction selon laquelle il existerait une valeur sur laquelle puisse se fonder la notion d'homme, ce conditionnel, constitue donc le moteur de la représentation de l'homme par lui-même. L'inachèvement se donne ainsi comme constitutif de cette représentation. La fraternité constitue un idéal pour les deux auteurs, un idéal dont l'avènement définitif demeure à l'état de promesse pour Rigoni Stern, et à l'état de simple possibilité ou simple choix pour Semprun. La différence creuse ainsi aussi bien le témoignage de Rigoni Stern que celui de Semprun : le témoignage apparaît alors à son tour dans sa dimension spectrale. L'objet du témoignage, cette quête d'une définition de l'humanité de l'homme élaborée à partir d'une expérience passée, n'est qu'un spectre qui s'éloigne sans cesse, mais que le témoignage contemporain vise à révéler.

---

<sup>551</sup> A.Malraux, *Les voix du silence*, p.476, in D.Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, p.22

Kertész et Tabucchi poussent plus loin cette logique de l'inachèvement que nous venons de souligner. Pour eux, l'expérience passée demeure incompatible avec la production d'un sens de l'expérience passée, qui prétendrait s'inscrire dans la durée. Aucun idéal n'est plus recherché par le récit : celui-ci dit au contraire le parcours de désillusions du sujet humain après Auschwitz. Quand Semprun et Rigoni Stern poursuivent l'espoir de donner une forme compréhensible à l'histoire humaine, Kertész et Tabucchi démontent dans leurs récits un tel projet. Il est alors question de la liberté du créateur face à l'inscription temporelle de l'existence, et de la forme à donner à l'expérience historique. Quand Semprun et Rigoni Stern prétendent faire par leurs récits individuels écho à un sens qui surplombe l'existence humaine, Kertész et Tabucchi replient le témoignage sur sa quête de sens. Leurs récits font alors retour sur le rapport individuel au passé qu'est la parole offerte par le témoignage et sur le conflit entre le passé et le futur auquel le sujet est soumis dans son propre présent.



## B. LA FICTION DU TEMOIGNAGE COMME DIALECTIQUE SANS FIN DE L'HOMME ET DE SA MEMOIRE.

Les textes de Kertész et de Tabucchi sont ceux de notre corpus qui usent le plus de la fiction, nous l'avons dit. La fiction permet le démontage du genre du témoignage, car elle s'attache à en révéler la structure et le fonctionnement. Le témoignage trouve a priori sa raison d'être dans l'ambition de donner à lire la spécificité du visage humain, à la lumière d'un passé, dont le sens serait nécessaire non seulement à notre présent, mais aussi dans un futur plus ou moins proche. Car il revient au récit de mémoire d'anticiper le retour éventuel du même, le retour notamment de la violence passée. Or, les récits que nous proposons ces deux écrivains creusent l'espace-temps de la narration, ce présent dans lequel la parole du témoin émerge. La fiction autorise d'ailleurs le retournement du sujet sur l'acte de création et notamment sur son ambition à unifier le cours du temps, quand le champ de vision de ce même sujet se limite pourtant au spectre que lui offre son seul présent. Kertész et Tabucchi contribuent ainsi à modifier considérablement le genre du témoignage : le témoignage de l'homme par lui-même ne pourrait plus prétendre être l'objet d'une transmission du sens de l'expérience passée, s'il ne rend pas au temps présent, dans lequel la narration s'élabore, la place qui est la sienne. Le témoignage contemporain ne rend donc pas simplement visible les traces laissées par le passé dans le présent, mais se veut avant tout dévoilement de la dialectique à l'œuvre entre le présent et le passé.

### 1. Kertész ou la vérité du présent de la fiction.

Nous avons eu l'occasion de souligner la rupture opérée dans l'œuvre de l'écrivain hongrois entre son tout premier récit, le témoignage de son expérience concentrationnaire énoncé par un « je » fictif, et les textes suivants, œuvres de fiction à part entière, ne faisant écho que de manière détournée à cette expérience pourtant constitutive de son travail et de son identité d'écrivain. Le refus des contemporains du survivant d'entendre et de s'appropriier l'expérience d'autrui, est décrit par Kertész, car il demeure à l'origine de son projet d'écriture. Mais cette situation spécifique de réception demande à ce que soit interrogée la possibilité pour le témoin d'extraire de son expérience particulière le sens de l'Histoire. Les récits de Kertész apparaissent comme ce regard rétrospectif porté sur les ambitions du témoignage, sur ce petit récit de vie qui prétend pourtant atteindre une portée quasi universelle. C'est aussi la vision de l'Histoire comme tout signifiant qui est remise en cause. Si pour Rigoni Stern et

Semprun, il était question de la possibilité d'extraire un sens des répétitions de l'Histoire, Kertész va jusqu'à mettre en doute l'existence même d'un sens de et dans l'histoire. La vision cyclique de l'histoire de Rigoni Stern et le caractère indépassable attribué au passé selon Semprun, laissent entendre qu'un sens ou qu'une vérité précèdent l'élaboration du récit de témoignage. Étant compris en effet que la vérité ne se donne pas, mais est en attente de révélation. Or pour Kertész, l'histoire du sujet ne s'inscrit pas dans un tout signifiant et le témoignage ne peut prétendre en révéler la vérité : elle est au contraire une forme de néant, et renvoie à l'absence de vérité à partir de laquelle le sujet peut justement donner forme à sa réalité.

### 1.1. La prison du présent.

La question formulée tel un constat, qui traverse le récit *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, (« mon existence considérée comme la possibilité de ton être, puis : ton inexistence considérée comme la liquidation radicale et nécessaire de mon être <sup>552</sup>»), met à jour le rapport de dépendance qui existe entre la possibilité de l'acte de création qu'est le témoignage et l'existence même du témoin. Les deux versants de la phrase se répondent et se complètent, menant de l'existence du témoin narrateur à sa destruction, avec pour noyau l'irréalité de l'existence de l'œuvre. « La possibilité de ton être » renvoie en effet à un futur non advenu, quand la notion d'« inexistence », elle, renvoie à un non-lieu temporel. L'inexistence de l'enfant, ou de l'œuvre à laquelle Kertész fait allusion dans cette expression métaphorique, ne renvoie ainsi ni à un passé ni à un futur, car la possibilité de l'œuvre ne se joue qu'au présent. Le témoignage du survivant s'inscrit donc dans cet entre-deux qui n'est ni du passé ni du futur. L'inscription du récit de mémoire dans le présent remet en question l'état de connaissance de celui qui cherche à extraire un sens de l'expérience passée pour le futur. L'œuvre de témoignage de Kertész apparaît donc bien comme expérience de la temporalité, en ce qu'elle met en jeu non seulement le lien établi entre la création et la possibilité pour l'homme d'affirmer son existence, mais aussi la possibilité pour le passé d'être et de demeurer au futur par l'intermédiaire de l'existence présente du témoin.

Le point de vue choisi par Kertész est ainsi celui du présent de la narration, point de vue à partir duquel ce qui n'est pas encore, est envisagé à la fois comme potentialité, mais aussi de manière apparemment contradictoire, comme impossibilité, voire même comme négation du

---

<sup>552</sup> I.Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, p.94

présent. Les narrateurs des différents textes semblent désorientés, pris en étau entre la fatalité, cette logique du temps et des événements contre laquelle il est inutile de lutter, et l'inconnu qui s'offre à l'horizon de l'avenir et qui présente encore l'illusion de la possibilité d'agir. Le récit avance alors selon une logique contradictoire du temps, au rythme de ses avancées et de ses reculs, dans le croisement des attentes et des déceptions du sujet. Le présent de la narration tourne sur lui-même, condamné à annuler sans cesse, à partir du savoir apporté par le temps, ce qui était pourtant vu comme possibilité dans le passé. Les expressions « ma future ex-femme », ou « ma femme, qui alors ne l'était pas encore et qui aujourd'hui ne l'est plus », récurrentes dans le texte du *Kaddish* sont assez représentatives de cette tension temporelle à laquelle le sens ou l'élaboration du sens et du savoir sont soumis. Le temps qui passe, vient sans cesse ruiner toute volonté d'affirmer la possibilité de donner un sens à l'existence humaine et à son histoire. Il n'est effectivement pas de récit du passé possible, sans la prise en charge de la connaissance apportée par le temps, car le passé n'a jamais pu offrir qu'une vision illusoire et incomplète de la réalité.

Kertész remet ainsi en cause, au travers d'une vision de l'écriture comme expérience de l'auto-annulation du sens dans le temps, la visée affirmatrice de l'écriture et du témoignage. Kertész compare plus d'une fois dans le *Kaddish*, sa plume avec la pelle qui creuse sa tombe, une pelle qu'on lui aurait mise dans la main. Si le temps vient sans cesse contredire les projets illusoires des hommes et les réduire à l'état de conséquences de faits voulus et décidés sans eux, l'écriture peut-elle prétendre créer un quelconque sens ? Le fait d'écrire est d'ailleurs saisi par l'auteur hongrois comme la continuation, la poursuite d'une œuvre commencée sans lui, pour lui : une œuvre de liquidation de son être. Car Kertész suggère que le monde, tel qu'il se donne à lire après Auschwitz, après la manifestation du totalitarisme, ne peut s'élaborer que sur un « Rien<sup>553</sup> ». Les récits de Kertész visent ainsi à mettre en scène ce néant dans lequel les sujets évoluent. L'événement historique a effectivement révélé la vanité de notre rapport au temps, celui-ci n'apparaissant plus que comme une matière informe dépourvue de toute logique.

Parce que, dis-je, le totalitarisme est une situation insensée, et par conséquent toutes les situations qui en relèvent sont également insensées, bien que, dis-je, par l'essence de notre vie, par sa simple sauvegarde, et c'est peut-être ce qu'il y a là de plus insensé, nous contribuions à entretenir le totalitarisme, pour autant bien sûr, disais-je, que nous tenons à la sauvegarde de notre vie ; et ce n'est, pour ainsi dire, qu'une ruse primitive, spontanée de l'organisation. Les hypothèses du totalitarisme sont pour ainsi dire naturellement fondées sur le Rien, dis-je. La sélection, l'exclusion et toutes les notions fondées sur ces notions-là sont inexistantes et nulles, dis-je, elles n'ont

---

<sup>553</sup> I.Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, p.95

d'autre existence que leur réalité brute – comme par exemple de pousser des gens dans des chambres à gaz, dis-je.<sup>554</sup>

Le lien de circularité qui s'établit entre les faits conduit à la conclusion de l'absence généralisée de sens de l'Histoire humaine. Kertész confronte la force du fait brut à la vanité du désir humain d'expliquer et de justifier. Le temps ne peut plus être conçu comme continuité entre le passé, le présent et le futur, cette continuité autorisant la croyance en l'existence d'un sens de l'histoire. Le temps dans lequel l'homme s'inscrit, n'est qu'un présent interminable, auquel le futur ne peut apporter aucune issue. Kertész dissocie ainsi la réalité humaine du discours qui cherche à la circonscrire pour lui donner une signification : ce discours semble ne pouvoir avoir d'autre but que lui-même et est amené tôt ou tard à s'annuler ou s'autodétruire.

Contrairement à la plupart des témoins qui écrivent, Kertész procède d'ailleurs à une expulsion de soi dans ses textes : en soulignant le caractère vain de la volonté de donner un sens durable au passé, Kertész se dissocie, non de son rôle de témoin, mais des exigences qui y sont associées. En donnant à lire le présent de la narration sous le jour d'une tension indépassable entre le désir de dégager un sens et la déception qui accompagne l'absence de tout sens, l'auteur nous place face à ce que Judit Maár désigne comme la position d'un « sujet originel ». « (R)ien n'est permis pour le sujet d'histoire de Kertész qui perd la possibilité même de pouvoir donner quelque sens au monde et dont le présent ne se donne pas comme tous les présents du monde mais comme un présent unique : celui de la contrainte imminente de mourir comme victime ignorante d'une histoire hostile et inévitable. Et si par hasard, (...) la victime peut éviter sa propre mort (comme c'est le cas de Kertész), elle reste le témoin oculaire de ce présent unique qui s'immobilisera même comme avenir, souvenir ineffaçable donnant lieu à ses propres proliférations de sujet originel dont la vérité est de ne jamais avoir son destin dans l'être.<sup>555</sup> » Kertész soulève ainsi la problématique temporelle attachée au témoignage qui prétend révéler le sens de l'Histoire humaine. Les récits de cet auteur hongrois se veulent avant tout expression de l'échec d'une ambition testimoniale, qui correspondrait à une vision classique de la représentation : « il n'y a plus de destin dans lequel on se reconnaîtrait soi-même, ses fautes, sa grandeur et ses particularités.<sup>556</sup> » Comment le témoin pourrait-il en effet prétendre avoir du recul sur le temps, alors qu'il est lui-même soumis à ce présent unique ? Le spectre du passé, qui hante la mémoire du survivant, est vu

---

<sup>554</sup> I.Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, p.94-95

<sup>555</sup> J.Maár, "L'enjeu du Sujet ou les modalités de la vérité. Approche de l'œuvre d'Imre Kertész", in J.Bessière, J.Maár (Dir.), *Littérature, Fiction, Témoignage, Vérité*, p.66

<sup>556</sup> Entretien avec G.Moser, cité de mémoire in "Parler des camps", "Le XXe siècle est une machine à liquider permanente", Catherine Coquio, *Philosophie et Littérature*, Presses Universitaires d'Artois, 2000, p.279, in C.Baron, "Témoignage et dispositif fictionnel", p.84

comme ce qui exaspère le sentiment d'enfermement de l'homme dans un présent sans fin : les présents se surimposent les uns aux autres et la multiplication des récits fictifs apparaît comme image de cette amplification d'un présent sans issue. Le témoin réel ou « sujet originel », tel que Kertész le met en scène dans *Être sans destin* – Judit Maár parle alors de « sujet diégétique » - perd toute valeur et voit son statut réduit à celui de simple « substance<sup>557</sup> » de l'œuvre. Ainsi le personnage écrivain du *Refus*, qui peut par certains aspects être vu comme le double du sujet originel, confronté au refus de ses contemporains de recevoir son témoignage, assigne-t-il au témoin la fonction d'objet de la narration. L'usage des récits gigognes contribue d'ailleurs à effacer dans le récit l'importance de la figure première du témoin. Il s'efface au profit de la fiction, de la fiction d'un autre écrivain potentiel et signale par là quels sont les cadres de la seule parole rendue possible : une parole dans laquelle ne figure « rien de personnel<sup>558</sup> », et où « l'auteur n'existe même pas ». Cette vision nouvelle du témoignage trouve son origine dans le désir de Kertész de répondre dans ses récits, à la situation de l'homme telle que le totalitarisme la conçoit. Le néant qu'illustrent ses différents textes, se donne alors en réponse à l'œuvre de destruction poursuivie par les régimes totalitaires.

La question de la judéité, qui est un des « problèmes » identitaires majeurs de son œuvre, dans le *Kaddish* notamment, contribue au sentiment d'enfermement du sujet dans le présent. L'appartenance au groupe est effectivement vécue par les personnages comme condamnation éternelle, dont les causes demeurent inexplicables, inexplicables et pour laquelle aucune issue n'est à attendre. La judéité est comparée à un sceau indélébile posé sur eux, une marque qui les condamne à penser et à agir selon « des sentiments juifs et des pensées juives<sup>559</sup> ». L'impossibilité de prendre de la hauteur sur la réalité vécue, les condamne à vivre dans la violence d'un destin que l'on a voulu pour eux, les enferme dans la répétition de la même humiliation. Le spectre d'Auschwitz continue ainsi de frapper et « tous les jours, on (leur) enfonce le visage dans la vase<sup>560</sup> ». Mais Kertész insiste sur cette illusion qui consiste à faire ainsi de l'histoire du peuple juif un destin : il ne s'agit pas pour lui de voir dans l'histoire du XXe siècle un exemple parmi d'autres de la destinée des Juifs, ou un simple accident dans cette histoire devant mener les hommes, les « autres », les non-Juifs, vers la perfection. Car il s'agit là justement d'un argument utilisé par les régimes totalitaires en vue de justifier de la

---

<sup>557</sup> J.Maár, "L'enjeu du Sujet ou les modalités de la vérité. Approche de l'œuvre d'Imre Kertész", in J.Bessière, J.Maár (Dir.), *Littérature, Fiction, Témoignage, Vérité*, p.66

<sup>558</sup> Kertész, *Le refus*, p.80 ; citation suivante : p.80

<sup>559</sup> I.Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, p.105

<sup>560</sup> Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, p.105

mise en œuvre de leurs idéaux. La judéité étant considérée comme porteuse pour l'humanité de la faute originelle, « (l)'histoire originelle du judéo-christianisme est récupérée, puis tronquée, réduite, et mise au service de l'idéologie. La finitude de l'homme, engendrée par le péché, fait place à la dégénérescence de l'Aryen, abîmé par le métissage (...). Non seulement le thème biblique est transformé dans son contenu, mais il est replacé dans le temps historique, engendrant d'une part un racisme idéologique, d'autre part un racisme justifiant l'État totalitaire.<sup>561</sup> » Pour les régimes totalitaires, le temps présent a toute son importance : il est ce temps qui, par son absence même de recul sur les événements, autorise la manipulation idéologique. Kertész témoigne donc de la situation des contemporains d'Auschwitz, mais aussi du poids du destin qui pèse encore sur les générations actuelles, afin de mieux rendre impossible, dans notre propre présent, un tel aveuglement. Cet aveuglement qui fut le leur n'a pas disparu et il revient au survivant de le révéler. L'enfermement dans cette absence de sens qui caractérise le présent et que reproduit la narration de Kertész, est alors rendu nécessaire : il s'agit de confronter le témoin du témoin non seulement à l'absence de toute liberté de penser en dehors des critères du régime de pensée totalitaire, mais aussi à l'absence de sens pour celui qui ne vit jamais qu'au présent l'événement historique.

Cet enfermement se donne à lire dans l'image du cercle sans issue que forme le présent et dans la répétition des mêmes motifs au fil des textes de l'auteur, mais aussi à l'intérieur de chacun des textes. Plus que de répétition, nous pouvons parler de ressassement – que l'on pense au *Kaddish* et à l'accumulation sans fin des paroles du narrateur ou encore au *Refus* dans lequel l'écrivain ne cesse de faire et de refaire le compte de son passé et de ses papiers. A ce ressassement vient répondre la quête inlassable du bonheur dans la répétition de la vie que représente la conception d'un enfant, répétition qui vise à annuler l'expérience de la mort. Il semble alors possible de voir dans les textes de Kertész la référence à l'éternel retour de Nietzsche. « Cette pensée de l'éternel retour du même, de l'éternelle revenance de l'identique (...) est sans conteste nihiliste. Elle affirme que tout revient *comme* identique, que tout revient à l'identique. « Les fins manquent. » Ce n'est pas exactement que le ciel soit vide ou se soit vidé, c'est plutôt que le ciel des valeurs s'est effondré par terre, et que la bienheureuse éternité s'est abîmée en elle-même. C'est le temps lui-même qui est devenu *démoniaquement éternel*. Toutes les portes de sortie du temps sont fermées : l'éternité est celle de l'avenir, du passé ou du présent.<sup>562</sup> » Habité par une telle vision de l'histoire, le témoignage contemporain peut prétendre tenir lieu d'avertissement, car « celui qui ne remémore pas le passé est condamné à

---

<sup>561</sup> Chantal Millon-Delsol, *Les idées politiques au XXe siècle*, PUF, 1991, p.101

<sup>562</sup> F.Proust, *L'histoire à contretemps*, p.72-73

le répéter – Kertész a repris cette phrase célèbre et a encore radicalisé la formule : est condamné à répéter le passé celui qui ne regarde pas le passé *dans les yeux*.<sup>563</sup>» Le témoin hongrois choisit donc de regarder en face cet enfermement dans un présent sans fin auquel l'homme est soumis, en reproduisant dans ses récits la situation de celui qui ne possède d'autre élément que son propre présent pour juger de l'histoire. Il s'agit ainsi de prendre le contrepied de la répétition à laquelle l'histoire de l'homme est soumise, au travers d'une autre forme de répétition humaine, celle qu'autorise justement la création littéraire. Il ne peut effectivement être question pour le témoin d'apercevoir cet enfermement dans le seul présent de l'existence, s'il ne devient dramaturge à son tour. Le récit mime sans la reproduire l'expérience passée : il rend possible l'ouverture d'une brèche dans ce présent figé, pétrifié. L'introduction de la fiction dans les récits du témoin se révèle ainsi être la réponse choisie par Kertész, pour ne pas céder au désespoir et au contraire réussir à regarder en face le spectre du passé sans risquer d'être englouti par celui-ci.

## 1.2. La fiction comme ce qui vient déranger le rapport de l'homme à son propre passé.

La fiction telle que l'utilise Kertész va de pair avec l'usage de l'anachronisme ainsi que nous le décrit G.Didi-Huberman, « un symptôme (qui) ne survient jamais au bon moment, apparaît toujours à contretemps, tel un très ancien malaise qui revient importuner notre présent.<sup>564</sup> » En effet, les différentes figures des traces manquantes du passé, que ce soit le manuscrit manquant dans *Liquidation*, le lieu perdu du *Chercheur de traces*, le manuscrit refusé dans *Le refus* et de manière symbolique, l'enfant maintenu dans un état de virtualité dans le *Kaddish*, renvoient à l'absence de témoignage du témoin Kertész et ont toutes dans un même temps pour fonction de perturber le présent du récit.

On peut d'ailleurs se demander où se situe l'anachronisme : est-ce l'objet manquant du passé qui revient hanter le présent ou est-ce justement la fiction du présent qui manifeste le malaise de toute une génération par rapport à un passé absent, dont personne n'ignore pourtant l'existence ? L'anachronisme tel que l'utilise Kertész, joue sur la relation ambiguë entre ce qui apparaît comme étant de l'ordre du présent et de la réalité, en l'occurrence le récit de la quête, et ce qui appartient à l'absence, le récit de la véritable expérience. Ainsi dans le texte du *Refus*, toute la première partie du récit nous présente les doutes et les interrogations de

---

<sup>563</sup> Bernhard Schlink, *Vérifications faites*, Gallimard, 2007 pour la traduction française, p.100

<sup>564</sup> G.Didi-Huberman, *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, 2000, p.40

l'écrivain face à son travail d'écriture. Ce métadiscours vient « parasiter » le propos initial et nous éloigner du récit de témoignage sur l'expérience concentrationnaire du narrateur-écrivain. Selon la définition proposée par Didi-Huberman, l'anachronisme joue effectivement sur la perturbation causée par le passé sur le présent. Le présent fictif du récit qui s'enclasse dans ce premier récit, fait taire les voix du passé soumises au doute quant à leur valeur de témoignage, ces voix qui, pourtant, tentent encore de se faire entendre par le biais du souvenir du personnage écrivain. Il est donc question d'un rapport de force entre la réalité et la fiction, entre le passé et le présent, dans l'usage de l'anachronisme.

A cette vision de l'anachronisme, vient répondre la vision de l'anachronisme en tant que dialogue entre les temps, vision à laquelle souscrit D.H.Pageaux dans son article sur « *l'écriture du passé comme art de l'éloignement*<sup>565</sup> ». Ces deux visions se complètent dans l'œuvre de Kertész. Il devient alors possible de comprendre comment le récit fictif représente également la possibilité de mettre en relation les temps entre eux, en dépit de l'enfermement des hommes dans leur présent. Le passé perturbe le présent d'une part, en ce qu'il vient réveiller « l'inconscient de l'histoire<sup>566</sup> » comme celui de la représentation de l'histoire par l'homme lui-même, et d'autre part, le présent fictif devient le lieu rendant possible le dialogue entre les temps en raison justement de l'éloignement avec ce passé perturbateur, qui est apparemment le sien. Comme le souligne D.H.Pageaux dans le même article, « l'éloignement est une condition non seulement nécessaire, mais première pour que s'opèrent le discours et le dialogue entre passé et présent. Il est posé pour être sinon nié, du moins annulé, par un mouvement de lecture, qui est aussi un mouvement interprétatif, entre passé et présent.<sup>567</sup> » Mais la constante mise en abyme du travail d'écriture manifestée par la présence incontournable des figures d'écrivain dans tous les récits, élargit le dialogue proposé entre les temps par l'anachronisme, à un dialogue entre les réalités et entre les niveaux de vérité que le témoignage peut prétendre atteindre. Il n'est à aucun moment question de comparaison entre les réalités proposées par les différents récits. L'anachronisme permet au contraire de mettre à jour le lien inséparable qui unit la fiction et l'expérience réelle.

Ainsi dans *Le chercheur de traces*, une nouvelle version d'*Iphigénie en Tauride* est proposée : « (R)écrire la tragédie néo-classique de Goethe à la lumière du nazisme c'est à la fois faire œuvre de fiction et ressaisir l'histoire présente dans et par l'anachronisme comme le moment de vérité d'autres fictions issues d'un monde où l'homme pouvait reconnaître dans la tragédie

---

<sup>565</sup> D.H.Pageaux, "Roman et Histoire : l'écriture du passé est-il un art de l'éloignement ? ", in *Littérature, Fiction, Témoignage, Vérité*, p.189-203

<sup>566</sup> Didi-Huberman, *Devant le temps*, p.40

<sup>567</sup> D.H.Pageaux "Roman et Histoire : l'écriture du passé est-il un art de l'éloignement ? ", p.194



la figure de son destin.<sup>568</sup>» L'intrusion de la tragédie de Goethe dans une fiction marque le caractère de fiction, ou l'illusion, de cette conception qui consiste à établir le sens de l'histoire sur la notion de destin et autorise la non reprise en charge de sa propre histoire. L'anachronisme laisse ainsi apercevoir la contamination de la prétendue réalité par la fiction. Chaque récit nous replace enfin dans la perspective de la quête d'une parole qui s'est effacée et dont on suppose qu'elle était porteuse de sens pour le présent. Mais la mise en scène de sa disparition insiste d'une part sur le caractère illusoire de la quête : les personnages souhaitent-ils réellement découvrir quel est le contenu ou l'objet de leur quête ? et d'autre part sur le caractère illusoire de la valeur attribuée au contenu supposé : l'existence d'un sens qui aurait échappé aux hommes du présent n'étant effectivement qu'une hypothèse.

Au travers de l'usage de l'anachronisme perturbateur du présent, Kertész souligne le paradoxe de l'homme qui cherche à tout prix à situer le sens de son existence, son identité même, dans une forme de précedence, que ce soit celle du passé ou celle d'un destin, pour mieux s'en dissocier. Kertész met en scène le refus de ses contemporains d'apercevoir les échos entre le passé et le présent, au travers de la fiction face à laquelle il se place comme face à un miroir en apparence déformant. Ainsi les deux récits du *Refus* se placent-ils l'un face à l'autre, selon la logique d'une apparente discontinuité aussi bien narrative que chronologique. La réalité de la fiction s'oppose d'ailleurs à celle de l'expérience du témoin. Le conflit des récits devient conflit des niveaux de réalité, car la fiction finit par mettre en doute la valeur de réalité du prétendu témoignage : le témoignage demeure seulement suggéré, quand le récit de fiction, lui, obtient l'espace du texte qui est nécessaire à son développement. Mais le récit second, la fiction produite par le personnage et narrateur-écrivain n'est en fait qu'une mise en abyme du récit premier ou récit-cadre. Ils ne forment qu'un d'un point de vue du sens. Un même titre les rassemble. Le narrateur et écrivain croit écrire une fiction pour pallier le refus du manuscrit portant sur son expérience vécue, quand le récit de sa propre vie qui constitue le récit cadre, est lui-même le produit d'une autre fiction écrite par un autre auteur. Les récits s'emboîtent ainsi les uns dans les autres, suggérant le rapport étroit qui unit la réalité à la fiction, ou plutôt qui unit la réalité à ce qui est considéré comme fiction mais qui pourrait tout aussi bien être réalité.

Il s'agit là de la stratégie narrative d'un témoin que l'on a refusé d'entendre. Parce que les contemporains du survivant sont davantage enclins à écouter une fiction qu'un témoignage à proprement parler, Kertész utilise la fiction et renvoie ses lecteurs non seulement à la

---

<sup>568</sup> C. Baron, "Témoignage et dispositif fictionnel", p.84

virtualité du présent, mais aussi à la virtualité du retour du passé dans le présent. Le sujet humain est replacé dans la perspective qui est la sienne, la perspective de celui pour qui l'histoire est en train de se jouer. Le passé demeure comme ce qui peut à tout moment venir perturber le présent. La fiction contraint ainsi le contemporain du récit à affronter son illusoire compréhension du passé.

Kertész détourne le ressort tragique qui anime la vision du passé : il n'est alors plus possible d'attendre du témoignage l'élaboration de conclusions définitives. Si chaque événement prend valeur d'accomplissement d'une logique qui le dépasse, et apparaît comme une évidence incontournable, il n'en demeure pas moins incompréhensible. La notion de destin est elle-même une évidence sans consistance. Elle prétend expliquer à rebours les événements, et suppose l'absence d'alternative au passé.

Ce n'est que maintenant que tout semble fini, défini, irrévocable, définitif, tellement rapide et si terriblement flou, comme si c'était « arrivé » : maintenant, après coup seulement, quand on regarde en arrière, à rebours. Et puis aussi, bien sûr, quand on connaît d'avance le destin. Alors, effectivement, on peut tenir compte du temps qui passe. Un malheureux baiser est une nécessité au même titre que, disons, un jour d'inactivité à la douane ou les chambres à gaz<sup>569</sup>

La position énonciative du personnage d'*Être sans destin* va à l'encontre de cette élaboration rétrospective de l'histoire : l'ingénuité de celui qui découvre les rouages du camp, est au contraire l'expression par excellence du présent en cours. Elle est aussi cette liberté d'action et de pensée de celui qui ne connaît pas la fin de l'histoire, de celui qui a avancé dans l'histoire « pas à pas<sup>570</sup> ». Il s'agit de faire apparaître cette position comme une des multiples vérités de l'homme. L'erreur ou l'illusion de la compréhension du sens de l'existence « fait donc partie de (la) vérité<sup>571</sup> » des personnages des récits de Kertész, mais aussi de l'auteur lui-même en tant que témoin et survivant se projetant dans ses personnages : la fiction ainsi tient lieu de miroir distancé de ses propres prises de conscience successives. C'est parce que la fiction se situe en dehors du temps et qu'elle rend au témoignage la virtualité de l'action en cours ou non encore accomplie, qu'elle peut justement contourner le piège de l'impossible élaboration du sens dans le temps, impossibilité suggérée au travers de l'opposition entre les attentes du passé et les révélations du futur. Chaque fiction comporte en effet un écho du passé et suggère qu'il n'est pas d'étanchéité entre le passé et le présent. L'histoire humaine ne répond plus de la logique de la tragédie, ne conduit plus d'une cause à une conséquence incontournable : l'histoire humaine se joue au présent, ce qui ne suppose pas une négation du

---

<sup>569</sup> Kertész, *Être sans destin*, p.355

<sup>570</sup> Kertész, *Être sans destin*, p.354

<sup>571</sup> J.Maár, "L'enjeu du Sujet ou les modalités de la vérité ", p.67

passé, mais au contraire sa prise en charge et son adaptation ou actualisation dans le présent. Le narrateur d'*Être sans destin* utilise ce terme d'adaptation du passé : au-delà de la prise en charge de la signification des faits, le terme renvoie à la possible démultiplication des versions de l'expérience dans les récits de fiction.

Dans la fiction, le narrateur-écrivain, ce « sujet énonciateur » peut donc prendre la place de l'auteur-témoin, le « sujet originel » de Judit Maár, mais aussi celle de sa mise en scène qu'était la figure du personnage-témoin ou « sujet de diégèse » dans *Être sans destin*. Car « le savoir du sujet énonciateur est supérieur au savoir du sujet originel et du sujet de diégèse, sa vérité reposant dans le dire et le redire interminable de ce qu'ils ont chacun vécu, l'un dans le réel de l'histoire, l'autre dans le réel de la fiction.<sup>572</sup> » La démultiplication de récits qui se veulent uniques, semble cependant nuire à la notion de réalité et à l'ambition testimoniale elle-même. Les récits restent effectivement silencieux quant à l'expérience concentrationnaire elle-même. La réalité s'efface devant la fiction, mais l'écriture s'affiche comme ce qui demeure en dépit de l'oubli qui menace également le témoin authentique. Le temps de l'énonciation qui vient ainsi prendre le relais de celui du témoin originel, est celui dans lequel une vérité peut s'élaborer, une vérité qui se donne, tout en détruisant celle de la réalité historique. « La liberté du sujet d'énonciation est ce dire interminable qui, paradoxalement, au lieu de sauver la vérité du sujet originel et du sujet de diégèse, l'anéantit. Tandis que se perd cette vérité primaire, une autre surgit pourtant, vérité qui est celle de la parole qui se prononce.<sup>573</sup> » La poursuite sans fin de l'écriture dans les récits de fiction se donne en réponse à la menace d'anéantissement, à la crainte de la mort et de la disparition de la mémoire. L'obsession désespérée de la possibilité de donner sens au monde revient en effet sans cesse dans les textes de l'auteur. La fiction est ainsi une réponse donnée à la crainte du témoin, comme du créateur, placé devant le temps désigné comme « cauchemar immatériel et informe<sup>574</sup> ». Le temps est un monstre insatiable dont il s'agit de toujours remplir le gosier : l'écriture de la fiction semble répondre à cet appétit destructeur. Il s'agit de donner forme au temps par l'intermédiaire d'un présent fictif, quand la réalité passée, elle, semble demeurer hors du champ du discours. Kertész désigne cette matière informe comme « matériau brut<sup>575</sup> » et décrit la tâche de l'écrivain comme travail de domptage de la réalité.

Face à l'éternité d'un présent dans lequel l'homme est contraint de se mouvoir, ce dernier se retrouve donc face à lui-même et devant la nécessité de donner forme à son existence.

---

<sup>572</sup> J.Maár, "L'enjeu du Sujet ou les modalités de la vérité ", p.68

<sup>573</sup> J.Maár, "L'enjeu du Sujet ou les modalités de la vérité ", p.68

<sup>574</sup> Kertész, *Le refus*, p.31

<sup>575</sup> Kertész, *Liquidation*, p.34

L'écriture est vécue comme une obligation, nous l'avons dit, mais une obligation que le survivant s'impose dorénavant à lui-même car elle est ce qui lui rend supportable à la fois l'absence d'un destin extérieur, mais aussi ce que le docteur Obláth appelle dans *Liquidation*, « l'état de l'être <sup>576</sup> », ce néant de sens qui se cache derrière la réalité objective, ce que Kertész appelle lui-même le « Rien ». La multiplication des récits constitue donc une multiplication des possibilités d'existence du témoin et une des possibles prises en charge de son destin, ce néant propre à chaque individu.

Ce n'était pas mon destin, mais c'est moi qui l'ai vécu jusqu'au bout, et j'étais incapable de comprendre que cela ne leur rentre pas dans la tête : que désormais je devais en faire quelque chose, qu'il fallait l'adapter à quelque chose, maintenant, je pouvais ne pas m'accommoder de l'idée de que ce n'était qu'une erreur, un accident, une espèce de dérapage, ou que peut-être rien ne s'était passé.<sup>577</sup>

Nous retrouvons au travers du choix de la fiction et de la nécessité de l'écriture comme forme de survie, l'image nietzschéenne de l'homme mordant la tête du serpent qui l'étouffait. Il s'agit de « racheter ceux du passés et en « Ainsi je l'ai voulu » changer tout « Cela fut » - (...) <sup>578</sup> » Cette rédemption du passé est une délivrance consciente de son illusion : elle ne se délivre qu'à la condition de ne plus former qu'un avec le serpent qui cherche à l'étouffer. Ce serpent est l'image de l'humanité dans le temps ou de l'humaine condition placée face au choix d'affronter ou non sa propension au Mal.

Nous avons parlé de la transmission d'une position ou relation du témoin vis-à-vis de l'événement historique ; l'expérience de la temporalité à laquelle les récits de fiction de Kertész invitent, confirme que le lieu du témoignage se situe avant tout dans l'élaboration d'un présent dans lequel une liberté est rendue à l'homme, une liberté d'agir sur son propre destin. L'expérience de la temporalité de l'événement historique est expérience de liberté : elle suppose qu'il n'est pas de sens définitif à donner à ce même événement et que le seul sens de l'histoire se situe dans la possibilité même de lui attribuer un sens. Kertész invite à penser la perte de l'innocence de l'homme face à la manifestation du Mal et inscrit l'implication de tout homme au cœur du projet de transmission du passé.

Dans les textes de Rignoni Stern, le récit du témoin réel constituait la médiation narrative nécessaire à l'élaboration dans le temps d'un sens commun. Davantage soumis aux problématiques de la survivance, Kertész met en jeu une des problématiques attachées au témoignage des survivants des camps : quelle peut être la prétention au témoignage pour celui

---

<sup>576</sup> Kertész, *Liquidation*, p.34

<sup>577</sup> Kertész, *Etre sans destin*, p.357

<sup>578</sup> F.Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, II, 20, Gallimard, 1971, pour la version française, (édition allemande, 1968), p.177

qui a survécu ? Cette question renvoie de manière plus large à celle de l'appropriation du sens de l'histoire par les générations auxquelles le témoignage tente d'attribuer le rôle de témoin du témoin. Ce doute quant à la puissance de transmission de la parole individuelle témoignante, va de pair avec « la conviction de l'époque moderne selon laquelle l'homme peut seulement connaître ce que lui-même a fait <sup>579</sup> », conviction soulignée par H.Arendt à propos justement de l'évolution du rapport de l'homme à l'Histoire et au sens à attribuer au passé dans la suite du temps humain. Or dans la mesure où le monde, tel qu'il apparaît dans les récits de Kertész, c'est-à-dire un monde soumis à la logique totalitaire, demeure dépourvu de sens, le témoignage ne peut que « témoigner de ce dont on ne peut témoigner » comme le souligne encore J.Bessière à propos de la fiction dans le texte de Roberto Bolaño. Cette liberté qui revient à chaque homme de regarder ou non en face le spectre du passé, est ce dont témoigne Kertész, ce dont il témoigne justement sans pouvoir en témoigner à la place d'autrui. « Kertész évoque encore et toujours l'Holocauste comme une expérience cathartique, même si l'on peut douter de la possibilité réelle d'une telle catharsis. Et il parle de sa foi encore intacte dans les valeurs originelles sans lesquelles il n'aurait pas pu produire son œuvre (...). Il ne s'agit pas là d'une éthique. Mais il s'agit de la décision, prise face au visage hideux du passé, de ne jamais céder à l'indifférence ou au cynisme ; c'est la condition de la catharsis, le début de l'éthique. <sup>580</sup> » Kertész détourne le témoignage de sa dimension tragique en donnant à l'effet de catharsis, qui suppose une libération des affects par l'intermédiaire de la mise en scène et des personnages, la dimension de l'empathie, qui suppose pour sa part l'identification du témoin du témoin à l'expérience d'autrui. Kertész s'attache ainsi à rendre possible la catharsis et non à imposer sa propre vision du passé et de l'éthique, car l'éthique est cela même dont le témoin ne peut témoigner pour autrui. L'écriture de la perte devient alors, pour reprendre les mots de Jean Bessière, « la seule médiation de l'histoire <sup>581</sup> ». L'écriture de la perte n'est pas ici celle de la perte de la mémoire, celle qui voit dans la disparition des derniers survivants des événements la fin annoncée du sens de l'expérience passée. L'écriture de la perte est avant tout celle de la perte des certitudes quant à l'existence d'un sens de l'histoire pouvant tenir lieu d'étalon à l'élaboration d'une identité ou spécificité humaine. L'écriture de la perte est ce récit du passé qui s'efface au profit d'un autre récit, ce récit mettant en jeu la liberté du sujet humain confronté à la possibilité du Bien comme du Mal dans l'histoire.

---

<sup>579</sup> Hannah Arendt, *Le concept d'histoire*, in *La crise de la culture*, p.102

<sup>580</sup> B.Schlink, "L'esprit du conte, Éloge d'Imre Kertész", in *Vérifications faites*, p.105

<sup>581</sup> J.Bessière, "Roberto Bolaño : témoigner de ce dont on ne peut témoigner", p.37

Le témoignage contemporain de Kertész revisite donc la dimension tragique accordée à l'expérience historique des camps. Il détourne ainsi par le biais de récits de fiction, l'effet produit par la multiplication du nombre de témoignages portant sur une seule et même expérience, à savoir l'enfermement de cette dernière dans la dimension d'un destin. Car la représentation du passé ne peut renvoyer seulement à ce qui est arrivé aux hommes, mais doit donner à lire un espace-temps dans lequel ce qui est arrivé, aurait tout aussi bien pu être autrement. L'anachronisme a permis de réécrire l'expérience à la lumière d'un autre temps et d'une autre réalité et a autorisé la fusion des réalités humaines, privant le contemporain du récit de mémoire de la possibilité de revendiquer un statut d'exemption. Car l'anachronisme de la fiction amène aussi à considérer le schéma d'une humanité soumise à un destin comme fiction, construction humaine faisant écho à son refus de regarder le passé dans les yeux.

Le passé est donc non seulement ce qui a été présent, mais aussi ce qui se re-présente, ce qui peut se présenter à nouveau. Le témoin aurait pu ne pas aller à Auschwitz tout comme les contemporains du témoin auraient pu, eux, y être conduits : chaque situation est porteuse de possibilités contraires, multiples, et le récit, en figeant le temps dans un présent sans issue, donne à lire ce dernier comme lieu de tous les possibles. Le présent de la narration devient le lieu d'expérimentation de ce qui aurait pu être. Le temps tourne sur lui-même et demeure répétition du même, répétition de la possibilité toujours offerte à l'homme du choix d'agir ou de ne pas agir. Le seul destin de l'homme se situe selon Kertész au cœur de la liberté humaine de faire des choix.

La fiction est l'expression de la tension temporelle à laquelle le survivant est contraint de soumettre son récit. Si le témoin réel ne peut plus prétendre être la voix donnée au sens manifesté dans l'Histoire, la réalité fictive au contraire fait accéder l'homme à une vérité qui se situe « au-delà du temps de l'histoire, faisant accéder à l'éternel ce qui dans l'histoire n'est que fugitif, vérité de l'instant. Autrement dit, la vérité de l'histoire, vérité d'un seul présent, peut s'éterniser dans celle d'une fiction devenue vérité universelle reflétée dans tous les présents historiques. <sup>582</sup>» La vérité fictive dépasse la vérité individuelle, car elle met à jour la relation de l'individu au temps, à la réalité et à lui-même. L'usage anachronique de la fiction a pour tâche de renouer le dialogue entre les temps et les hommes et entre ce qui est perçu comme irréel - car non vécu directement - et l'imaginaire collectif. Kertész oppose ainsi la vision du sens comme a priori disposant des actions humaines à leur insu et celle qui voit le sens comme produit en devenir, fruit de l'action humaine. Deux types d'œuvres se font en

---

<sup>582</sup> J.Maár, *"L'enjeu du Sujet ou les modalités de la vérité "*, p.67

effet face dans les récits de cet auteur : le récit fini, achevé mais le plus souvent manquant ou disparu que les personnages cherchent à retrouver et le récit en train de se faire, celui de la quête d'un sens de l'expérience qui s'ignore et que l'on espère reconstruire dans le temps. Le récit qui demeure, est celui qui cherche encore à élaborer un sens : telle est là la seule façon pour le témoignage de demeurer dans le temps selon Kertész. L'élaboration du sens de l'expérience que le passé n'a pas su donner devient ainsi l'objet de la narration. Toute vérité énoncée dans les récits de fiction ne prétend d'ailleurs pas être davantage qu'une vérité de l'instant. Le projet d'atteindre une vérité définitive de l'expérience se révèle inutile, un projet que l'avenir se charge d'annuler comme le suggèrent les tout derniers mots du récit *Liquidation* : « étape suivante annuler ».

Le témoignage de l'homme par lui-même devient donc représentation des enjeux de sa propre représentation et du néant à partir duquel il lui revient de délimiter les contours du sens de son existence. Il s'agit de continuer à décrire l'homme, son histoire en l'absence de toute définition, en l'absence d'une direction préétablie ou d'un sens à atteindre. La mise sous tension de la connaissance attendue du passé comme du futur, conduit donc à la remise en jeu de la notion de vérité. Le sens n'appartient plus à un passé donné, mais s'établit au contraire dans le rapport du sujet à lui-même. Le passé n'est plus la source du savoir pour l'homme car celui-ci n'a d'autre référence que lui-même. Cette auto-référentialité suppose que la seule vérité se situe dans l'acte d'écriture, nous allons y revenir. La notion de situation ou de relation de l'homme, quelle que soit sa génération, à l'événement, constitue donc le principal enjeu de l'acte de témoignage de Kertész. Son témoignage est ce recul pris sur la place qu'occupe le sujet dans l'élaboration du sens de ce qui est avant tout sa propre histoire.

La répétition à laquelle se heurte l'existence humaine dans le temps échappe à l'absurdité absolue, car la représentation de l'homme par lui-même s'est ouverte à la fiction et à cet « esprit du conte » évoqué par Bernard Schlink à la suite de Thomas Mann, cette pensée imaginaire de l'existence d'un sens. L'usage de la fiction, comme voix donnée au choix sans cesse renouvelé et donné à l'homme dans le présent, apparaît à la lumière de l'expérience de la temporalité, comme l'expression de cet « esprit » et comme le facteur de la survie de l'humanité après Auschwitz. « Nous vivons exclusivement en vertu de cet esprit du conte, (...) cet esprit qui se forme continuellement dans la tête et le cœur de chacun d'entre nous occupe la place, impossible à établir par la réflexion, de Dieu en nous ; c'est le regard imaginaire que nous sentons sur nous, et tout ce que nous faisons ou renonçons à faire se

déroule à la lumière de cet esprit.<sup>583</sup> » Nous nous étions interrogés sur l'existence de valeurs originaires orientant le rapport de l'homme au Bien et au Mal, or l'homme justifie dans les textes de Kertész de sa propre existence en relevant le défi que cette pensée imaginaire lui adresse. Le témoignage de l'homme par lui-même est cette entreprise d'élaboration d'un sens de l'expérience passée ; si ce sens ne s'élabore qu'à partir du « regard imaginaire que (les) hommes sentent sur (eux) », le témoignage ne peut être que fiction. Il reviendrait alors de désigner l'authenticité du récit de mémoire, mais aussi de la représentation de l'homme par lui-même, en fonction de la reconnaissance de l'usage qui y est fait de la fiction.

L'œuvre de Kertész se déchire donc entre le désespoir et l'espoir de voir malgré tout l'expérience des camps tenir lieu d'expérience cathartique, mettant ainsi en place un système énonciatif paradoxal dans lequel la répétition de l'écriture tente de prendre le pas sur la répétition du même, sur la répétition d'une réalité incontournable contre laquelle l'homme ne peut rien. Tabucchi, quant à lui, donne son récit comme parole seconde par rapport au récit écrit, et va jusqu'à annuler la dimension répétitive de l'acte de témoignage. Malgré l'apparence d'un discours soumis à la logique du désespoir, de ce désespoir qui accompagne l'impossible aboutissement de la remontée des souvenirs, Tabucchi fait du récit de mémoire le lieu d'un conflit entre les forces du passé et celles du présent. Il est bien question comme chez Kertész de ce désir propre à l'homme de prendre possession du sens au travers de l'acte énonciatif, mais il s'agit avant tout pour Tabucchi de comprendre le conflit de l'homme avec son passé. Celui-ci est conçu comme force d'opposition, que le témoignage saisi comme simple reconstitution des faits, a maintenue dans une forme d'inertie. Il revient au témoignage contemporain de remettre en mouvement ce jeu de forces qu'est la relation de l'homme au passé comme au futur. Il est donc toujours question d'une position de l'homme dans et face au temps, mais l'homme n'est plus le seul acteur : il doit compter dorénavant dans la fiction avec la force d'irruption du spectre du passé. Un tel spectre répond également de la logique de l'« esprit du conte » : ce regard imaginaire du passé serait à l'origine de la collision entre la mémoire et le présent, et donc producteur d'images.

## 2. Tabucchi ou la mémoire comme dialectique temporelle.

La question que Tabucchi pose est la suivante : comment le récit d'une vie s'intègre-t-il dans l'histoire et le temps humain ? Le narrateur du récit se dit conscient de l'impossibilité

---

<sup>583</sup> B.Schlink, *Vérifications faites*, p.106



qui est la sienne de donner une réponse aux questions demeurées sans réponse dans le passé. Le récit de fiction semble même s'attacher à maintenir la rupture entre les faits, à les donner tels quels sans autre forme d'explication, le sens étant à chercher non dans l'enchaînement des faits, mais dans leur insertion commune dans le cours insondable du monde. Mais dans un même temps, le témoignage de Tristano vise à établir la somme des événements qui ont composé sa vie et espère que l'écrivain saura trouver pour lui une réponse à ces mêmes questions. Ce paradoxe nous permet alors désigner le témoignage de Tristano comme une narration se situant à la frontière entre le roman et le récit, pour reprendre la distinction soulevée par Walter Benjamin dans son article consacré à l'art du conteur. Quand pour ce dernier, le roman s'attache à une seule mémoire, tend à immortaliser le souvenir et cherche à « surmonter la disjonction entre l'intériorité et le monde extérieur, (ce qui lui est possible s'il) considère l'unité organique de sa vie entière comme l'avènement progressif de son présent vivant à partir d'un passé dont le souvenir condense le flux, en somme (s'il) cherche à saisir le sens d'une vie ; le récit, lui, ne peut prétendre atteindre le sens d'une vie dans la mesure où il ne fait que présenter des faits "multiples et dispersés" ».

A la vie conçue comme un tout signifiant, s'oppose donc encore une fois, la conception de la vie comme succession qui ne livre pas son sens. Au désir de voir sa mémoire immortalisée par le récit de l'écrivain, s'oppose la revendication d'une parole condamnée à disparaître au moment de la mort du narrateur. L'ambition paradoxale de la fiction de témoignage de Tabucchi consisterait alors à conserver et transmettre la vision de celui qui a vécu sans apercevoir le lien qui unissait les divers événements de sa vie. L'expérience de la temporalité à laquelle se prête le récit de Tristano, renvoie donc tout à la fois au « caractère inaccessible du passé et à la nécessité que ressent l'homme de comprendre, de déchiffrer ce temps qui lui échappe et qui lui est indispensable pour vivre et penser.<sup>584</sup> » La position de cet homme dans le temps est décrite par Daniel-Henri Pageaux comme celle d'un « homme précaire (...) vu, saisi, dans sa découverte sans fin de « promontoires » qui se succèdent à sa vue et qui l'obligent sans cesse à couvrir de nouvelles distances.» En ce sens, la poursuite du récit de témoignage dans le témoignage contemporain semble assurer, au-delà de la transmission d'une mémoire commune, le maintien d'une des caractéristiques de l'homme et donc le maintien de son identité d'homme dans le temps : si celui-ci se dit dans sa volonté de maîtrise du temps, le témoignage peut être vu comme la projection d'une telle volonté, mais aussi comme tentative d'accomplissement de ce désir.

---

<sup>584</sup> D.H.Pageaux, *"Roman et histoire : l'écriture du passé est-il un art de l'éloignement ?"*, p.203 ; citation suivante : ibidem

Tabucchi nous met ainsi en présence du dilemme propre au témoignage, ce dilemme qui fait du témoignage une expérience de la temporalité. Il y a dans le témoignage vu par Tabucchi, une lutte incessante entre le désir de mettre un terme à la quête de l'homme par lui-même, désir qui va de pair avec la vision de la vie humaine comme pouvant former un tout signifiant, et le mouvement continu du temps qui ne cesse de passer, ce temps auquel la vie humaine est soumise. Tabucchi interroge donc la position de l'homme dans le temps. Au-delà de la quête des traces du passé dans la mémoire, le rapport au temps du témoignage contemporain permet d'interroger la place de l'homme dans l'Histoire comme dans sa propre histoire : est-il le simple jouet du temps qui avance sans lui ou un acteur auquel il revient de regarder autrement le temps qui s'écoule ? Nous retrouvons là une problématique très proche de celle développée dans les textes de Kertész : il n'est cependant plus question d'interroger la validité de l'idée d'un destin, mais uniquement d'interroger la dimension temporelle attachée à l'existence humaine.

### 2.1. Le témoignage comme tentative illusoire de s'extraire du cours du temps.

Comme nous avons eu l'occasion de le préciser, le témoin-narrateur de ce témoignage fictif se situe dans le temps qui précède sa mort. L'imminence de cette mort préside au déroulement du récit et lui donne son autorité. Pour Walter Benjamin, la mort est un élément essentiel dans l'art de raconter. « (C)'est surtout chez le mourant que prend forme communicable non seulement le savoir ou la sagesse d'un homme, mais au premier chef la vie qu'il a vécue, c'est-à-dire la matière dont sont faites les histoires. De même qu'au terme de son existence, il voit défiler intérieurement une série d'images – visions de sa propre personne, dans lesquelles, sans s'en rendre compte, il s'est lui-même rencontré -, ainsi, dans ses expressions et ses regards, surgit soudain l'inoubliable, qui confère à tout ce qui a touché cet homme l'autorité que revêt aux yeux des vivants qui l'entourent, à l'heure de la mort, même le dernier des misérables.<sup>585</sup> » Pour Tabucchi, la mort n'est cependant pas simplement le spectre qui vient mettre un terme à l'existence humaine, cet avenir incontournable qui viendra inéluctablement faire de celle-ci un tout achevé. Pour cet auteur, l'approche de l'heure de la mort n'apporte aucun apaisement au mourant, mais est au contraire à l'origine d'un tumulte intérieur. La relation de l'homme au passé et au futur est effectivement modifiée par l'approche de cette fin inéluctable : le premier n'est plus un fardeau qu'il revient à l'homme

---

<sup>585</sup> W. Benjamin, *Le conteur*, in Œuvres III, p.130

de prendre en charge, mais une force qui menace de disparaître comme de revenir, et le futur n'est plus promesse de bonheur mais menace d'effacement ou de retour du passé. Les deux forces en présence se donnent comme invincibles et immaîtrisables : que l'on pense aux différents signes de la mort qui se rapproche, que sont la migraine ou la gangrène qui ronge la jambe du témoin, et qui compromettent aussi bien la remontée des souvenirs que leur avènement futur dans un récit. Le narrateur lutte pourtant contre le désordre de sa mémoire, pensant alors pouvoir affronter sereinement sa mort. Il cherche à saisir la totalité du passé et donc de la vie de Tristano, mais celle-ci lui échappe sans cesse. Il ne dispose que d'éléments disparates, tout aussi fuyants que cet insecte auquel il compare sa vie. Or la menace de la mort future ramène paradoxalement toujours le narrateur en arrière, quand l'évocation du passé le replace sans cesse face à la mort qui l'attend. Le témoignage de Tristano peut alors être vu avant tout comme le récit du désir du témoin d'affronter ces deux forces qui ont pris son existence en étau.

Nous apercevons ici en filigrane une des paraboles sur le temps développée par Kafka dans ses *Notes de 1920* : de la même façon, le « il » kafkaïen (Kafka se refuse à attribuer l'existence de ce « il » à une personne déterminée) se trouve placé entre le passé qui le pousse vers l'avant et le futur qui paradoxalement veut le ramener en arrière. Comme le souligne Hannah Arendt, dans sa préface à *La crise de la culture*, « du point de vue de l'homme qui vit toujours dans l'intervalle entre le passé et le futur, le temps n'est pas un continuum (...) ; il est brisé au milieu, au pont où « il » (l'homme de Kafka) se tient ; et « son » lieu n'est pas le présent tel que nous le comprenons habituellement mais plutôt une brèche dans le temps que « son » constant combat, « sa » résistance au passé et au futur fait exister.<sup>586</sup> ». Cette position de l'homme dans le temps à laquelle Arendt fait allusion à la suite de Kafka, va de pair avec la situation énonciative du récit de mémoire, dans la mesure où comme nous l'avons vu, la narration apparaît comme en lutte avec un passé prompt à s'effacer dans l'oubli, alors que le témoin, lui, veut le conserver pour les générations à venir. Le sujet humain est au centre et à l'origine du conflit entre les temps : son désir de faire mémoire est ce qui brise le flux continu du temps.

Tabucchi nous replace au travers du récit de Tristano dans cette brèche du temps ouverte par la position de l'homme dans le temps. Le temps du récit demeure celui d'un présent indéterminé, le présent de la narration. Ce présent se donne comme intervalle ou espace-temps dans lequel la parole est encore possible. Le narrateur semble vouloir élargir cet espace-

---

<sup>586</sup> H.Arendt, *La crise de la culture*, p.21

temps, arrêter le cours du temps et repousser la venue de la mort si proche, tout en fixant les souvenirs qui eux aussi le précipitent pourtant vers sa fin. Le narrateur devient alors observateur de lui-même : il ne se reconnaît plus dans le personnage de Tristano et peut provisoirement échapper au temps dans lequel il lui est donné de vivre. Il n'est plus un individu ayant vécu telle ou telle expérience, il cherche à entrer dans l'espace offert à la pensée au travers du « je » sans identité de la narration. Le récit ainsi donné se veut cet effort de la pensée, « ce petit tracé de non-temps que l'activité de la pensée inscrit à l'intérieur de l'espace-temps des mortels et dans lequel le cours des pensées, du souvenir et de l'attente sauve tout ce qu'il touche de la ruine du temps historique et biographique.<sup>587</sup> »

Tristano stava allungato sulla poltrona di vimini, un braccio ciondoloni, l'altro sugli occhi a ripararsi dalla luce del meriggio. Come questo meriggio, diceva, è tutto fermo, lo sente?... sta come levitando in un'immobilità che ha cancellato lo spazio e il tempo, come in certi quadri del Medioevo dove si vede il santo rapito nel suo incantesimo mistico, un istante eterno.... (...) ecco, volevo dire che ho dei momenti in cui mi sento come è ora questo meriggio, tutto si è fermato... e io mi sento fermo in mezzo al tempo fermo (...)<sup>588</sup>

Au travers de l'évocation de ces tableaux du Moyen Âge, est en effet sous-entendu le souhait, irréalisable pour l'homme, de s'extraire de ce combat entre les forces du temps. De la même façon, dans la parabole de Kafka, l'homme rêve-t-il de « quitte(r) d'un saut la ligne de combat et (d'être) élevé, à cause de son expérience du combat, à la position d'arbitre sur ses antagonistes dans leur combat l'un contre l'autre.<sup>589</sup>» Nous apercevons ici la prétention au sens qu'est celle du témoin du passé cherchant à enseigner les générations qui suivent. Le témoignage contemporain marque d'ailleurs à cet égard une nette évolution : il prétend répondre de ce rêve d'un lieu « sans espace et sans temps » offert à la mémoire de l'homme sur lui-même, ce lieu qui ne peut être que celui de la pensée et qui ne nécessite pas le soutien de la réalité des faits. Car « l'appel à la pensée se fait entendre dans l'étrange entre-deux qui s'insère parfois dans le temps historique où non seulement les historiens mais les acteurs et les témoins, les vivants eux-mêmes, prennent conscience d'un intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore. Dans l'histoire, ces intervalles ont montré plus d'une fois qu'ils peuvent receler le

---

<sup>587</sup> H.Arendt, *La crise de la culture*, p.24

<sup>588</sup> Tabucchi, *Tristano muore*, p.116, (*Tristano meurt*, p.147, « Tristano était allongé dans le fauteuil en osier, un bras ballant, l'autre sur les yeux pour se protéger de la lumière de midi. Comme ce midi, avait-il dit, il est tout arrêté, vous l'entendez?... Il est comme en lévitation dans une immobilité qui a effacé l'espace et le temps, comme dans certains tableaux du Moyen Âge où l'on voit un saint ravi par un enchantement mystique, un instant éternel... (...) voilà je voulais dire qu'il y a des moments où je me sens identique à ce qu'est ce midi à présent... tout s'est arrêté... et je me sens arrêté au milieu du temps arrêté (...) »)

<sup>589</sup> Kafka, *Notes de 1920*, in H.Arendt, *La crise de la culture*, p.16

moment de la vérité.<sup>590</sup> » Le dilemme entre l'inscription indéniable de l'homme dans le temps et sa capacité à penser en-dehors du temps est ainsi souligné. Tout le discours du narrateur du récit de Tabucchi se présente alors comme cet effort pour « savoir comment se mouvoir dans cette brèche<sup>591</sup> » ouverte dans le temps par l'homme.

Si le témoin aspire malgré tout à voir l'objet de son récit transformé en roman, un roman fidèle à la réalité qu'il lui transmet, c'est parce qu'il espère qu'un roman pourra sceller dans le temps et par les mots l'histoire de Tristano. Nous retrouvons un autre aspect du rapport de l'homme au temps, déjà aperçu notamment dans les choix d'écriture de Mario Rigoni Stern et de Semprun, à savoir le caractère de médiation narrative propre au témoignage, le récit assurant à la succession des faits leur inscription dans un tout signifiant, la solution poétique au dilemme de l'inscription dans le temps de la vie humaine. Le narrateur livre donc le matériau du roman à venir, l'action que le roman de l'écrivain est en charge de mettre en forme. L'écrivain apparaît alors comme ce que D.H. Pageaux appelle le « récepteur idéal », du moins est-ce là l'exigence de Tristano à son égard : faire preuve de capacité de recul et d'interprétation, de critique et de mise en doute de la multitude des informations reçues. Cette exigence est cependant consciente de son illusion, comme le suggère le silence dans lequel le personnage de l'écrivain est maintenu. La multiplicité des ruptures dans la narration de Tristano, ainsi que l'absence de cohésion des propos tenus, simplement juxtaposés les uns aux autres, confirment l'illusion du rêve d'une narration qui puisse se situer comme au-dessus des faits temporels qui la composent.

Tabucchi met ainsi en scène dans sa fiction de témoignage ce que Ricoeur a pu appeler dans *Temps et Récit*<sup>592</sup>, le renoncement à Hegel. Hannah Arendt parle pour sa part de l'incapacité de la philosophie à « accomplir la tâche assignée à elle par Hegel et la philosophie de l'histoire : comprendre et saisir conceptuellement la réalité historique et les événements qui ont fait du monde moderne ce qu'il est.<sup>593</sup> » Elle va même jusqu'à souligner l'insignifiance et le caractère inadéquat des questions posées par l'homme placé face à lui-même dans le monde. La position énonciative choisie dans le texte de Tabucchi, à savoir, celle d'une parole désordonnée et dépourvue de sens, fait écho à cette compréhension nouvelle du rapport de l'homme à lui-même dans le temps. Tristano semble incapable en effet d'élaborer seul le récit de sa propre expérience. Tabucchi remet en question la possibilité pour le témoignage d'élaborer un sens global : les événements qu'il relate demeurent définitivement en dehors du

---

<sup>590</sup> H. Arendt, *La crise de la culture*, p.19

<sup>591</sup> H. Arendt, *La crise de la culture*, p.25

<sup>592</sup> P. Ricoeur, *Temps et Récit III*, pp.349-372

<sup>593</sup> H. Arendt, *La crise de la culture*, p.18

champ du texte. L'événement tenant lieu de pivot dans ce parcours de désillusion est d'ailleurs celui qui place Tristano face à un choix d'action. L'alternative qui lui est présentée de donner ou non la mort à autrui, engage aussi bien la relation à son individualité qu'au sens notamment de l'action politique et de l'événement historique. Aucun terrain d'entente n'est trouvé entre ces deux dimensions et l'alternative demeure telle quelle dans le récit. Nous retrouvons l'incapacité humaine, évoquée par H.Arendt, à nommer l'héritage ou à donner un prolongement à l'action dans la pensée. Il est question dans ce texte non seulement d'une scission entre le monde de la pensée et celui de l'action, mais aussi entre le sujet et sa propre pensée. Le texte reproduit l'absence de simultanéité entre l'action et la pensée : cette absence de simultanéité souligne l'impossible maîtrise par le sujet de sa pensée, son incapacité à l'expliquer ou à justifier notamment des idéaux qui l'ont poussé à agir de telle ou telle façon. Comme le souligne P.Ricoeur, avec l'histoire du XXe siècle la vision hégélienne de l'histoire comme *effectuation de l'Esprit* s'écroule : « devant tant de victimes et tant de souffrances, la dissociation qui en résulte entre consolation et réconciliation nous est devenue intolérable. (...) (T)outes les composantes qui se recouvraient dans le concept de ruse de la Raison – intérêt particulier, passion des grands hommes historiques, intérêt supérieur de l'État, esprit des peuples et esprit du monde – se dissocient et nous apparaissent aujourd'hui comme les *membra disjuncta* d'une impossible totalisation.<sup>594</sup> » La séparation de la figure du témoin narrateur avec celle d'un personnage témoin de l'histoire, mais aussi la scission de l'esprit du narrateur et de son corps malade, constituent à cet égard deux métaphores de cette totalisation rendue impensable du sens et de l'histoire aux lendemains des deux guerres mondiales. Une telle scission entre l'Histoire et l'histoire individuelle était déjà un des critères de modernité des témoignages écrits au lendemain de la première guerre mondiale, mais Tabucchi approfondit la question en mettant également en doute la possibilité pour l'homme d'apercevoir à l'échelle individuelle la portée de ses propres actes. Car « avouer que la compréhension par soi de la conscience historique peut être ainsi affectée par des événements dont, encore une fois, nous ne pouvons pas dire si nous les avons produits ou s'ils nous arrivent simplement, c'est avouer la finitude de l'acte philosophique en quoi consiste la compréhension par soi de la conscience historique. Cette finitude de l'interprétation signifie que toute pensée pensante a ses présuppositions qu'elle ne maîtrise pas, et qui deviennent à leur tour des situations à partir desquelles nous pensons, sans pouvoir les penser elles-mêmes.<sup>595</sup> » Cette notion de présupposé à l'origine du récit a déjà été évoquée. Elle renvoie

---

<sup>594</sup> P.Ricoeur, *Temps et Récit III*, p.370

<sup>595</sup> P.Ricoeur, *Temps et récit III*, p.372

ici aux limites imposées à l'homme par son inscription dans le temps et aux limites finalement de la possibilité du témoignage de constituer le lieu à partir duquel les nouvelles générations pourront à leur tour penser leur relation au monde et à l'histoire.

La quête de compréhension du passé se révèle aller de pair dans cette fiction de témoignage avec le désir de se réconcilier avec le passé. Les différentes versions de la même scène proposées par le narrateur disent toutes le désir du témoin de réécrire l'histoire, cette histoire que Tristano a eu le sentiment de vivre sans pour autant pouvoir la maîtriser. Le témoin de la vie de Tristano attend donc de l'écrivain qu'il écrive son histoire « *come se fosse vero, perché per Tristano fu vero davvero, e l'importante è quello che lui immaginò per tutta la vita, a tal punto che è diventato un suo ricordo.*<sup>596</sup> » Aussi la fiction de témoignage ou « le roman à histoire (l'expression heureuse est de Marguerite Yourcenar) n'est là que pour permettre la confrontation entre passé et présent, la révision du présent par une réécriture du passé ou mieux encore par son « invention », faisant ainsi du roman une « métafiction<sup>597</sup> ». Par l'intermédiaire d'un récit fictif et reconnu en tant que tel, il s'agirait donc de pallier dans le présent de la narration l'absence de pensée durant l'action passée, et de soulager ainsi la confrontation du témoin à sa conscience ou sa mémoire douloureuse. Cette notion de réécriture de l'histoire dans le témoignage souligne et interroge la nécessité ressentie par le sujet de s'approprier, dans le temps dans lequel il lui est donné de vivre, aussi bien le sens de son expérience, que celui de l'expérience d'autrui au travers de l'écriture. Tabucchi interroge ainsi la position qui est la nôtre, face au témoignage : comment notre présent prend-t-il et peut-il prendre en charge le passé d'autrui ? Le témoignage répond au besoin humain de s'approprier cette partie de l'histoire du XXe siècle, cette « histoire (que les hommes ont vue s'écrire) sans eux, voire contre eux.<sup>598</sup> » Face à ce désir d'appropriation de ce qui demeure inappropriable ou de ce qui n'a pas pu être pensé, une actualisation du lieu même de la mémoire semble s'imposer. Tabucchi revendique bien la nouvelle place à accorder au présent dans le travail de la mémoire, car la mémoire n'est pas seulement dans le passé mais toujours à même le présent. « La mémoire est, certes, dans les vestiges que met à jour la fouille archéologique ; mais elle est aussi dans la substance même du sol, dans les sédiments agités par la bêche du fouilleur ; elle est, enfin, dans le présent même de l'archéologue, dans son

---

<sup>596</sup> Tabucchi, *Tristano muore*, p.25, (*Tristano meurt*, p.32, « comme si c'était vrai, parce que pour Tristano ce fut vraiment vrai, et l'important est ce qu'il imagina durant toute sa vie, au point que c'est devenu un souvenir pour lui. »)

<sup>597</sup> D.H. Pageaux, "Roman et histoire : l'écriture du passé est-il un art de l'éloignement ?", p.197

<sup>598</sup> D.H. Pageaux, "Roman et histoire : l'écriture du passé est-il un art de l'éloignement ?", p.198

regard, dans ses gestes méthodiques ou tâtonnants, dans sa capacité à lire le passé de l'objet dans le sol actuel. <sup>599</sup> »

Si le sujet est pris en étau entre le passé et le futur, l'impossibilité qui est la sienne de s'extraire du conflit entre ces deux forces, se révèle malgré tout comme une chance d'apercevoir dans son présent la puissance encore agissante du passé. Le présent est conçu effectivement comme cette chance offerte au passé de livrer son sens non aperçu et pourtant utile aux nouvelles générations. C'est donc vers ce lieu et sur le caractère fulgurant de la vérité du passé que Tabucchi attire le regard de son lecteur.

## 2.2. La puissance de l'image produite par la collision du passé et du présent.

Tabucchi élabore le récit d'un témoin fictif selon l'absence de logique qu'est celle de la remontée des souvenirs. Son discours ne semble effectivement pas chercher à mener à une fin préétablie. A la façon du chroniqueur, le narrateur du récit laisse au contraire le champ libre à sa mémoire et reconstitue « une vie », car « c'est la mémoire qui tisse le filet que forment en définitive toutes les histoires. Car celles-ci se raccordent toutes entre elles. <sup>600</sup> » L'unité temporelle d'une vie comme du récit est alors à attendre de la mémoire et de son désordre même. Le récit de Tristano se démarque ainsi clairement de l'entreprise historique qui, elle, vise par sa narration à expliquer et relier les faits entre eux dans le temps. Ce défaut apparent du discours du narrateur répond en fait d'une vision nouvelle de la mémoire : cette vision suppose qu'une deuxième chance est toujours donnée dans le temps à ce qui est demeuré impensé dans le passé. Le témoignage contemporain de Tabucchi participe de la sorte à une révolution du genre du témoignage et du travail de mémoire – une « révolution copernicienne » de l'histoire (qui consiste) (...) à passer du point de vue du *passé comme fait objectif* à celui du *passé comme fait de mémoire*, c'est-à-dire comme fait en mouvement, fait psychique aussi bien que matériel. La nouveauté radicale de cette conception – et de cette pratique – de l'histoire, c'est qu'elle part, non des faits passés « eux-mêmes », cette illusion théorique, mais du mouvement qui les rappelle et les construit dans le savoir présent de l'historien. <sup>601</sup> » Tabucchi s'attache donc dans son récit à offrir une place à « l'inconscient du temps, (ce) principe dynamique de la mémoire dont l'historien doit se faire à la fois le

---

<sup>599</sup> G.Didi-Huberman, *Devant le temps*, p.110

<sup>600</sup> Walter Benjamin, *Le conteur*, in *Œuvres III*, p.135 ; citation suivante : p.133

<sup>601</sup> G.Didi-Huberman, *Devant le temps*, p.103



récepteur – le rêveur – et l’interprète.<sup>602</sup>» L’écrivain italien répond ainsi aux théories de W.Benjamin qui visent à « prendre l’histoire à « rebrousse-poil<sup>603</sup> » : « il faut désormais comprendre en quoi *le passé vient à l’historien* et, d’une certaine façon vient le trouver dans son présent, désormais compris comme présent *réminiscent*. » Les faits « ne sont plus choses inertes à aller trouver, à isoler puis à saisir dans un récit causal, ce que Benjamin considère comme un mythe épistémologique. Ils deviennent des choses dialectiques, des choses en mouvement : ce qui, depuis le passé, vient « nous frapper » comme une « affaire de ressouvenir<sup>604</sup> ».

Les versions de l’histoire les plus contradictoires se succèdent donc dans le récit et le personnage de l’écrivain est tenu de les prendre en compte jusque dans leur contradiction. Car cette contradiction apparente n’est que le reflet justement du travail de la mémoire. Chaque réalité est donnée comme coexistant avec une réalité dont elle diffère et plus aucune hiérarchie n’est à attendre du récit. Le narrateur rend d’ailleurs impossible toute tentative de préférer une version à une autre. Il s’agit de faire cohabiter dans l’espace du témoignage le passé et le présent, mais aussi le récit tel qu’il a été donné dans le passé et tel que le présent le réécrit. Le premier roman faisait de Tristano un héros, enjolivait la réalité quand le narrateur lui, demande à ce que la lâcheté figure elle aussi dans le récit. Si la réécriture de l’histoire dans le témoignage va souvent de pair avec la volonté présente de s’extraire du conflit entre le passé et le futur, et de dominer l’expérience par un sens qui permette à l’homme de se réconcilier avec son propre passé, elle passe aussi par la prise de conscience de la nécessité de prendre en charge non seulement ce qui dérange, mais aussi ce qui semble n’être qu’un détail du passé. Le travail de mémoire du témoin ne revient donc pas à adapter l’histoire à son présent ; le travail de mémoire demande simplement de savoir regarder tout ce qui un jour fut comme « des réceptacles inépuisables de ressouvenirs<sup>605</sup> », (ces choses ou débris du passé qui) sont devenu(s) *matière à survivances* – l’efficace matière du temps passé. »

La coexistence des temps et des points de vue, mais aussi du rêve, de l’introspection et des faits objectifs, vise à conserver et à mettre au même niveau tout ce qui jamais vit le jour : à la manière du « collectionneur » ou du « chiffonnier », - pour reprendre encore le registre choisi par Benjamin-, qui ne néglige aucun élément, Tabucchi inscrit le discours désordonné de son narrateur dans une logique dialectique que l’anachronisme propre au surgissement des souvenirs rend possible. Le dialogue entre le témoin narrateur et l’écrivain tient lieu de

---

<sup>602</sup> G.Didi- Huberman, *Devant le temps*, p.104

<sup>603</sup> G.Didi-Huberman, *Devant le temps*, p.100 ; citation suivante : *ibidem*

<sup>604</sup> G.Didi-Huberman, *Devant le temps*, p.103

<sup>605</sup> W.Benjamin, *Paris, capitale du XXe siècle*, p.370, in G.Didi-Huberman, *Devant le temps*, p.108

métaphore de cette dimension dialectique inséparable de la mémoire de l'homme. En associant le surgissement des souvenirs à une force incontrôlable travaillant la matière du récit, Tabucchi fait écho aux thèses développées par Benjamin sur le phénomène auratique attaché selon lui au retour du passé dans le temps. Le caractère obsessionnel des souvenirs qui surgissent dans la conscience du narrateur renvoie à cette force évoquée par W.Benjamin, une force qui continue à travailler les choses passées et signale que le passé ne passe pas mais peut revenir à tout moment.

L'anachronisme est en effet compris ici non seulement comme va-et-vient dans le temps, mais aussi comme expression et manifestation d'une survivance ou revenance : « La survivance touche bien au fondement de l'histoire en général ». (...) D'une part, elle nous donne accès à une *matérialité du temps* (...). D'autre part, elle ouvre un accès à l'essentielle *spectralité du temps* : elle vise la « préhistoire » des choses sous l'angle d'une archéologie qui n'est pas seulement matérielle, mais encore psychique.<sup>606</sup> » La notion de spectralité renvoie au-delà de l'apparent surgissement de la mémoire, à une profondeur qui n'est pas nécessairement visible au premier abord, mais que la décomposition du spectre permet de rendre accessible aux sens. Nous sommes habitués à utiliser cette notion de spectre pour la décomposition de la lumière ; sa transposition dans le domaine du temps et de la mémoire éclaire d'un jour nouveau le rapport de l'homme à sa propre mémoire et à l'apparence disparate de ses souvenirs. Tout comme la lumière blanche ne révèle la richesse de la suite ininterrompue des couleurs qui composent son spectre, qu'au travers d'une déviation qui vient briser le flux de lumière, le témoignage en tant que récit faisant appel aussi bien au passé qu'au présent dans lequel il s'inscrit, ne peut révéler ce qui fait sa richesse qu'au travers de la mise à jour de la force toujours active du passé dans le présent. L'anachronisme apparaît comme ce vecteur de déviation du témoignage, ce qui provoque l'affrontement ou la collision entre les forces du passé et celles du présent. Il semble d'ailleurs possible de dire à la suite de W.Benjamin que la puissance de l'image ou du sens qui se donne alors à lire est une puissance de « collision » : « Telles sont les puissances de l'image. Telle est, tout aussi bien, sa fragilité essentielle. Puissance de *collision*, où des choses, des temps sont mis en contact, « télescopés », dit Benjamin, et désagrégés dans ce contact même. Puissance d'*éclair*, comme si la fulguration produite par le choc était la seule lumière possible pour rendre visible l'authentique historicité des choses. Fragilité de tout cela, puisque, une fois rendues visibles, les choses sont condamnées à replonger presque immédiatement dans le noir de leur *disparition*, tout au

---

<sup>606</sup> G.Didi-Huberman, *Devant le temps*, p.108-109

moins de leur virtualité.<sup>607</sup> » Tabucchi nous met en présence de cette fragilité de l'image du passé qui cherche à s'inscrire de manière durable dans le temps par le biais du témoignage. La puissance de la migraine « *feroce*<sup>608</sup> » qui envahit tout le corps du témoin, est comparée à celle des explosions qui détruisent des immeubles. Le choix de la migraine est intéressant parce qu'il renvoie à une force intérieure, une force d'implosion qui provoque par l'intensité qui est la sienne, l'écroulement de l'image sur elle-même. L'image qui surgit du fond du passé, du fond de la mémoire du témoin porte en elle-même cette même force destructrice. W.Benjamin dit d'ailleurs que « la mémoire est essentiellement conservatrice, (et que) le ressouvenir est destructeur.<sup>609</sup> » Mais tout comme H.Arendt estimait qu'il était possible d'apercevoir la vérité dans l'intervalle qui apparaît parfois entre ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore, de même le récit de la vie de Tristano est-il soumis aux diverses fulgurances de son narrateur : le sens qu'il voulait dégager de ses propos disparaît à peine les mots formulés.

Tabucchi nous décrit donc le témoignage selon la « temporalité particulière qu'(il) engage<sup>610</sup> » et comme « dialectique à l'arrêt ». « L'image – l'image dialectique- constitue bien, (...) le « phénomène originaire de l'histoire ». Le présent de son surgissement donne la forme fondamentale du rapport possible entre le Maintenant (instant, éclair) et l'Autrefois (latence, fossile), rapport dont le Futur (tension, désir) gardera les traces. » Tout le récit est soumis à cette tension entre le présent de la narration, temps de l'évocation encore possible et le passé jamais complètement accessible : cette tension devient l'objet du récit à venir, son seul objet possible. Tabucchi ne pousse cependant pas la logique de Walter Benjamin jusqu'à attendre de la dialectique à l'œuvre dans l'image, le moment de la révélation d'un sens fondamental qui précéderait l'histoire. Il interroge bien plutôt le fonctionnement dialectique de l'image et la donne à lire telle quelle, livrant le témoin du témoin à l'insignifiance du récit de mémoire. Le témoignage ainsi compris n'a pas à prétendre faire mémoire mais doit au contraire reconnaître les limites qui sont les siennes : « le Moi « n'est même pas maître dans sa propre maison, (...) il en est réduit à des informations parcimonieuses sur ce qui se joue inconsciemment dans sa vie psychique.<sup>611</sup> Les incertitudes du narrateur associées à la place non négligeable qu'occupe le rêve dans le récit, marquent l'importance pour le témoin de

---

<sup>607</sup> G.Didi-Huberman, *Devant l'image*, p.116

<sup>608</sup> Tabucchi, *Tristano muore*, p.118, (*Tristano meurt*, « féroce », p.149)

<sup>609</sup> W.Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, in *Le livre des passages*, p.420 in G.Didi-Huberman, *Devant le temps*, p.111

<sup>610</sup> G.Didi-Huberman, *Devant le temps*, p.117 ; citation suivante : ibidem

<sup>611</sup> S.Freud, *Conférences d'introduction à la psychanalyse (1916-1917)*, trad. F.Cambon, Paris, Gallimard, 1999, p.363-364, in G.Didi-Huberman, *Devant le temps*, p.110

reconnaître la mémoire comme « processus<sup>612</sup> » ou « débat du souvenir » et non plus comme « résultat » ou « fait souvenu ». Car l'intérêt du témoignage ne réside pas dans le contenu du récit de mémoire à proprement parler, mais dans l'intervalle, maintenu par le geste même de l'écriture, entre le passé évoqué et le présent de la narration, comme le présent de la réception. Dit autrement, l'intérêt du témoignage résiderait ainsi davantage dans le commentaire sur le témoignage que dans ce que le récit relate. « *(C)hi scrive per commentare la vita pensa che il suo commento sia più importante di quello che commenta, anche se non se ne rende conto.* »<sup>613</sup> Tabucchi suggère alors que la fiction de témoignage nous en apprend plus sur les hommes qu'elle nous décrit, sur la vérité de leur rapport au passé, que le témoignage en retraçant simplement la vie qui fut la leur. La fiction de témoignage en tant que commentaire sur le témoignage tente ainsi de faire apparaître le temps d'un éclair, une des multiples vérités que le passé recèle sur l'homme. En charge pour le témoin du témoin de savoir se saisir de cette lueur éphémère.

Pour Tabucchi, la mémoire n'est donc plus à voir comme un entrepôt, lieu de conservation des images du passé et dans lequel le témoin ne ferait que puiser. La mémoire au contraire est mouvement, mais aussi dialogue ininterrompu du sujet avec lui-même au fil du temps. Nous nous replaçons ainsi avec ce témoignage fictif face à la matière vivante que constitue la mémoire : celle-ci est ce qui surgit dans la matérialité même des choses présentes. Il s'agit pour Tabucchi de donner à lire le processus en jeu dans le rapport qu'entretient l'homme avec son propre passé. Il met à jour le conflit entre le passé et le futur auquel le témoin est soumis dans son présent et s'attache à rendre dans un même temps leur liberté aux images qui ont survécu de son passé. Le témoignage prend alors sens dans le récit de cet auteur italien à partir de l'observation non plus d'un enchaînement de faits, mais du surgissement toujours possible du passé dans le présent. Le témoin se doit d'ailleurs de rester vigilant, s'il ne veut pas passer à côté de cet instant où la vérité paraîtra peut-être de manière fulgurante. Les difficultés auxquelles le discours du narrateur est soumis, ont signalé cependant le conflit entre le désir humain d'inscrire le passé dans une forme de durée ou d'immortalité et le constat de l'inévitable dispersion du sens dans la multiplicité des faits. Le présent de la narration correspond ainsi à ce lieu où l'homme est déchiré entre son désir de s'extraire du présent qui lui est donné à vivre, et l'impossible réalisation d'un tel souhait. Le témoin tel qu'il nous est décrit, reste en effet en quête de la position qui peut être la sienne

<sup>612</sup> G.Didi-Huberman, *Devant le temps*, p.112 ; citations suivantes : ibidem

<sup>613</sup> Tabucchi, *Tristano muore*, p.101, (*Tristano meurt*, p.128, « (C)elui qui écrit pour commenter la vie pense toujours que son commentaire est plus important que ce qu'il commente, même s'il ne s'en rend pas compte. »)

dans ce conflit entre le passé et le futur. Si le sujet humain ne peut s'extraire du cours ininterrompu du temps pour apercevoir le sens général de l'Histoire, Tabucchi nous amène malgré tout à reconsidérer la hiérarchie selon laquelle l'homme serait inscrit dans un temps auquel il ne peut que se soumettre. Si les souvenirs surgissent, si le passé entre en collision avec le présent de manière imprévisible, il revient en dernier lieu au sujet humain d'apercevoir l'image produite par le choc de leur rencontre. A la suite de F.Kafka et de H.Arendt, l'auteur italien souligne bien l'importance de la position qu'occupe l'homme dans ce conflit entre les temps : le temps ne semble agir sur l'homme que parce que celui-ci est en quête d'un sens et d'une permanence de ce même sens dans le temps. L'éloignement dans le temps de l'expérience apparaît alors comme un faux obstacle dans la quête de l'homme par lui-même, car l'homme ne se dit pas dans le passé, un passé qu'il s'agirait de protéger de l'oubli à tout prix. L'homme ne peut se dire que dans cet espace-temps imprécis, ce temps de l'entre deux, cette brèche qui s'ouvre entre le passé et le futur dans le témoignage conçu dorénavant comme dialectique temporelle.

Tabucchi tout comme Kertész ne font donc pas œuvre de témoignage à proprement parler, mais font de leurs récits le lieu d'interrogation des prétentions des récits de témoignage. L'usage de la fiction leur permet d'interroger les possibilités offertes par le témoignage et notamment les possibilités d'élaboration du sens de l'histoire aussi bien par le témoin, que par le témoin du témoin auquel il s'agit de le transmettre. Nous sommes passés par le biais de la fiction de la question de l'appropriation à celle de la construction du sens par le témoin. Il n'est donc pas seulement question de transmission du sens de l'expérience dans le témoignage contemporain vu par ces auteurs, mais aussi de la valeur problématique et toujours floue de l'objet à transmettre. L'homme est dorénavant contraint d'accepter les faiblesses de sa mémoire, son caractère destructible. La possibilité de dire ce qui fait de l'homme un homme ne dépend donc plus exclusivement de la capacité de la mémoire à lutter contre la destruction opérée par le temps. Si le témoignage prétend pourtant se référer au passé pour extraire le sens d'une expérience et la spécificité de l'identité humaine qui s'en dégage, le rapport du présent au passé apparaît plutôt comme volonté propre à l'homme de réécrire aussi bien le passé que le présent, à l'image de ce que serait selon lui l'« homme ». En remettant en question la relation du passé et du présent de l'énonciation, nous avons vu se dessiner les contours du conflit qu'est celui de l'homme avec sa volonté de compréhension de son identité, mais aussi ceux du conflit auquel conduit la croyance en l'existence d'une valeur « homme » détachée du temps. C'est d'ailleurs bien ce rapport que le sujet entretient avec lui-

même qu'il s'agit de circonscrire. Le sens ne se situe pas tant dans le passé que dans la relation que le présent de l'élaboration du témoignage entretient avec ce même passé. Ces auteurs usent donc de l'anachronisme afin de mieux mettre en lumière l'illusion attachée au genre du témoignage : le témoignage contemporain en cela se veut réévaluation, par le biais de la fiction, de la méthode choisie dans cette quête de sens propre à l'homme. L'anachronisme permet alors de renouer le dialogue entre les forces temporelles, mais aussi entre l'image passée et présente de l'homme, et de marquer en quoi leur opposition n'est que le fruit d'une action humaine et de son ambition à remodeler le passé. Il permet aussi de comprendre la nécessité pour le témoignage de chercher à contourner les interdits qui lui sont attachés et invite à penser ce que pourrait être un témoignage authentique de l'homme par lui-même : un témoignage qui saurait accorder à la fiction qu'est toute représentation, la place qui est la sienne.

Le témoignage contemporain n'est plus représentation d'une expérience passée, comme le suggère l'absence de description de faits, mais témoignage de ce qui échappe à un tel témoignage. L'expression choisie par Jean Bessière, « témoigner de ce dont on ne peut témoigner », utilisée à propos d'une fiction se faisant le relais d'une parole non advenue, celle des victimes silencieuses, nous semble trouver son prolongement dans les récits de Kertész et Tabucchi. Elle souligne les nouveaux enjeux du genre : le témoignage doit dorénavant s'attacher à ce vide qui demeure ineffaçable au sein de la relation de l'homme à lui-même dans le temps, s'il veut prétendre atteindre ou du moins approcher le mystère de l'identité humaine. Si le témoignage contemporain ne peut plus prétendre donner le sens définitif de l'histoire passée, il se révèle au contraire représentation de la « fondamentale volonté d'accorder à l'existence humaine quelque signification ultime<sup>614</sup> ». Cette volonté demeure à l'état de simple volonté et c'est ce désir inexplicable qui constitue à présent l'objet du témoignage. La quête du passé apparaît alors comme l'expression d'un malaise présent, de ce présent dépourvu de valeurs auxquelles l'homme puisse s'identifier, et comme l'expression des ambitions de création de l'homme, qui tente de pallier de la sorte les manques de sa propre histoire. La question du témoignage comme expérience de la temporalité, constitue un prolongement de celle de la rupture entre la mémoire et l'identité humaine, ou entre le testament et l'héritage en raison de l'absence de testament. Kertész et Tabucchi révèlent chacun pour leur part l'incapacité qu'est celle de la mémoire à répondre au besoin humain d'un sens à donner à leur existence dans le temps. La seule continuité entre les temps et les

---

<sup>614</sup> D. Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, p.24

génération serait donc à chercher dans ce désir d'identification du passé et du présent à une image de l'homme construite par lui-même. La quête du témoignage contemporain peut alors être décrite comme quête sans fin de cette image de l'homme qui oriente son regard sur sa propre histoire. Mais cette image n'a pas de lieu comme le suggère la désorientation des différents narrateurs des récits de Kertész comme de celui de Tabucchi ; ce qui revient à dire que la représentation de l'homme par lui-même ne dispose d'aucun modèle pour s'énoncer. Les récits de ces auteurs marquent la nécessité d'annuler toute représentation qui se donne en réponse à un modèle ou une image de l'homme, mais ils soulignent aussi l'impossibilité d'enfermer le témoignage dans l'autosuffisance d'une création au présent du sens de l'histoire. Les textes de Kertész et Tabucchi tiennent ainsi lieu d'immersion du témoin, comme du témoin du témoin, dans la temporalité propre à l'existence humaine : le sujet est enfermé dans son présent, tourné vers le passé et dans un même temps poussé vers le futur. Il est question du déchirement ressenti par le sujet entre ce que lui offre son existence présente et ses aspirations qui le tiennent insatisfait. Ce que nous désignons depuis le début de notre réflexion comme « témoignage contemporain », se révèle alors justement comme expression de l'absence de contemporanéité de l'homme avec lui-même et marque le malaise de cette position de l'homme dans le temps. Le témoignage en tant que représentation de l'homme par lui-même constitue malgré tout cet effort pour tenter d'atteindre une contemporanéité à soi. « L'œuvre se pose, mais ce qui lui donne de se poser (de se vouloir et de se pouvoir comme telle) n'est pas présent dans la présence de l'œuvre : sa précédance manque, et elle ne peut que vouloir la rejoindre dans l'à-venir de sa présentation.<sup>615</sup> » Le témoignage contemporain reste habité par ce mystère à l'origine du désir humain de se dire, ce mystère de la coexistence en l'homme du Bien et du Mal : chaque récit expose ce mystère et la relation individuelle à cette question qui demeure et semble devoir demeurer sans réponse. Le témoignage dans les récits de Kertész et Tabucchi n'est plus tant le lieu offert au sens de l'expérience passée, que le lieu à partir duquel interroger ou seulement constater le désir de compréhension de l'homme par lui-même, cette origine sans lieu du dire qui projette l'homme dans l'à-venir de la représentation. Cette différence de l'origine du discours de l'homme par lui-même est ce qui creuse chacun des témoignages retenus. Chaque témoignage constitue d'ailleurs « un des « temps », l'une des « époques » multiples, innombrables (...) de cette différence. L'œuvre doit se promettre, parce que la question de ce qui, dès l'avant, l'a promise ne saurait recevoir

---

<sup>615</sup> D. Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, p.209

de réponse avant qu'elle ait promis de la poser, et elle ne la pose qu'en se posant comme œuvre, s'anticipant alors, laissant en elle œuvrer la différence. <sup>616</sup>»

Alors que Rigoni Stern et Semprun se sont attachés à l'idée de l'existence d'une valeur propre à l'homme, celle d'une propension au Bien, qui précéderait toute expérience et toute relation de l'homme à cette même expérience ; Kertész et Tabucchi, eux, fondent leurs récits sur ce que nous pourrions appeler l'absence de sens propre et a priori de l'existence humaine. Le temps détruit sans cesse le sens qui semble s'élaborer dans le temps, dans le texte de Kertész, quand pour Tabucchi, ce sont les contradictions qui interdisent toute fixation de sens dans le temps. Ces positions expliquent le perpétuel renouvellement du cadre offert à ses récits, dans le cas de Kertész et le retour sans fin de Tabucchi sur les différentes versions d'un même événement que lui offre sa mémoire. Nous semblons alors bien loin des perspectives de Rigoni Stern et de Semprun, car malgré les modifications qu'apporte le passage du temps, leurs récits demeurent en quête d'une permanence des valeurs qui se dégagent de l'histoire. Ce sont deux écoles qui s'opposent, mais cependant seulement en apparence : il n'est en effet pas possible de dire que Semprun par exemple, soit uniquement en quête d'une « transcendance disparue <sup>617</sup>», et que Kertész ou Tabucchi aient fait le choix de ce que Daniel Payot appelle la « prétention insignifiante ». Même Rigoni Stern semble placé face à une hésitation dans ses récits, lui qui, pourtant apparaît comme le plus fidèle défenseur d'une identité humaine fondée sur la fraternité. Cette hésitation commune quant à la possibilité de donner un sens à l'expérience du sujet, un sens détaché de son inscription dans le temps, constitue un vecteur non négligeable commun à ces différents témoignages contemporains.

Si Rigoni Stern et Semprun voient dans la fraternité une issue temporaire au conflit entre le Bien et le Mal, une telle vision du sens à extraire de l'Histoire ne résout pas pour autant le mystère de la coexistence des valeurs opposées. Ils font seulement face au mystère et lui donnent leur réponse : ils soulignent ainsi le conflit entre la réponse individuelle donnée par le sujet et l'Histoire qui n'est que la poursuite sans fin du même mystère. La répétition de récits quasiment identiques chez Rigoni Stern et la vision de la mémoire comme spirale du temps tournant autour d'un centre obsédant chez Semprun, indiquent que la révélation proposée par leur vision de l'Histoire ne trouve pas de réalisation définitive et que l'homme demeure dans l'incapacité d'atteindre une définition de lui-même. Kertész et Tabucchi, quant à eux, ne proposent pas de réponse au conflit qui se joue en l'homme et qui le pousse à vouloir se représenter : chaque nouveau récit expose au contraire l'irréductible dissemblance qui creuse

---

<sup>616</sup> D.Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, p.210

<sup>617</sup> D.Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, p.47



le rapport du sujet au passé. Ils affirment ainsi le caractère indépassable de l'inscription du sujet et du témoin dans le temps et la nécessité pour le témoignage de prendre en compte cette dimension non seulement dans sa quête du spectre de l'homme, mais aussi dans sa prétention véridique. Ce qui rassemble donc les positions de ces différents auteurs, et fait du témoignage une expérience de la temporalité propre à l'homme, est ainsi le maintien dans le temps de l'interrogation quant aux contours à donner à une possible définition de l'homme. Le témoignage contemporain confronte le désir de permanence d'un sens de l'histoire, comme des valeurs dites humaines, au caractère temporel et donc éphémère de l'existence humaine qui reconduit sans cesse un tel désir. Que les auteurs soient convaincus de l'existence d'une valeur idéale ou au contraire opposés à une telle conception, ne voyant en l'homme qu'un conflit sans cesse reporté et irrésolu entre des forces contraires, tous ces témoignages contemporains maintiennent dans leur texte, y ménagent même, un espace qui est celui du vide de définition, un espace en attente d'être rempli pour Rigoni Stern et Semprun, un espace définitivement vide et que seule l'écriture peut prétendre décrire pour Kertész et Tabucchi. Nous pouvons alors remarquer le lien qui apparaît entre le maintien de la croyance en l'existence d'une valeur idéale et permanente de l'homme et les revendications d'une parole dite authentique, basée sur l'expérience individuelle vécue. La conviction de l'existence d'une valeur idéale pouvant définir l'homme va de pair avec un récit soucieux de répéter encore et encore les mêmes faits, misant tout sur la description des faits vécus, révélateurs selon lui de cette valeur idéale. De manière inversée, les récits qui font usage de la fiction, qui finissent même par substituer la fiction au récit de l'expérience vécue, sont ceux qui sont le plus dépourvus d'idéal ou plus exactement qui conçoivent la croyance en un idéal comme une vérité ne pouvant engager qu'un individu singulier. Il est intéressant d'observer la nécessité propre à l'homme de se détacher de la réalité, quand il est question de donner à lire la dualité du visage humain et de prendre position vis-à-vis d'elle. Il semble alors possible de voir dans la fiction, la juste expression de l'expérience de la temporalité que représente l'acte même de témoigner. La fiction manifeste la rupture entre la singularité du témoin et l'Histoire dans laquelle il s'inscrit, mais aussi le déchirement de la conscience de ce même sujet, causé par la révélation du caractère irréaliste d'une valeur idéale pouvant définir l'humain. La fiction peut alors être vue à la fois comme mise à jour et mise à l'épreuve du rapport de l'idéal humain à la réalité historique.

Les témoins contemporains qui composent notre corpus, se détachent donc des perspectives du témoignage traditionnel qui, lui, prétend révéler le sens du passé et fixer les contours de la mémoire. Mais ils marquent aussi la rupture qui est la leur, avec la représentation telle que la

décrivaient les mouvements dits de la modernité. « Parce que (la modernité) nous conforte en nous-mêmes, elle nous dispense de l'expérience de *l'autre* ; parce qu'elle nous rend toute chose représentable, elle nous dispense de l'expérience de la *distance* ; parce qu'elle réunit l'ensemble du disponible dans la simultanéité, elle nous dispense de l'expérience de la *temporalité*. Triple économie ; suppression de tout ce qui peut faire obstacle à l'adéquation immanentiste, à la présence-à-soi. <sup>618</sup>» Les témoignages contemporains que nous étudions, s'opposent à une telle conception du rapport que l'homme peut entretenir avec lui-même. La représentation se fonde justement selon eux sur un manque, sur une inadéquation et non sur la concordance indépassable entre mémoire et récit. Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, la représentation proposée par les récits de mémoire contemporains se fonde sur l'écart entre la mémoire et l'expression de cette même mémoire, quand il ne s'agit pas de l'écart entre la représentation et les capacités de réception de cette même représentation, ou encore sur l'écart entre la réalité du passé et les traces du passé conservées par la mémoire. Cet écart se manifeste notamment dans le va-et-vient entre la réalité et la fiction, va-et-vient rendu nécessaire à la description de l'ambivalence identitaire de l'homme. Ce mouvement entre les niveaux de réalités va de pair avec l'usage de l'anachronisme, cette forme de va-et-vient dans le temps, que D.H.Pageaux désigne comme vecteur de rapprochement entre les temps, mais aussi comme ce qui rend possible la dimension éthique du discours. « La dimension éthique ne peut exister que si le texte ménage, aménage, dans son écriture comme dans sa réception, ce mouvement de va-et-vient, qui fait du passé un élément convertible, transitif (...). Dit autrement, la possibilité d'opérer, analogiquement, des rapprochements, inscrits dans le texte et/ou susceptibles d'être développés par la réception, entre passé et présent. Lorsque l'anachronisme est contrôlé, dosé, c'est-à-dire lorsque ce principe d'annulation de la distance chronologique par équivalence entre passé et présent coexiste avec le principe d'éloignement, on mesure à quel point il est un agent d'approximation efficace, de va-et-vient, de mise en parallèle, en relation, en rapport explicatif entre passé et présent. Il réalise entre passé et présent un dialogue, un principe de complémentarité. <sup>619</sup>» Tous les témoignages contemporains sur lesquels nous nous sommes arrêtés, usent à divers degrés de l'anachronisme. Même Rigoni Stern, dans son dernier recueil, finit par faire de l'expérience passée, non plus un simple récit, mais une mention anachronique, venant perturber le présent de l'énonciation. Car si le témoignage contemporain exprime la stupéfaction du sujet face au caractère inaccessible de ce lieu sans lieu qu'est le mystère ou le paradoxe de la coexistence

---

<sup>618</sup> D.Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, p.76

<sup>619</sup> D.H.Pageaux, "*Roman et histoire : l'écriture de l'histoire est-il un art de l'éloignement ?*", p.201

du Bien et du Mal, il demeure le lieu privilégié d'une réflexion sur notre relation aussi bien au passé qu'à notre présent. Que le sens soit toujours déjà-là et qu'il revienne à l'homme de le révéler ou qu'il n'y ait aucun sens et qu'il revienne à l'homme de le créer : il revient à l'homme d'user de sa liberté créatrice face au surgissement de l'image du passé qu'est le souvenir. Cette liberté créatrice est la réponse de l'éthique au paradoxe humain et ce qui fait de toute expérience humaine une expérience de sa propre temporalité.

Si le témoignage contemporain use de l'anachronisme pour élaborer un dialogue entre les temps et les générations, ce n'est pas dans le but de sceller sous une même et unique identité les hommes des différentes époques concernées. Il ne s'agit pas de rendre le passé équivalent du présent, de les réduire l'un à l'autre, ou de réduire la distance qui sépare l'expérience de sa compréhension, mais bien plutôt de créer la possibilité d'un échange qui maintienne les positions respectives. Il importe de maintenir le rapport au temps comme rapport à un autre, car de ce rapport il devient alors possible d'extraire une image de ce qui fait la spécificité de l'homme, à savoir son irréductible altérité à lui-même. C'est sur ce dernier point que nous allons nous arrêter : nous allons voir en quoi la littérature de témoignage ainsi décrite peut être considérée comme autodéfinition de l'homme, ou comment l'absence de définition apparaît comme la seule définition possible de l'humanité de l'homme. A cette absence de définition constitutive de l'homme, il sera alors possible d'associer la perspective ouverte par la sortie du temps, par l'ouverture à l'irréalité qu'offre la fiction. Ainsi nous verrons comment fiction et définition de l'homme trouvent à se compléter au travers du refus de fixation de toute signification.

## CHAPITRE CINQUIEME

LE TEMOIGNAGE LITTERAIRE COMME AUTODEFINITION DE L'HOMME

OU L'ABSENCE DE DEFINITION COMME SEULE DEFINITION POSSIBLE DE L'HOMME

Le postulat sur lequel le témoignage s'établit, est celui de la mise en œuvre d'une représentation conforme à la réalité de l'expérience vécue. Comme nous l'avons vu, tout au long de notre réflexion sur le genre spécifique qu'est le témoignage contemporain, les notions de conformité mais aussi de réalité se sont révélées problématiques. Problématiques dans la mesure où le devoir de mémoire se fonde avant tout sur le respect d'une mémoire lacunaire, qu'il s'agisse de la sienne ou de celle d'autrui. La possibilité de parler au nom d'autrui et plus particulièrement au nom des victimes ou des disparus est effectivement bien un des principaux enjeux du témoignage contemporain. Celui-ci se veut confrontation du sujet et plus particulièrement du contemporain du récit à l'altérité, celle de l'événement passé auquel il a ou non participé, celle du survivant ou du disparu, mais aussi et sans doute avant tout confrontation à l'altérité de la violence à laquelle la mort d'autrui expose le témoin. Les deux guerres mondiales du XXe siècle, ainsi que la mise en œuvre de cette entreprise massive d'autodestruction de l'homme que sont les camps, marquent bien une rupture définitive dans la relation de l'homme avec lui-même. L'exigence de fidélité de la mémoire aux événements comme à la mémoire des victimes qui n'ont pu s'exprimer, semble se heurter à cette altérité, qui est pourtant à l'origine même du témoignage. La représentation du passé voit s'affronter le désir de recouvrir la réalité passée, la réalité de la violence dont l'homme se révèle capable et l'impossibilité de taire cette même réalité. Il est question dans la fidélité de la représentation à la mémoire, de refuser ou d'accepter l'affrontement avec ce qui prive l'homme d'une identité avec l'image qu'il a pu élaborer de lui-même. La répétition du récit de l'expérience passée court d'ailleurs le risque d'alléger le poids de l'expérience passée dans les consciences et d'aller dans le sens du refus de l'affrontement avec cette nouvelle image de l'homme, dans laquelle le sujet ne se reconnaît pas. Il revient cependant au témoignage contemporain de montrer en quoi la quête d'une définition de l'humain ne peut être une entreprise de réduction et d'adaptation de la réalité à une image préétablie par le sujet lui-même. Le rapport à autrui qu'engage le statut particulier du témoignage contemporain, constitue avant tout une remise en cause du rapport à soi. Ce type de témoignage s'élabore ainsi comme quête de soi, quête des traces de sa propre humanité dans l'expérience de l'altérité.

Le témoignage contemporain ne vise cependant pas la seule destruction des idéaux humanistes, il les interroge et intègre leur existence dans sa quête de la spécificité de l'identité humaine. Il n'est pas question de proposer une nouvelle image de l'homme, mais bien d'interroger le rapport du sujet à cette notion d'image de soi et le rapport entre l'élaboration d'une image de soi et ce qu'autrui lui donne à voir de lui-même. Comme le souligne René

Girard dans *La violence et le sacré*, ouvrage consacré à l'étude du fondement sacrificiel de la civilisation occidentale, « l'homme désire intensément, mais il ne sait pas exactement quoi, car c'est l'être qu'il désire, (...)».<sup>620</sup> Nous retrouvons ici la question soulevée par le témoignage contemporain quant à la possibilité du témoin de parler au nom des victimes et des disparus considérés comme seuls témoins authentiques car ayant connu la mort, et ayant donc vécu l'expérience jusqu'à son terme. Le témoin authentique apparaît comme cet « autre » dont nous parle R.Girard, cet autre qui possède le secret de l'expérience que la représentation s'attache à décrire. Ce problématique rapport à l'autre absent, à celui dont la parole demeure absente et impossible à la fois, constitue la structure du récit proposé par le témoignage contemporain et va nous conduire au plus près de ce qui fait la spécificité de l'identité humaine. L'autre est à la fois celui qui attire et celui dont on cherche à se détourner. Si nous établissons un rapprochement entre une des problématiques essentielles du témoignage et la notion de désir, c'est parce qu'il apparaît clairement possible à la lumière des témoignages contemporains de mettre en relation les problématiques représentationnelles et le mystère de la violence dont l'homme se révèle capable. Selon René Girard toujours, le désir est intimement lié chez l'homme à la notion de violence. Ce désir placé au cœur de la représentation de la violence, révèle d'ailleurs la contradiction propre au projet de connaissance de l'homme : sa volonté d'atteindre la racine de sa propre violence, la volonté de comprendre le « Mal radical », demeure inséparable de son désir de rejeter cette même violence.

La quête de compréhension du désir à l'œuvre dans le projet de représentation de l'homme par lui-même, que nous pouvons qualifier de désir du désir, apparaît comme possible élément définitoire de l'homme. Il s'agit pour le témoin contemporain de tenir compte dans la représentation qu'il propose du passé, de cette composante qu'est le désir propre à l'homme. La représentation du passé censée apporter un éclairage nouveau à la quête de définition de l'homme par lui-même, se trouve modifiée à partir de la mise à jour du lien entre désir et représentation, entre désir de soi et menace de la violence absolue de la mort. Que le témoin cherche à atteindre le sens de cette violence ou qu'au contraire il cherche à la maintenir dans son incompréhensibilité et retranscrive la spécificité de la quête impossible, dans les deux cas l'objet de la représentation apparaît comme étant celui du désir constitutif de l'homme. Il est question avant tout dans le témoignage contemporain d'un désir et donc d'un objet non réalisé, non atteint : l'humanité de l'homme. L'hypothèse que nous cherchons à confirmer est

---

<sup>620</sup> René Girard, *La violence et le sacré*, p.217 ; citation suivante : p.215

alors la suivante : si l'homme ne peut réussir à atteindre une définition définitive de lui-même, il peut cependant atteindre le sens de sa spécificité au travers des perspectives offertes par l'inaccomplissement de son désir, l'inachèvement de cette quête de lui-même qui définit justement la littérature et tout particulièrement la littérature qui s'attache à la représentation du passé. Nous allons nous arrêter dans un premier temps sur le rapport contradictoire qu'entretient l'homme avec son propre désir et finirons par interroger la valeur d'inachèvement qui accompagne cet élan qui pousse l'homme vers son autre. Il sera alors possible d'envisager l'origine de la quête de définition de l'homme dans le mystère de la violence et de la mort, mais aussi d'apercevoir la possibilité d'une autodéfinition de l'homme dans l'absence même de définition, et donc dans la représentation littéraire de l'histoire.

## A. LE TMOIGNAGE CONTEMPORAIN COMME CONFRONTATION DE L'HOMME AU DESIR QUI LE CONSTITUE.

La question que soulève Jean Bessière en introduction de son article<sup>621</sup> consacré au « témoignage de ce dont on ne peut témoigner » semble pouvoir trouver une réponse dans le champ des témoignages contemporains qui nous intéressent. Cette question est la suivante : « que peut dire la littérature lorsque les hommes ne peuvent rien dire des événements qu'ils ont vécus et qu'ils ont subis ? ». A l'issue de notre parcours, nous sommes alors tentés de répondre : la littérature peut encore dire ce qui la fonde, à savoir le désir propre à l'homme de dire, de se dire et de combler le silence. Nous allons nous arrêter sur cette notion de désir, car elle nous semble inséparable aussi bien des problématiques de la représentation du passé que de celles de la représentation de l'homme par lui-même. Le témoignage de l'homme sur son propre passé, comme sur lui-même, renvoie avant tout à un désir de sens, de ce sens demeuré absent. Nous allons voir en quoi cette absence demeure constitutive du genre du témoignage et laisse apparaître la structure même du rapport ambivalent du sujet à sa propre identité d'homme.

1. Le mystère de la violence et de la mort comme origines de la quête de définition de l'homme.

Comme nous l'avons vu, le témoignage a pu justifier son existence en prétendant parler au nom des disparus : cet enjeu devient cependant d'autant plus critique que le témoin contemporain est tenu pour sa part, d'écrire non seulement au nom des victimes qui n'ont jamais eu accès à la parole, mais aussi désormais au nom des premiers témoins disparus à leur tour. Plus qu'une parole donnée au nom des victimes, nous pouvons alors dire que le témoignage contemporain se donne en dépit de l'absence des témoins « authentiques », en dépit également d'une relation directe à une expérience perçue pourtant comme indicible, illisible. Nous avons vu également que l'écriture du témoignage s'élabore en dépit de la prise de conscience de l'influence du contexte d'écriture : le témoignage apparaissant alors comme œuvre de configuration et non comme simple description objective d'une expérience passée. Tous ces points sur lesquels nous nous sommes arrêtés, fondent en effet l'écriture du témoignage contemporain comme acte de témoignage « malgré tout », pour reprendre en

---

<sup>621</sup> J.Bessière, "*Roberto Bolaño : témoigner de ce dont on ne peut témoigner*", p.31-38 ; citation suivante : *ibidem*, p.31



l'adaptant, l'image choisie par G.Didi-Huberman à propos de la possibilité de la représentation des camps de la mort et plus particulièrement de la représentation de la mort donnée par l'homme à ses semblables. Le manque et le défaut de ou du témoignage peuvent ainsi être vus comme origine de l'écriture du témoignage contemporain, comme la base sur laquelle le discours s'élabore.

Ce qui décide notamment l'écrivain survivant Semprun à écrire est le défaut propre aux autres œuvres de témoignage qu'il a pu entendre. Il est intéressant de noter le degré d'exigence qui habite l'ambition testimoniale : Semprun se met à écrire, non pour répondre à l'absence de témoignage, mais en réponse aux défauts des témoignages qui existent déjà. Il est question ici de la quête d'une plénitude du témoignage, plénitude aussi bien formelle que sémantique. De la même façon que Semprun inscrit son geste d'écriture en regard d'une parole jugée lacunaire, Rigoni Stern élabore son récit en parallèle de discours prétendument exhaustifs, ceux de la propagande : il réintroduit pour sa part le manque de certitude et le défaut du langage dans un discours qui, lui, prétendait recouvrir toute la réalité. Quant à Tabucchi, le récit de l'écrivain est censé combler les lacunes de cohérence ou de sens de la parole du témoin narrateur. Mais comme nous l'avons vu, seul demeure le discours lacunaire : le récit de l'écrivain demeurant à l'état de seul projet. Kertész, lui, surexpose le défaut du récit, puisque le récit est celui de la quête sans fin d'un récit maintenu absent. Dans tous les cas, les notions de manque, d'absence ou de défaut deviennent des éléments constitutifs du récit et lui donnent sa raison d'être. A un premier niveau, les notions de manque ou de défaut du témoignage sont apparues comme liées aux problématiques de la mémoire, nous avons pu nous y arrêter. Mais dans un deuxième temps essentiel à la compréhension du genre, elles nous amènent à reconsidérer l'enjeu du témoignage et à dépasser l'ambition à laquelle le témoignage semblait devoir se cantonner, à savoir celle de la reconstitution des faits et de la vérité de l'expérience à partir des traces du passé demeurées dans les mémoires des survivants. Il n'est plus tant question de combler les manques de la mémoire que d'interroger le rapport de l'homme à l'absence de réponse à donner aux questions que le passé lui a laissées.

### 1.1. La mort face à la valeur « insacrifiable » de l'homme.

Le témoignage contemporain se heurte essentiellement au silence laissé par la mort des victimes des événements historiques. Il s'agit alors pour lui de souligner l'ambition illusoire du témoignage qui consiste à vouloir extraire un sens de la mort par la représentation

du passé. Il remet ainsi en question la pensée reposant sur la vérité de la perte et la logique sacrificielle. La mort d'autrui ne peut plus être vue comme porteuse d'un sens et aucun profit ne peut être tiré de l'expérience des victimes. Car « la victime n'est pas plus près de la vérité que les autres. <sup>622</sup> » « (I)l n'est plus question de sauver, de gracier, d'habiliter, de reconnaître, etc. (...). C'est bien pour cela qu'il ne doit plus y avoir de victimes (de victimes humaines), d'humains comme victimes, parce que l'être humain dont on a fait une victime ne donne rien. Ce n'est pas vrai que les victimes mettent en demeure, attestent, portent témoignage de quelque chose (...). Mais l'homme qui n'est pas victime est dans la pénombre, il est l'existence par excellence faite de pénombre ; même celui qui est presque devenu victime poursuit son chemin avec ses erreurs (...), il n'est pas « dans la vérité », il n'est pas privilégié. De la victime nul n'a le droit de se réclamer. <sup>623</sup> » Cette illusion d'un sens à extraire de la perte absolue qu'est la mort d'autrui, va de pair avec celle qui consiste à vouloir écrire au nom des disparus. Aucun lien n'est donc plus rendu possible entre la victime disparue et le survivant. Les récits des témoins rescapés que sont Rigoni Stern, Semprun et Kertész, problématisent la position de ces témoins qui sont « presque devenu(s) victime(s) » : ils se veulent malgré tout porte-parole ou représentants d'une expérience qu'ils jugent à la fois intime et étrangère. Ils ne prétendent pas au statut de témoin privilégié, ni accéder à la vérité de l'expérience absolue de la mort. Il n'est pas question pour eux de tirer profit de l'expérience d'autrui, mais plutôt de manifester le lien unique qui unit le désir de connaissance du témoin et l'expérience de la mort.

La parole du témoin contemporain, comme du témoin du témoin, trouve son origine dans ce qu'Ingeborg Bachmann a pu désigner comme « pénombre », cette semi-lumière ou semi-obscurité dans laquelle le savoir de l'homme sur lui-même est plongé. Le spectre de la mort plane sur les récits : son ombre prive les récits d'un accès à une connaissance certaine du passé. Rigoni Stern est le seul témoin contemporain de notre corpus à revendiquer, en-dehors de la fiction de témoignage, son rôle de porte-parole des disparus. La mort demeure cependant malgré tout un mystère pour lui et son récit ne se fait le relais que de ce qui a été vécu en commun : la mort constituant une limite infranchissable à laquelle l'ancien chasseur-alpin n'expose d'ailleurs pas son récit. Si Semprun, quant à lui, considère la mort comme partie

---

<sup>622</sup> Françoise Rétif, « *L'indicible et l'insacrifiable, De Wittgenstein à Jean-Luc Nancy ou le parcours inachevé de Ingeborg Bachmann* », in *L'indicible*, p.101

<sup>623</sup> Ingeborg Bachmann, *Auf das Opfer darf keiner sich berufen (De la victime nul n'a le droit de se réclamer)*, texte publié à titre posthume, traduction de Fernand Cambon, Cf. *Europe*, « Ingeborg Bachmann », coordonné par F.Rétif, août-septembre, 2003, p.173, in F.Rétif, *L'indicible*, p.100

prenante de son existence, comme « une expérience de (sa) vie<sup>624</sup> », il se décrit par ailleurs comme « résidu conscient de toute cette mort<sup>625</sup> ». Le survivant se décrit ainsi dans ces récits comme celui qui toujours demeure en reste. L'absence d'expérience de la mort ou la non expérience qu'est la mort, est bien à l'origine de la désorientation des différents témoignages contemporains. La mort est cet absolu auquel la représentation se heurte, ce qui vient problématiser dans le témoignage les notions de traces et d'empreintes à partir desquelles le témoignage est censé s'élaborer. La question de la trace laissée dans la mémoire ne renvoie plus seulement aux questions de reconstitution et de véracité de la reconstitution : elle a à voir, comme nous l'avons vu, avec le paradoxe de cette présence toujours absente à elle-même qu'est la mort. Le survivant ne fait plus face à la mort qui l'attend, mais conçoit désormais son existence comme imbrication indécidable entre la mort et la vie. Le dialogue, aperçu plus tôt, qui tend à s'instaurer entre le passé et le présent dans les témoignages contemporains au travers de la figure de l'anachronisme, trouve son prolongement dans le dialogue entre ce qui est de l'ordre de la présence et ce qui appartient à l'absence, entre la vie et la mort ou plus exactement entre la vie et l'empreinte laissée par la mort d'autrui sur cette même vie.

La question de la mort renvoie effectivement le survivant non seulement à sa propre mort, à sa survie vécue comme simple différence de la mort, mais aussi à la mort d'autrui, cette mort à laquelle la victime n'a justement pas échappé. Le témoignage contemporain en tant que répétition du témoignage est donc avant tout l'expression de l'« indicible douleur de vivre sa propre mise à mort<sup>626</sup> » et celle de « l'inadéquation du récit à l'expérience de la mort ». Françoise Rétif parle à la suite de Christa Wolf « du refus de la mise à mort du vivant dans la forme ». Tel semble bien être le conflit placé au cœur du témoignage et plus encore du témoignage contemporain. Ce paradoxe de la relation de la représentation du passé à la mort, justifie d'ailleurs le refus premier de Semprun de revivre son expérience par l'intermédiaire d'un récit. Le projet de témoignage semble se heurter au refus d'établir ou de rétablir le lien pourtant ineffaçable entre la vie et la mort.

Ce refus de représenter, qui correspond à « l'inadéquation du récit à l'expérience de la mort », est paradoxal : il contredit le principe à l'origine même de la représentation. Comme le souligne Paul Ricœur, « il appartient en effet à la notion d'inscription de comporter référence à l'autre ; l'autre que l'affection en tant que telle. L'absence, comme l'autre de la

---

<sup>624</sup> Semprun, *EoV*, p.183

<sup>625</sup> Semprun, *EoV*, p.161

<sup>626</sup> F.Rétif, *"L'indicible et l'insacrifiable, De Wittgenstein à Jean-Luc Nancy ou le parcours inachevé de Ingeborg Bachmann"*, p.96 ; citations suivantes : p.96

présence !<sup>627</sup> ». Comme nous l'avons vu, l'image vaut non seulement pour elle-même mais aussi dans sa référence à une autre réalité. Cet écart irréductible que la représentation ne peut refuser sans s'annuler, se creuse au contact de l'expérience de la mort. Si le témoignage donne une image présente de ce qui un jour fut présent mais demeure dorénavant absent, la mise en mots de la mort pose problème dans la mesure où la mort est ce qui jamais ne fut présent. Les témoignages contemporains dépassent cependant le conflit apparent de la présence et de l'absence temporelle pour accorder toute la place à la quête du seul sens de l'expérience, sens contenu selon eux dans la présence irréductible de l'absence absolue qu'est la mort dans la vie. Car la mort des disparus trouve son prolongement dans la vie des survivants. Le témoignage contemporain a en charge d'explorer le présent afin de décrypter les traces de la mort dans la vie humaine. Le désir de témoigner trouve son origine dans l'absence de réponse aux questions que la mort impose à l'homme et que les faits historiques du passé ont rendues incontournables. C'est en ce sens que nous avons pu désigner les témoignages contemporains comme quête du spectre de l'homme. La représentation de l'homme par lui-même serait alors la confrontation de l'homme au mystère absolu de la mort. Ce sont deux absolus qui se font face, l'homme et la mort. L'homme, cet « insacriable » pour reprendre les mots de Jean-Luc Nancy, affronte dans et par le récit la destruction absolue de la mort, car la mort semble nier la valeur de cet autre absolu qu'est l'homme.

L'acte de témoigner s'inscrit dès lors dans le cadre de la problématique inscription de l'homme dans un monde ou une réalité dont il cherche inutilement à se séparer. La confrontation des deux absolus que constitue la représentation de l'homme par lui-même au travers du récit d'une expérience passée, renvoie à ce que Hannah Arendt désigne comme le paradoxe humain par excellence. L'homme peut être vu comme figure de Prométhée : il a le « pouvoir de produire du neuf, d'inventer, de créer, de commencer, de rompre, de s'arracher, donc d'engendrer lui-même le proprement humain (l'arrachement). (...) (mais) est voué à subir la dévoration du vautour.<sup>628</sup> » Le témoignage contemporain désigne d'ailleurs la rencontre de l'homme avec la mort comme expression du proprement humain, comme ce qui rendrait possible justement l'arrachement. La représentation de l'expérience passée aurait pour enjeu de rendre possible l'arrachement au travers de la représentation de la rencontre de l'homme non avec sa propre mort, mais avec ce qui jamais n'est présent, la possibilité de la mort d'autrui. La question à laquelle le témoignage contemporain cherche donc à répondre est la suivante : comment l'appel à la responsabilité, cet appel au devoir de mémoire ou cette

---

<sup>627</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.21

<sup>628</sup> R.Legros, *L'idée d'humanité*, p.242-243

exigence de la dette, peut-il s'accorder avec une représentation non sacrificielle de la mort ? Extraire un sens de la mort d'autrui reviendrait effectivement à nier le caractère absolu de la mort. Comment représenter alors l'expérience passée sans sacrifier ni le caractère absolu de l'homme ni celui de la mort ?

Or c'est parce que le témoin est celui-là même qui n'a pas vécu la mort que la représentation est rendue possible, et non seulement parce que de manière évidente sa survie rend possible la prise de parole, mais surtout parce que la survie est affirmation de l'irréductible différence du sujet et du caractère strictement individuel de la mort. « Même si on me donne la mort, au sens où cela reviendrait à me tuer, cette mort aura toujours été la mienne et je ne l'aurais reçue de personne dès lors qu'elle est irréductiblement la mienne – et que le mourir jamais ne se porte, ne s'emprunte, ne se transfère, livre, promet ou transmet. <sup>629</sup> » La mort d'autrui ne produit pas de sens, mais est cet appel à l'inclusion de la mort dans la vie du survivant : il s'agit de prendre sur soi la possibilité de la mort. La survie instaure la relation du vivant à la mort et constitue en cela un appel à la responsabilité du sujet. La conscience de cette responsabilité constitue une des facettes de l'arrachement. « Lévinas veut rappeler que la responsabilité n'est pas d'abord responsabilité de moi-même pour moi-même, que la mêmeté du moi-même s'instaure à partir de l'autre, comme si elle lui était seconde, venant à elle-même comme responsable et mortelle depuis ma responsabilité devant autrui, pour la mort d'autrui et devant elle. C'est d'abord parce que l'*autre* est mortel que ma responsabilité est singulière et « incessible <sup>630</sup> ». Le mystère de la mort est ainsi affirmation du caractère « insacrifiable » de l'existence humaine. Si la mort d'autrui n'est pas productrice de sens pour le contemporain, si elle ne peut être vue comme sacrifice au sens judéo-chrétien du terme, elle est malgré tout origine du rapport de l'homme à son autre et finalement origine du rapport de l'homme à sa propre singularité.

Tout discours qui tente de circonscrire la mort, se heurte à l'altérité de l'absence et à la violence de la découverte de cette altérité, tout comme les soldats venus libérer le camp ont pu se heurter au « regard fou, dévasté <sup>631</sup> » par l'expérience de la mort du survivant Semprun. La mort représente le défaut de sens par excellence, le manque ou l'absence auxquels l'homme se heurte indéfiniment. La mort hante chacun des récits qui nous occupent. Elle plane sur le récit de mémoire, tout comme l'odeur du crématoire envahit le camp de Buchenwald et ses alentours dans la narration de *L'Écriture ou la vie*. Cette odeur dont Semprun dit qu'elle a fait

---

<sup>629</sup> J.Derrida, *Donner la mort*, Galilée, 1999, p.68

<sup>630</sup> J.Derrida, *Donner la mort*, p.70

<sup>631</sup> Semprun, *EoV*, p.14

fuir jusqu'aux oiseaux, est l'image de cette présence obsédante bien que dorénavant invisible de la mort. A la libération, les fours se sont éteints et le témoin se voit contraint de décrire non ce qui n'appartient plus à l'ordre du visible, mais la relation qui est dorénavant et irrémédiablement la sienne à cette présence obsédante. Car c'est de ce lieu propre à la survie que le témoignage contemporain peut décrire comment dans la mort même l'homme peut encore affirmer son irréductible humanité. La confrontation du témoin au mystère de sa propre humanité passe ainsi par la prise en charge de l'altérité irréductible de la mort telle que l'expérience des victimes la manifeste.

## 1.2. Le spectre de la mort face au spectre de l'homme.

La mort apparaît, tout comme l'oubli, comme cette menace qui, en se réalisant, met un terme définitif à ce qui est de l'ordre de la présence. La mort est le sceau du révolu qui est posé sur le passé. C'est à ce point précis que la réflexion menée par Ricœur sur les notions d'« avoir-été » et de passé « révolu », peut prendre toute sa place dans le cadre du témoignage contemporain. Si le « révolu » renvoie au caractère absolu et définitif de la mort, « l'avoir-été » suppose à la fois l'impossible négation de ce qui un jour fût présent et le prolongement de cette valeur dans le temps. « C'est donc sous le signe de l'être-en-dette que l'avoir-été l'emporte en densité ontologique sur le n'être-plus du passé révolu. Une dialectique est ouverte entre "avoir-été" et "révolu". »<sup>632</sup> Il s'agit de voir dans tout passé révolu un avoir-été, en toute absence un « avoir été présent, vivant, vif ». Le témoin contemporain invite ainsi à dépasser la seule perspective offerte au témoignage, à savoir sa capacité à retracer une expérience passée, dont les principaux protagonistes sont tous morts et dont les survivants semblent seulement agiter l'ombre. La représentation du passé telle qu'elle est mise en place par le témoignage contemporain, revendique dorénavant le geste dialectique qui est le sien, un geste répondant de la logique de la mise en tombeau. « La sépulture demeure, parce que demeure le geste d'ensevelir, son trajet est celui même du deuil qui transforme en présence intérieure l'absence physique de l'objet perdu. »<sup>633</sup>

La scène de la découverte d'une fosse commune, scène issue de *La dernière partie de cartes*, que nous avons déjà mentionnée, marque l'ambition de l'écriture de rendre à l'existence humaine maintenue absente sa dimension d'« avoir-été ». Cette scène décrit le retour du témoin sur les lieux de la découverte de la fosse commune, et l'échec de son

---

<sup>632</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.473-474 ; citation suivante : p.475

<sup>633</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.476

ambition de la photographier : l'image devant tenir lieu d'attestation de l'existence de la fosse est rendue impossible. Quand l'image demeure impuissante, absente, face à la dissimulation et disparition des traces du meurtre accompli, l'écriture, elle, peut continuer à faire signe malgré l'effacement programmé des derniers signes de l'existence de la fosse commune. L'écriture en tant que mise en présence de l'absence peut dire tout aussi bien ce qui a été et ce qui n'est plus, elle seule peut dire ce que dissimule la terre, expliquer le contraste entre la terre noire et la neige. Il s'agit pour le témoin de dire ce qui se cache sous la terre, et ainsi de donner un lieu de sépulture à ces anonymes, quand les responsables de l'exécution cherchaient à faire disparaître toute trace de l'existence d'un tel lieu, en comblant le trou laissé par la fosse. La parole du témoin de la mort d'autrui peut prétendre s'inscrire dans le temps à la manière du tombeau qui ne fait sens que parce qu'il renvoie, par la visibilité aveugle qu'il offre, à une intériorité, un contenu demeuré caché. Si Rigoni Stern maintient les victimes dans l'anonymat et dans le secret de l'expérience qui fut la leur, son écriture ne les enferme pas dans une forme d'inexistence ou d'oubli, celle à laquelle conduit le sentiment du révolu. La mort ne ferme pas le regard d'autrui sur le passé, mais suppose au contraire qu'une vie semblable à celle du survivant a été. Au témoignage conçu comme cimetière, ce lieu réservé aux morts, s'oppose le témoignage contemporain, comparé au geste de sépulture, qui lui « assigne au lecteur une place, qui est une place à remplir <sup>634</sup> ».

La pratique du témoignage de Kertész peut également être comparée à celle du geste de mise en terre : il recouvre par une narration attachée au présent, le passé qui, apparemment, n'est plus. Le passé n'apparaît que sous la forme d'allusions, à partir du motif de la quête des manuscrits manquants, nous l'avons dit : le récit semble affirmer ainsi sa présence pleine, tel un tombeau, sur cette absence. Les récits de Kertész ont cependant tous pour objet un récit qui a été mais qui n'est plus. Le récit de l'expérience concentrationnaire propre au survivant des camps qu'est l'auteur, représente ainsi l'intérieur du tombeau auquel le regard du contemporain que nous sommes n'a pas accès. Il est cette « présence intérieure <sup>635</sup> » à laquelle Ricœur fait allusion et qui revendique sa place dans les mémoires, dans le présent. Les récits fictifs de Kertész ont pour charge de manifester cet avoir-été sans pour autant chercher à s'y substituer. Le témoignage contemporain est cette réponse offerte à « la terre (qui) est là (et) demande son cri <sup>636</sup> ». La notion de « présence intérieure » fait écho à celle de spectre qui accompagne notre réflexion : l'appel qui hante les mémoires, est celui du caractère

---

<sup>634</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.478

<sup>635</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.476

<sup>636</sup> Laurent Gaudé, *Cris*, Actes sud, 2001, p.112

« insacrifiable » de l'homme que la mort d'autrui a rendu incontournable. La dette à laquelle le témoin doit répondre n'est donc plus celle d'une voix à rendre aux disparus, mais est cette dette du témoin vis-à-vis de lui-même, vis-à-vis de sa propre et irréductible humanité.

Le spectre d'une « présence intérieure » est tout particulièrement actif dans l'œuvre de Semprun, qui, est rythmée par l'évocation des différentes morts auxquelles le survivant a assisté. Les différents visages des disparus accompagnent le narrateur. Nous pensons tout particulièrement à l'exemple d'Halbwachs. Ce décès a son importance dans le parcours du narrateur parce qu'il lui impose sa présence et immerge l'âme toute entière du futur écrivain. Cette mort l'envahit d'autant plus que par la fonction qui est la sienne dans le camp, le narrateur était censé sceller définitivement la disparition de l'ami.

J'ai sorti la fiche de Maurice Halbwachs, j'ai effacé son nom : un vivant pourrait désormais prendre la place de ce mort. Un vivant, je veux dire : un futur cadavre. (...) J'avais la fiche rectangulaire dans le creux de ma main, elle était redevenue blanche et vierge : une nouvelle vie pourrait s'y inscrire, une nouvelle mort. J'ai regardé la fiche vierge et blanche, longtemps, probablement sans la voir. Probablement ne voyais-je à cet instant que le visage absent de Halbwachs, ma dernière vision de ce visage : le masque cireux, les yeux fermés, le sourire d'au-delà. (...) J'ai sombré dans cette tristesse de mon corps. Ce désarroi charnel, qui me rendait inhabitable à moi-même.<sup>637</sup>

L'acte d'effacement du nom suppose a priori un enfermement de l'existence passée de l'individu dans le révolu : Halbwachs n'est plus et rien ne semble effectivement plus pouvoir rendre un nom, métaphore de l'existence, à ce dernier. Mais à partir du récit de la mort de Maurice Halbwachs, la vie même du survivant semble cependant ne plus être qu'une simple enveloppe charnelle : elle s'est révélée être l'enveloppe même de la mort. La situation dans ce récit semble être la même que celle décrite un peu plus tôt à propos du texte de Rigoni Stern : redonner par l'écriture une visibilité à la mort, à défaut de donner la parole à la victime. Mais contrairement à l'auteur italien qui ne fait qu'évoquer l'existence du meurtre et rendre ainsi justice aux victimes, Semprun fait retour sur le passé qui précède de peu la mort d'Halbwachs et mêle la mort à la vie : le visage de celui qui à ce moment du récit est encore vivant, est alors décrit comme étant déjà habité par la mort à venir. Par effet de concaténation, le témoin de la mort d'autrui peut dès lors apercevoir l'imminence de sa propre mort. La mort est l'horizon commun à la vie de tous les hommes. Nous retrouvons, appliquée à la logique de la représentation de l'homme par lui-même, la dualité du sépulcre ou du tombeau, telle qu'elle a d'ailleurs pu être explicitée également par Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*<sup>638</sup>. Il s'agit de donner au travers de la présence du tombeau, une visibilité

---

<sup>637</sup> J.Semprun, *EoV*, p.62-63

<sup>638</sup> G.Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Editions de Minuit, 1992



non seulement à l'absent, mais aussi et surtout à la mort qui nous hante, à cette altérité par excellence qui nous regarde et nous hante dans son mystère même. Le mystère de la mort est ce qui nous regarde, cette angoisse qui oriente le regard que porte le témoin sur les disparus. « C'est l'angoisse de regarder au fond (...), l'angoisse d'être livré à la question de savoir (...) ce que devient mon propre corps, entre sa capacité à faire volume et sa capacité à s'offrir au vide, à s'ouvrir.<sup>639</sup> » Cette angoisse dont le survivant ne se sépare pas, invite à reconsidérer le témoignage contemporain selon une « modalité du visible (...) inéluctable –c'est-à-dire vouée à une question d'être – quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit, quand voir, c'est perdre. » Le témoignage contemporain traduit l'angoisse de l'homme placé devant cette « fiche vierge et blanche » qu'est toute existence vouée à la mort. Le témoignage est expression de cette angoisse commune, du rapport de l'homme au spectre de cette mort non encore advenue, mais qui menace par l'intermédiaire de la mort déjà réalisée dans l'existence d'autrui. La survie en ce sens est un affrontement sans cesse reconduit de la vie contre le néant, qui menace notamment d'annuler toutes les constructions de sens.

Si la mort constitue l'enjeu problématique du témoignage contemporain, c'est bien parce qu'elle est l'expression de la violence commise et subie par l'homme. Elle est le symbole de la disparition, de l'absence irrévocable, mais aussi le symbole du dilemme placé au cœur de l'identité humaine : ce dilemme qu'est celui de l'existence de la violence en l'homme. La mort renvoie l'homme à ses semblables, à sa relation avec eux, mais aussi à lui-même et interroge ainsi son identité d'homme. A cet égard, les choix énonciatifs constituent une réplique ou non de cette violence. Il s'agit encore de répondre de la nécessité d'une représentation de la mort qui ne nie pas la violence dont elle est porteuse, et qui ne comble pas la perte de sens que la violence suppose. « C'est la question du « on meurt », à laquelle (Ricoeur restitué) sa densité ontologique, sous le double signe de la cruauté de la mort violente et de l'équité de la mort qui égalise les destins.<sup>640</sup> » On comprend dès lors la réticence de Rigoni Stern à nommer directement la mort de ses compagnons d'armes : l'euphémisme signale la prise de distance avec une part de son être, avec le visage brutal de la violence que la mort d'autrui impose au soldat alors encore très jeune, une prise de distance donc avec la « cruauté de la mort violente ». Mais la violence de la mort à laquelle la guerre ou les camps soumettent l'homme, ne permet plus d'envisager seulement la mort comme simple destinée commune aux hommes. Ce n'est pas le destin qui a décidé de la mort des victimes de

---

<sup>639</sup> G.Didi-Huberman, *Op.Cit.*, p.18 ; citation suivante : p.14

<sup>640</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.475

l'Histoire, mais bien des hommes qui ont choisi ou qui, se soumettant à une autorité humaine, ont accepté de donner la mort à leurs semblables. Dans le cadre des témoignages sur l'expérience de guerre ou l'expérience des camps, nous ne nous plaçons effectivement pas dans le cadre de la mort naturelle, mais dans celui de la mort violente qu'est celle que donne l'homme à un autre homme. « D'où la disqualification progressive de la mort, qui perd son caractère de rite public auquel participaient non seulement les individus et les familles, mais, en un sens, la collectivité entière ; elle devient une chose à cacher, une espèce de honte privée.<sup>641</sup> » Chez Rigoni Stern, l'euphémisme qui entoure la désignation de la mort, tend ainsi à cacher la honte ressentie par le sujet devant la violence dont ses semblables se sont révélés capables. De la même façon, dans la description du visage mourant d'Halbwachs, nous apercevons le conflit intérieur difficilement surmontable que représente le rapport de l'homme Semprun à la violence de la mort : le sourire qui demeure sur les lèvres du futur disparu, fait écho à l'image apaisée que les hommes veulent avoir de la mort, conçue alors comme « délivrance<sup>642</sup> » des souffrances terrestres. Mais le témoignage ne rend pas possible une telle représentation, car cette mort n'est pas naturelle : si Halbwachs semble mourir de maladie, il meurt pourtant de la même mort violente que toutes les autres victimes du camp, de cette mort infligée par l'homme à un autre homme. La description du mourant traduit alors le malaise du survivant face à une violence si absolue. Kertész met d'ailleurs en scène cette violence de la mort au travers du suicide de B. dans *Liquidation* ou de la veuve dans *Le chercheur de traces*. Le suicide est décrit comme résultat de l'incompréhension généralisée des autres hommes. Le suicide apparaît alors comme expression de la mort donnée à autrui, perçu comme semblable à soi. L'image choisie est donc bien celle de la violence commise à la fois sur soi et sur ses semblables.

Cette violence de la mort qu'est celle du meurtre, renvoie à ce que Lévinas<sup>643</sup> décrit comme forme d'anéantissement : « Ce que le meurtre – élevé au rang de paradigme fondateur par le meurtre commis sur Abel par son frère Caïn – met à nu, et que la simple disparition, le départ, la cessation d'exister de la mort des proches ne dit pas, c'est la marque du néant, par le biais de l'anéantissement visé.<sup>644</sup> » Le fait que le visage de Halbwachs continue à hanter la mémoire de Semprun, confirme d'ailleurs le terme et l'apaisement impossibles à trouver dans l'acte de mourir et surtout dans la représentation de la mort dans le témoignage. Il est ainsi question de l'impossibilité de « ranger » le passé et la violence qui l'a accompagné dans un temps révolu,

---

<sup>641</sup> G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.90

<sup>642</sup> Ricoeur, *MHO*, p.469

<sup>643</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, La Haye, Nijhoff, 1961, p.208-213

<sup>644</sup> P. Ricoeur à propos d'E. Lévinas, *MHO*, p.469-470

et surtout de l'impossibilité humaine à ignorer ce qui le regarde dans la mort d'autrui. Le témoignage se fait le relais de la position de l'homme qui affronte la mort, qu'il s'agisse de la mort physique ou de la mort spirituelle telle qu'elle se manifeste dans la disparition de la mémoire. « (D)ans la mort (...) une inquiétante malveillance de l'Autre s'avance vers moi – contre moi : « comme si le meurtre, plutôt que d'être une des occasions de mourir, ne se séparait pas de l'essence de la mort, comme si l'approche de la mort demeurait une des possibilités du rapport avec Autrui. »<sup>645</sup> La relation à la mort est avant tout relation incontournable de l'homme à ses semblables, mise en jeu de la possibilité d'une relation basée sur la violence : c'est en ce sens que la vision du passé comme avoir-été, inscrit le témoignage dans la logique de la dette, dette qui ne tourne pas seulement le contemporain vers le passé, mais l'implique dans son propre présent et futur. Tous nos récits s'élaborent effectivement autour de la mise en scène du rapport à un autre que soi, qu'il s'agisse des compagnons d'arme pour Rigoni Stern, de l'autre soi-même avec lequel le survivant a du mal à s'identifier pour Semprun et Tabucchi, ou de cette identité autre que le regard des contemporains impose au survivant de revêtir dans le cas de Kertész.

En rendant visible le spectre que représente le mystère de la mort, la narration du témoignage contemporain prend alors en charge le conflit entre le désir de révolu ou d'oubli, et la douloureuse conscience de cet « avoir-été » indéniable et indépassable de la violence. La notion de « révolu » qui semble accompagner la mort d'autrui et nier par là même la violence qu'elle porte, qui la constitue, fait suite à ce que René Girard appelle « une position mythique de repli, un combat d'arrière-garde de l'illusion ancestrale qui pousse les hommes à poser leur violence hors d'eux-mêmes, à en faire un dieu, un destin, ou un *instinct* dont ils ne sont plus responsables et qui les gouverne du dehors. Il s'agit une fois de plus de ne pas regarder en face la violence, de trouver une nouvelle échappatoire (...).<sup>646</sup> » Nous retrouvons dans les propos tenus par René Girard la position contre laquelle s'instaure l'œuvre de Kertész, celle qui tente d'attribuer le sens du passé à une entité extérieure et indépendante de la volonté humaine. Les événements historiques que constituent les guerres mondiales du XXe siècle ainsi que l'existence des camps de concentration, rendent cependant définitivement impossible l'approche de la mort et surtout de la violence selon la logique du révolu. La prise de conscience de la violence qui accompagne la mort, va en effet de pair avec l'angoisse propre à l'homme quant à son identité d'homme : il se trouve confronté au néant que représente sa propre définition de l'homme selon la ligne de partage entre l'humain et

---

<sup>645</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.470, citation de E.Lévinas, *Totalité et Infini*, La Haye, Nijhoff, 1961, p.211

<sup>646</sup> René Girard, *La violence et le sacré*, p.216

l'inhumain. Ce qui a été demeure : la violence ne peut être niée. Le témoignage contemporain se fait alors le relais de l'impossible détournement du regard de l'homme de son identité contradictoire.

Les témoignages contemporains apparaissent donc comme inséparables des notions de manque et de défaut. Le défaut de et du témoignage se révèle être à la base même de l'acte de témoignage. Si la tentation demeure de s'y substituer par le récit de l'expérience vécue, l'altérité de la mort qui, elle, ne relève pas d'une expérience vécue et racontable, achève de poser le sceau de l'absence et du néant sur la parole du témoin. La mort, manifestée au cours des différents événements historiques qui ont marqué le XXe siècle, se révèle en effet non seulement comme l'expression absolue du manque de sens, mais aussi comme la marque de l'anéantissement qui menace l'homme. S'il ne peut être question pour le témoin de prétendre substituer sa parole à celle qui n'a pas trouvé de lieu, celle des victimes, le témoignage affirme cependant la valeur « insacriable » de l'existence humaine et lui oppose ce qui semble la nier, la mort dans sa manifestation la plus violente, à savoir le meurtre ou la mort donnée par l'homme à son semblable. Le récit se fait le relais de la quête humaine d'une articulation à trouver entre l'absolu humain revendiqué et la mort qui semble aller de pair avec ce qui est de l'ordre du révolu, de la perte définitive. Les problématiques liées au temps et à l'oubli apparaissent alors comme expression d'une interrogation plus large, celle du douloureux rapport de l'homme à la finitude de sa propre existence et à cette limite que pose à son existence, comme à l'image idéale qu'il a de lui-même, sa capacité à la violence. La mort se donne effectivement en tant que manifestation de la violence absolue de l'homme contre lui-même, manifestation surtout de la propension de l'homme à la violence et à la destruction. Au travers de la mort d'autrui, le témoignage contemporain prend donc en charge la possibilité de la mort et de la violence, car c'est au travers de l'expérience singulière et impartageable de la mort d'autrui que le survivant peut interroger sa propre singularité d'homme. Il ne s'agit plus pour le témoignage de voir dans la perte la possibilité d'une vérité, mais bien de considérer la mort d'autrui comme ce spectre qui regarde l'homme, ce qui le renvoie à lui-même, à sa survie et à sa différence. La mort d'autrui autorise le témoin à considérer sa propre survie comme possibilité d'affirmer la spécificité de l'identité humaine : il est effectivement question dans la survie de la capacité humaine toujours reconduite à l'arrachement, à la prise de position dans l'histoire comme dans la relation de l'homme à ses semblables. Celui qui survit est celui qui a à faire des choix et qui a à répondre du regard que l'autre pose sur lui. La survie répond ainsi de la dialectique du révolu et de l'avoir-été : elle

est la mise à l'épreuve du caractère irréductible et « insacriable » de la singularité humaine placée face à la limite inéluctable de la mort, conçue comme ce qui met un terme à la possibilité individuelle de répondre à l'appel d'autrui. Le témoignage se détache donc de l'individu ayant vécu l'événement passé et vise à faire de chaque auditeur ou lecteur un survivant, c'est-à-dire un être singulier confronté aux possibilités de son existence. L'altérité de la mort et de la violence est à la fois ce qui semble éloigner l'homme de lui-même et ce qui le constitue : c'est en effet cet appel mystérieux de l'Autre en lui qui fait de l'homme un acteur de sa propre existence et de son histoire. A l'image du sépulcre ou du tombeau, le témoignage contemporain met donc en œuvre un dispositif visuel, dont le centre absent demeure malgré tout l'objet du désir de voir et de connaître. Le désir humain de soi révèle ainsi la place qui est la sienne dans le projet de définition de l'humanité de l'homme.

La dialectique de l'avoir-été et du révolu qui s'attache au passé, permet cependant de faire apparaître la contradiction inhérente au désir humain de se connaître : il est toujours question pour l'homme du désir de se saisir de l'altérité de la violence, pour mieux la circonscrire. Le désir de soi est à la fois attraction et répulsion, quête de l'humain et refus de l'inhumain, mais comme nous allons le voir, le témoignage contemporain ne vise plus une définition basée sur l'exclusion mutuelle des deux faces de l'homme. Au-delà de l'annulation des frontières entre l'humain et l'inhumain, le témoignage contemporain interroge plutôt le parcours de désobjectivation qui inlassablement et inévitablement ramène l'homme à lui-même et à la vérité de sa contradiction.

## 2. Confrontation de l'homme à la contradiction de son désir ou la honte comme pivot du témoignage contemporain.

Comme le souligne E. Lévinas, « en dehors de ma conscience morale, Autrui ne saurait se présenter comme Autrui et son visage exprime mon impossibilité morale d'anéantir. Interdiction qui n'équivaut certes pas à l'impossibilité pure et simple et qui suppose même la possibilité qu'elle interdit précisément ; mais, en réalité, l'interdiction se loge déjà dans cette possibilité même, au lieu de la supposer ; elle ne s'y ajoute pas après coup, mais me regarde du fond même des yeux que je veux éteindre et me regarde comme l'œil qui dans la tombe regardera Caïn. <sup>647</sup> » Cette impossibilité de donner la mort, que Lévinas estime inséparable de l'anéantissement dont est synonyme la mort et plus particulièrement la mort violente qu'est le

---

<sup>647</sup> E.Lévinas, *Totalité et Infini*, p.258

meurtre commis aussi bien à l'échelle individuelle qu'à l'échelle de l'Histoire, s'inscrit dans un cadre philosophique et moral et vise à définir le principe à la base de l'éthique. Elle nous intéresse dans la mesure où elle signale une dualité au sein même du rapport de l'homme à la mort et à la violence destructrice. Le désir de représentation, le désir qui vise à produire du sens et à circonscrire la violence, trouve ainsi son lieu au cœur de la violence, dans le désir d'anéantissement lui-même. La révélation de la violence et de l'altérité de cette même violence exprimée dans la mort, est effectivement porteuse d'un double désir contradictoire : face à la possibilité de la violence, le sujet humain se trouve toujours aussi placé face à l'impossibilité de cette même violence. De la prise en charge par la narration de cette dualité va dépendre la possibilité pour le témoin de donner à lire la spécificité de l'identité humaine révélée à l'épreuve des événements historiques du XXe siècle.

### 2.1. Le désir contradictoire de la violence.

Chacun des récits, sur lesquels nous nous sommes arrêtés, se font l'écho d'un désir de vivre, en apparence opposé au désir d'anéantissement qui accompagne la mort. Il semble à cet égard inutile de revenir sur le lien entre le désir de vivre, la volonté d'oubli et le refus d'écrire l'expérience de la mort qui fonde notamment le projet d'écriture de Semprun. Nous avons également déjà évoqué la lutte contre la venue certaine de la mort que prétend mener le récit de la vie de Tristano. Chez Kertész, les personnages mis en scène, sont eux aussi habités par le désir de recommencer à vivre, en quête de ce qu'ils considèrent être le bonheur. Quant à Rigoni Stern, nul n'est besoin d'insister sur l'hommage à la vie que constitue son œuvre. Malgré la volonté de prendre en charge la réalité de la mort et d'en saisir le sens, les témoignages contemporains ne peuvent effectivement pas passer sous silence le désir de vivre qui habite tout survivant. Par un effet de retour, ce désir de vivre manifeste et souligne l'altérité de la violence de la mort, mais il ne peut cependant plus être question d'une exclusion de la possibilité de la violence par le désir de vivre propre au survivant : violence et désir de vie demeurent au contraire intimement liés. De même, la possibilité de la violence ne suffit pas à expliquer ce qui fait la spécificité de l'identité de l'homme : le témoignage de l'homme sur lui-même ne peut donc se limiter au récit de la manifestation de la violence et de la mort dans la guerre ou dans les camps. Il est intéressant de noter que la mort semble constituer à la fois un obstacle et une nécessité à la compréhension de soi, à une représentation de soi avec laquelle le témoin puisse se dire en accord. Il est donc ici question à

la fois de rejet et d'attraction dans le rapport que le sujet humain entretient avec la mort comme avec la violence.

Le témoignage contemporain met en scène cette relation ambiguë que l'homme, qu'il soit un survivant ou non des événements historiques relatés, entretient avec la mort et avec la violence. Le témoignage de l'homme sur lui-même s'anime alors autour des mouvements successifs d'attraction et de répulsion vis-à-vis de l'altérité de la violence symbolisée par la mort. La violence de la mort révèle sa force d'attraction notamment au travers de l'évocation de la relation du rescapé aux femmes. Les femmes symbolisent dans chacun de nos récits le désir, l'attrait pour l'inconnu et pour l'altérité. Les femmes sont comme attirées par le mystère de la mort que semblent avoir traversé les rescapés, quand ces derniers sont attirés de leur côté par la vie insouciant qui semble habiter les premières. Ce conflit explique la présence dans tous les textes de récits intimes, des récits touchant aux relations avec les femmes : il s'agit alors de la nécessité de manifester le désir de vivre des survivants, malgré la présence obsédante de la mort et ce au travers de l'évocation parfois obsessionnelle des corps vivants. Les témoignages contemporains prennent en charge l'expression « du rapport au corps propre, à la chair, grâce auquel le pouvoir-être revêt la forme du désir, au sens le plus vaste du terme qui inclut le *conatus* selon Spinoza, l'appétition selon Leibniz, la *libido* selon Freud, le désir d'être et l'effort pour exister selon Jean Nabert.<sup>648</sup>» L'existence humaine se décrit ainsi comme la poursuite inlassable de son être : la description des corps est ainsi expression de cette quête d'une épaisseur à donner à la vie humaine, que les hommes dans l'Histoire ont cherchée à faire disparaître en fumée. Le témoignage contemporain relate la quête du survivant d'une confirmation non seulement de la survie, mais aussi de l'existence de l'homme et de la survie de sa capacité à penser par lui-même notamment.

Si nous reprenons dans le texte de Semprun la relation qu'entretient le témoin avec les personnages féminins d'Odile ou de Lorène notamment, nous nous apercevons que le désir qui les unit est avant tout basé sur la quête d'une autre dimension, contraire à celle de leur propre existence. Le personnage féminin de Lorène, lui, constitue le visage idéal auquel aspire le survivant, parce qu'elle ignore tout du conflit interne du narrateur. Celui d'Odile au contraire se donne comme expression consciente du paradoxe placé au centre de l'identité du survivant : elle aspire à percer le mystère qui habite le survivant des camps et souhaite dans un même temps le ramener à la vie.

---

<sup>648</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.466

Elle incarnait pour moi la vie, ses insouciances, son innocence : son irresponsabilité imprévisible et charmante. Elle était le présent toujours renouvelé, sans autre projet que de persévérer dans cette façon d'être au monde (...). Si elle m'avait choisi, dès le premier soir de notre rencontre, parmi tous les jeunes gens qui tournaient autour de sa fraîcheur, de sa désinvolture gouailleuse, de son beau corps et de son regard clair, livrant candidement les trésors d'une tendresse disponible, c'est bien, m'avait-elle confié, parce qu'elle savait d'où j'arrivais, parce que mon regard (...) lui avait paru comblé d'une nuit inhabituelle, d'une exigence glaciale, quasiment forcenée.<sup>649</sup>

Odile est désirée parce qu'elle représente la possibilité de ne pas vivre la mort au présent. Elle est le double féminin de Semprun : elle n'ignore pas d'où revient le personnage Semprun, mais s'efforce à maintenir le passé dans l'inexistence apparente du passé. Elle est pourtant elle-même attirée par le mystère de la mort que semble avoir percé le survivant des camps, quand Semprun, lui, est attiré par la vie qu'elle représente. Leur relation est basée sur l'attrait du mystère de l'autre. Si le personnage Semprun ne parvient pas à échapper à la mort qui le hante et à faire sienne la légèreté d'Odile ; celle-ci ne peut, elle non plus, atteindre le mystère que recèle le passé de son amant. Ce mystère n'est jamais nommé, mais il révèle la quête de plénitude propre au sujet humain. En effet, « l'homme désire intensément, mais il ne sait pas exactement quoi, car c'est l'être qu'il désire, un être dont il se sent privé et dont quelqu'un d'autre lui paraît pourvu. Le sujet attend de cet *autre* qu'il lui dise ce qu'il faut désirer, pour acquérir cet être. Si le modèle, déjà doté, semble-t-il d'un être supérieur désire quelque chose, il ne peut s'agir que d'un objet capable de conférer une plénitude d'être encore plus totale. Ce n'est pas par des paroles, c'est par son propre désir que le modèle désigne au sujet l'objet suprêmement désirable.<sup>650</sup> » Cette quête de la plénitude supposée habiter le modèle désiré apparaît également dans le *Kaddish* de Kertész, dans la relation du survivant avec sa future ex-femme. La future ex-femme du narrateur ne demeure effectivement aux côtés de celui qui ne se livre pas, parce qu'ayant vécu Auschwitz, ce dernier l'autorise à se libérer du sentiment de culpabilité qui l'habite. Le survivant est désiré parce qu'il est celui qui lui « appren(d) à vivre<sup>651</sup> ».

Elle répéta qu'elle avait de la peine pour moi, elle dit qu'on m'avait brisé, qu'elle n'avait pas vu tout de suite que j'avais effectivement été brisé, au contraire, dit ma femme, au début ce qu'elle *admirait en moi*, c'est qu'ils m'avaient brisé, certes, mais que je n'avais quand même pas été brisé (...).<sup>652</sup>

L'ex-femme du narrateur est séduite dans un premier temps par le survivant parce qu'il l'autorise à « relever la tête<sup>653</sup> » quand tout autour d'elle lui « enfonce le visage dans la

---

<sup>649</sup> Semprun, *EoV*, p.206

<sup>650</sup> René Girard, *La violence et le sacré*, p.217

<sup>651</sup> Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, p.106

<sup>652</sup> Kertész, *Kaddish*, p.150



vase ». Le personnage féminin traduit ainsi le désir du survivant, ce désir conscient cependant de sa propre illusion. Ainsi dans les textes de Kertész, n'est-il pas rare de voir les femmes entretenir avec la figure du survivant une relation basée sur l'illusion du retour à la vie. Dans *Liquidation* par exemple, durant les instants qui précèdent sa mort par suicide, le survivant s'adresse à Sára, ce double inversé de l'écrivain survivant, celle qui a cru un temps qu'il pourrait redonner forme au monde, à sa vie ou à sa survie par l'écriture.

Je dois disparaître avec tout ce que je porte en moi comme une peste, pour ainsi dire. Je porte en moi d'incroyables forces destructrices, on pourrait détruire le monde entier avec mon ressentiment, pour rester poli et ne pas dire vomissure. (...) Rien n'a eu de sens ; je n'ai rien su créer ; la seule chose que j'ai réussi dans la vie, c'est comprendre à quel point je suis étranger à ma propre vie. J'étais mort de mon vivant. Tu as serré dans tes bras un mort, Sára, et tu as essayé en vain de le ramener à la vie. (...) Merci pour tout... Merci pour le songe...<sup>654</sup>

Le désir humain se constitue d'ailleurs dans la rencontre de ces deux spectres opposés que sont le spectre de la mort et celui de la vie. Les corps vivants, notamment ceux des survivants qui se redécouvrent, - que l'on pense à la surprise du personnage Semprun qui voit son corps retrouver si vite ses forces -, ne semblent pouvoir surgir dans la représentation qu'en raison de la description ou de l'image des corps morts qui hante l'esprit des survivants. De la même façon, le désir de vivre de l'ex-femme dans le texte du *Kaddish* trouve son origine dans son opposition à sa judéité défigurée par le spectre de la mort. L'opposition ou le conflit est donc bien au cœur du désir de plénitude qui habite l'homme.

Tabucchi a choisi de mettre en scène cette propriété du désir humain au travers de l'image de la gangrène, ce processus de destruction du corps qui finit par priver le narrateur de la possibilité de témoigner, en envahissant tout le récit. La gangrène marque l'avancée de la mort sur un corps encore vivant : elle renvoie à la menace de la victoire de la mort sur tout le corps, elle est ce qui menace l'intégrité de l'identité humaine. Tabucchi donne ainsi à lire le lien qui unit l'ambition testimoniale au désir humain de pouvoir se dire, au désir de pouvoir atteindre une expression dans laquelle le sujet humain ne se trouvera pas diminué.

Le narrateur du récit de Tabucchi évoque lui aussi tout au long de son récit les différentes figures de femmes qui l'ont accompagné : leur évocation contribue également à tenir éloigné de manière illusoire et éphémère le spectre de la mort à venir, comme le suggère l'illusion d'une issue à trouver aux remords du personnage dans l'envoi d'une lettre à la femme aimée à une adresse imaginaire. Mais l'évocation des personnages féminins replonge dans un même

---

<sup>653</sup> Kertész, *Kaddish*, p.101

<sup>654</sup> Kertész, *Liquidation*, p.77-78

temps le témoin dans le passé : elle le replace face à la menace de la mort que l'on donne ou reçoit. La fiction apparaît en ce sens chez Tabucchi, à la fois comme expression du dilemme propre au témoignage de l'homme et comme expression de l'illusion d'une résolution de ce même dilemme à trouver dans l'acte d'écriture. Elle dit le vœu de pouvoir donner une explication à l'absence de violence comme à son contraire, une explication au choix de ne pas donner, comme au choix de donner la mort. Le témoignage conçu comme récit de fiction souligne le conflit entre les deux spectres en présence dans l'existence humaine. La mort et la vie ne s'excluent pas l'un l'autre ; de même la violence et la non violence demeurent inséparables.

C'est ici que nous retrouvons le sens de la négativité chère à Kertész, pour qui le fait qu'il n'y « ait pas d'explication au fait qu'Auschwitz n'a pas été » signifie avant tout qu' « Auschwitz est ». S'il n'y a pas d'explication à l'absence d'Auschwitz, c'est qu' « il y a de l'Auschwitz dans l'air depuis très longtemps <sup>655</sup> ». Pour cet auteur hongrois, l'absence est avant tout révélatrice de présence : l'absence devient donc le lieu incontournable du discours, le lieu à partir duquel il devient possible de partager l'expérience passée révolue. De la même façon, l'absence d'explication au fait que l'homme ait choisi de participer de la violence ou de la fraternité, l'absence d'explication au fait que la violence n'a pas été ou au contraire l'absence d'explication au fait que la fraternité n'a pas trouvé de lieu, signalent la coexistence de ces deux valeurs opposées. La fiction en ce sens est expression de cette négativité révélatrice de la réalité. Au-delà de la valeur complémentaire des désirs opposés, il est donc question d'une continuité entre les deux désirs, qui sont non seulement intimement liés l'un à l'autre, mais également porteurs l'un de l'autre. L'ex-femme du narrateur de *Liquidation* est d'ailleurs paradoxalement attirée par cela même qu'elle rejette, par l'expérience d'Auschwitz qu'elle veut révoquer. De même, le conflit entre le passé et le présent, que l'absence de réponse à apporter au choix de la violence ou de la fraternité amplifie, se révèle-t-il, selon Kertész, nécessaire à la possibilité de la représentation elle-même.

La vie du survivant est soumise à l'alternance des deux désirs contradictoires. Il ne peut nier la force de la mort et son écriture semble devoir se replacer continuellement sous l'emprise d'une telle contrainte. La violence de la mort continue à agir sur ses propres réflexes de survie. Si le personnage de Kertész refuse le bonheur auquel le personnage de sa « future ex-femme » l'invite, c'est parce qu'il n'est plus possible pour lui de nier le « mécanisme meurtrier » à l'origine de sa douleur. L'écriture ne lui permet pas de s'extraire

---

<sup>655</sup> I.Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, p.50-51

de cette douleur. Le survivant est celui-là même qui expérimente le rassemblement de ses désirs contraires. Le témoignage ramène le sujet à lui-même et l'en éloigne dans un seul et même mouvement. L'homme apparaît désormais comme le siège de contradictions. En se faisant le relais de ces contradictions, le témoignage contemporain procède à un déplacement essentiel : le caractère indicible et illisible de l'expérience auquel la représentation se heurte, ne se situe pas tant dans l'événement que dans l'impossible reconnaissance de l'homme de et par lui-même. C'est dans cette perspective que peut être comprise la mise en abyme de la représentation à laquelle nous assistons dans chacun des témoignages contemporains qui nous intéressent. Plus qu'un retour de la représentation sur elle-même, il s'agit pour le témoin de revenir aux origines de la représentation : l'homme lui-même en tant qu'être soumis à un conflit intime. C'est bien ce conflit qui apparaît au travers du dédoublement du personnage de Tristano dans le récit de Tabucchi, mais aussi dans le texte de Semprun où le narrateur semble se décrire selon un avant et un après de la libération de Buchenwald. Le témoignage interroge ainsi la possibilité pour le sujet de prendre ses distances vis-à-vis de lui-même par le moyen de la représentation. Cette question est d'autant plus importante que la représentation, comme nous l'avons vu, est avant tout le lieu où un sujet expérimente sa relation au monde et procède à la configuration des valeurs qui orientent sa lecture de la réalité. Mais en tant que « subjectivation désobjectivante<sup>656</sup> », l'expérience que le témoignage relate, ne semble plus permettre au sujet de prendre ses distances vis-à-vis de sa propre identité, au contraire toute tentative de rejet ou de répulsion contribue à réduire davantage encore la distance entre la situation représentée et le témoin, entre la violence et le rejet de cette même violence.

## 2.2. Survivre à la honte dans et par le témoignage.

La représentation semble ainsi imposer à la façon d'un boomerang, un incontournable retour à soi malgré les tentatives pour s'en écarter. Comme peut le dire encore Semprun dans ce même texte, « rien ne (le) distrairait de (sa) douleur », car rien ne peut effacer l'angoisse de celui qui a traversé l'expérience de l'altérité, l'expérience de la mort. La narration semble se débattre contre ce retour inévitable vers le centre problématique qu'est l'identité humaine : les détours de la narration qui caractérisent *L'Écriture ou la vie*, disent cet effort pour ramener l'attention du lecteur vers des événements extérieurs, en retracer la chronologie, mais le désordre du texte ainsi que le retour obsédant du spectre de la mort témoignent contre cette

---

<sup>656</sup> C. Baron, "Témoignage et dispositif fictionnel", p.90

volonté et signalent la vanité d'un tel projet. De même chez Kertész la mort est toujours la destination des personnages qui témoignent, la mort apparaissant alors comme l'accord enfin retrouvé de l'homme avec son propre dilemme, son acceptation. La survie prend alors un sens nouveau : elle est une prison, dont seule la mort semble pouvoir délivrer.

Je souhaite de tout cœur disparaître. Je ne sais pas pourquoi il m'a fallu égrener cette longue vie, alors que j'aurais pu être tué à temps, avant de connaître la vanité de l'ambition de la lutte. Rien n'a eu de sens ; je n'ai rien su créer ; la seule chose que j'ai réussie dans la vie, c'est comprendre à quel point je suis étranger à ma propre vie. (...) Ne me plains pas, j'ai eu une vie parfaite. En son genre. Il suffisait de le découvrir, et cette découverte a été ma vie. Mais maintenant c'est fini. Le prétexte de ma vie a disparu, l'état de survivant a disparu. Dorénavant il me faudrait vivre comme un adulte, comme un homme. Je n'ai pas envie de sortir de la prison, de l'espace infini où se dissout et s'éparpille mon inutile... allons, étais-je sur le point de dire : tragédie ?! Ridicule.<sup>657</sup>

La prise de conscience de l'existence du double désir contradictoire demande à ce qu'une distinction soit posée dans la notion même de survivant. La survie ne peut pas être une *sur*-vie, c'est-à-dire un voile posé « sur » la vérité de la coexistence de l'attraction et de la répulsion pour la violence et la mort dans la vie humaine. La survie désigne plutôt l'état de celui qui subsiste après l'événement, que constitue la prise de conscience de la coexistence du Bien et du Mal en l'homme. La survie renvoie au conflit intérieur que suppose une telle reconnaissance. Le témoignage contemporain apparaît en cela comme mise à l'épreuve de la capacité de résistance du témoignage, mais aussi du sujet, au dévoilement du paradoxe de l'identité humaine. Les personnages des récits de Kertész ne semblent d'ailleurs pas pouvoir survivre à la compréhension d'un tel paradoxe. Dans ces textes, le sujet se retrouve et se perd tout à la fois comme le souligne la figure du chiasme dans les derniers mots du futur suicidé B. : « Je n'ai plus rien à voir avec cet amas de choses pénibles et immondes qui sont moi...<sup>658</sup> ». Reconnaissance et déni de soi vont de pair sans résolution possible, car il est bien question de la difficile cohabitation dans l'espace du texte des deux désirs contradictoires de l'homme. Le témoignage contemporain en ce sens peut être vu comme confrontation de la configuration de l'expérience à la défiguration dont elle est l'expression.

Cette difficile cohabitation, qui produit un sentiment de malaise du sujet à l'égard de lui-même, n'est autre que l'expression de la honte de l'homme qui se retourne sur sa propre histoire. La honte en effet suppose une double conscience de l'honneur et du déshonneur, en l'occurrence ici une conscience de l'horreur de la violence à laquelle l'homme s'est livré et a été livré et une conscience de l'impossible acceptation d'une telle violence. Christine Baron

---

<sup>657</sup> Kertész, *Liquidation*, p.77-78

<sup>658</sup> Kertész, *Liquidation*, p.78

se base sur l'ouvrage de Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, et rappelle en quoi « la honte (peut être vue) comme pivot de la subjectivité du témoin <sup>659</sup> ». « (L)'expérience de la honte (honte d'être témoin d'actes que l'on ne peut empêcher, honte de survivre et de voir mourir, honte de l'humiliation subie) est l'expérience paradoxale d'une subjectivation désobjectivante au sens où le sujet est plus que jamais sujet ne pouvant se désolidariser de soi-même, rivé à son propre corps mais où cette présence est en même temps une expropriation de soi-même livré à l'inassumable qui n'« est pas une chose extérieure, il provient au contraire de notre intimité même, est ce qu'il y a en nous de plus intime (...).<sup>660</sup> ». L'expression choisie de « subjectivation désobjectivante » marque l'ambivalence d'une identité humaine attirée à la fois par la vie et par la violence de la mort, et souligne le double rapport d'attraction et de répulsion de l'homme vis-à-vis de lui-même. « Selon E. Levinas, la honte ne provient pas, comme dans la doctrine des moralistes, de la conscience d'une imperfection ou d'une insuffisance de notre être, avec quoi nous prendrions nos distances. Au contraire, elle se fonde sur l'impossibilité pour notre être de se désolidariser de soi, sur son incapacité absolue à rompre avec soi-même.<sup>661</sup> » La honte ainsi perçue comme ce qui rive l'homme à lui-même, pour reprendre les mots de Lévinas, marque une évolution considérable dans le rapport du sujet et du contemporain à l'indicible de l'expérience. Nous avons émis l'hypothèse selon laquelle l'indicible serait une limite posée sur l'événement par l'homme lui-même. Mais alors que la notion de limite renvoie à une prise de distance avec la nature même de l'expérience relatée, l'introduction du désir contradictoire amène à reconsidérer la valeur de cette prise de distance : la distance se révèle affirmation de « l'impossibilité radicale de se fuir pour se cacher à soi-même, la présence irrémédiable du moi à soi-même.<sup>662</sup> »

Gagmen approfondit le concept de honte au travers de celui de répugnance, tel que W. Benjamin a pu le développer. La répugnance marque alors un pas de plus dans le processus de la « subjectivation désobjectivante » : « ce qui s'effraie au tréfonds de l'homme, c'est la conscience obscure qu'il y a en lui quelque chose qui vit, et qui est si peu étranger à l'animal répugnant que celui-ci pourrait bien le reconnaître.<sup>663</sup> » Il est une fois de plus question de la difficile reconnaissance de soi dans l'altérité de la violence, mais la notion de répugnance souligne le paradoxe qui s'attache à la possibilité de la violence en l'homme. Ce paradoxe repose sur le fait que la violence est à la fois ce qui agit en l'homme, ce qui le fait agir, et ce

<sup>659</sup> C. Baron, "Témoignage et dispositif fictionnel", p.90 ; citation suivante : p.90

<sup>660</sup> Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.114

<sup>661</sup> G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.113

<sup>662</sup> E. Levinas, *De l'évasion*, Fata Morgana, Montpellier, 1982, p.86-87, in G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.113

<sup>663</sup> W. Benjamin, *Sens unique*, in G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.115

sur quoi l'homme en tant que sujet peut porter ses regards et son jugement. Nous retrouvons au travers de ces sentiments de honte et de répugnance, le principe à la base du témoignage de l'homme par lui-même : la prise de parole du témoin s'inscrit dans ce parcours paradoxal qui conduit le sujet à se rendre témoin de sa propre désobjectivation ou de ce qui le prive de lui-même. « (L)a honte est à la fois activité et passivité, regard porté et regard subi. (...) (L'homme qui) éprouve de la honte ne peut assumer sa condition de sujet de la vision, il doit répondre de ce qui le prive de parole.<sup>664</sup> » La violence et la mort manifestées à l'épreuve de la guerre et des camps sont donc ce qui prend à témoin le survivant : celui-ci se sent regardé par ce qui est censé être l'objet de son témoignage. Pour reprendre une fois encore le titre d'un des ouvrages de G.Didi-Huberman, ce que nous voyons est avant tout ce qui nous regarde. La violence est ainsi à la fois objet et origine du regard que l'homme porte sur lui-même. L'anachronisme joue ici aussi un rôle essentiel, car il autorise la superposition dans une même représentation de ces deux positions du sujet, de ses deux relations à la violence. L'homme est donc témoin de lui-même et de sa propre violence, mais aussi témoin de la relation qui est la sienne avec ce qu'il rejette de lui-même. Le mystère de la violence attire irrésistiblement le sujet, qui lui-même ne parvient pas à saisir l'origine d'un tel attrait, ni même à s'en défaire. Le témoignage contemporain met alors en jeu la possibilité de faire sienne cette épreuve incontournable de la désobjectivation.

Auschwitz a d'ailleurs rendu incontournable cette épreuve de la honte : le camp est cette zone d'indistinction entre ce qui relève de l'humain et ce qui renvoie à l'inhumain, « le sas par lequel passent sans cesse les courants de l'humain et du non-humain, courants de subjectivation et de désobjectivation, du devenir-parlant du vivant et du devenir-vivant du logos.<sup>665</sup> » Il est fait ici écho aux réflexions menées par Primo Lévi dans *Les naufragés et les rescapés*. Dans cet essai, le survivant des camps développe le concept de « zone grise », expression qui dit le mélange indissociable entre les couleurs clairement opposées que sont le blanc et le noir, et par extension, dans l'homme, l'absence de délimitation entre les valeurs a priori déterminées du Bien et du Mal, de la fraternité et de la violence, de l'humain et de l'inhumain. En se faisant le relais de l'ambivalence contradictoire des désirs humains, le témoignage contemporain s'inscrit dans une logique de la demi-teinte : il va à l'encontre des attentes du lecteur de témoignage qui souhaite lire une histoire passée, sans interférence avec sa propre existence. « L'histoire populaire, comme celle qui est enseignée traditionnellement dans les écoles, se ressent de cette tendance manichéenne qui répugne aux demi-teintes et aux

---

<sup>664</sup> G.Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.116

<sup>665</sup> G.Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.147

complexités : elle est portée à réduire le flot des événements humains aux conflits, et les conflits à des duels : nous et eux (...). Si le résultat est à égalité, le spectateur se sent volé et déçu : il voulait des vainqueurs et des perdants, et il les identifiait respectivement avec les bons et les mauvais, puisque les bons doivent l'emporter, sinon le monde serait sens dessus dessous. (...) Or, le réseau des rapports humains à l'intérieur des *Lager* n'était pas simple : il n'était pas réductible aux deux blocs des victimes et des persécuteurs.<sup>666</sup> »

Mais alors que le devoir de mémoire suppose dorénavant que soit prise en compte la réalité de la « zone grise », cette impossible séparation des valeurs du Bien et du Mal en l'homme, la question que pose M. Rigoni Stern est celle de la possibilité d'une « resubjectivation » par le moyen du témoignage. Si l'expérience guerrière de Rigoni Stern est pourtant également vécue comme épreuve d'une « subjectivation désobjectivante », la représentation lui permet effectivement de reprendre encore possession de lui-même et d'éliminer les hésitations existentielles relatives à une telle expérience de la honte. Le parcours de Rigoni Stern dont le témoignage se fait le relais, prétend bien être celui qui l'a conduit à reprendre le pas sur sa propre passivité. Il répond de ce qui l'a privé de parole, qu'il s'agisse de ses illusions de jeunesse ou de la propagande à laquelle il a été soumis, mais pour prendre définitivement ses distances avec ces mensonges qui l'ont privé de lui-même.

Con quanta retorica, con quanta poca realtà venivano poi riportate le notizie sui giornali. Anche nella mia giovanile ignoranza riuscivo a capire l'assurdità di continuare una guerra che non vittoria, ma solo morte e distruzione avrebbe portato alla nostra Italia. (...) Com'era triste il mio animo in quell'estate del 1943 (...) No, non avevo rimorsi per come mi ero comportato nelle battaglie ; quando mi avevano ordinato di uccidere e non era necessario, avevo disobbedito. Ora, verso la fine della mia vita, posso dire che non sono più quelli che ho salvato di quelli che ho ucciso.<sup>667</sup>

La prise de recul sur les mensonges de la propagande constitue la possibilité d'une « resubjectivation » après la désobjectivation vécue dans la soumission du témoin à la logique de la guerre. Le récit en soi constitue déjà une prise de position et se veut, comme nous l'avons déjà mentionné, expression du rejet de la violence. Rigoni Stern répond à l'expérience de la honte par la reconquête de son honneur. Le témoin se situe ici sur la ligne problématique de rencontre des deux désirs contradictoires : celle du pardon. Car le pardon est cette

---

<sup>666</sup> Primo Lévi, *Les naufragés et les rescapés, Quarante ans après Auschwitz*, p.36

<sup>667</sup> M.Rigoni Stern, *L'ultima partita a carte*, p. 96 (*La dernière partie de cartes*, p.122-123, « Avec quelle rhétorique, quel manque de respect de la réalité, les nouvelles n'étaient-elles pas rapportées par les journaux ! Même dans ma jeune ignorance, je parvenais à comprendre l'absurdité de poursuivre une guerre qui apporterait à notre Italie non pas la victoire, mais seulement la mort et la destruction. (...) Comme mon âme était triste pendant cet été 1943 ! (...) Le remords y avait-il part ? Non, je n'éprouvais pas de remords de m'être comporté comme je l'avais fait pendant les batailles. Quand on m'avait donné l'ordre de tuer sans nécessité, j'avais désobéi. Maintenant vers la fin de ma vie, je peux dire que ceux que j'ai sauvés sont plus nombreux que ceux que j'ai tués. »)

« possibilité de séparer l'agent de son acte. (...) (S)éparer le coupable de son acte, autrement dit pardonner au coupable tout en condamnant son action, serait pardonner à un sujet autre que celui qui a commis l'acte.<sup>668</sup> » Ricœur parle d'un « découplage au cœur de la puissance d'agir (...), à savoir entre l'effectuation et la capacité que celle-ci actualise. Cette dissociation intime signifie que la capacité d'engagement du sujet moral n'est pas épuisée par ses inscriptions diverses dans le cours du monde. » Si le témoignage souligne l'ampleur de la faute commise et la culpabilité des hommes, Rigoni Stern envisage sa propre histoire comme pouvant être déliée de l'action commise non seulement par lui, mais aussi par ses semblables dans l'Histoire. La dissociation se joue entre la possibilité de la violence en l'homme telle qu'elle a trouvé à s'effectuer dans l'Histoire et la capacité du sujet à ne pas ou plus y prendre part. Le refus de poursuivre le combat aux côtés des fascistes prend ainsi valeur de déliement de l'ancien chasseur-alpin avec la faute commise, et non de mise à distance ou de négation de la responsabilité humaine dans l'Histoire.

Noi vecchi sergenti (...), ci eravamo messi in testa alle file. Facemmo un passo indietro. Nessuno uscì e i loro incitanti inviti si trasformarono in insulti (...). Non sapevamo ancora delle camere a gas e di quello che succedeva nei campi di sterminio (...). Non sapevamo. Ma avevamo visto le fosse comuni in Ucraina, le donne ebreë costrette a pulire nella tempesta le stazioni ferroviarie polacche, i partigiani impiccati, i prigionieri russi che venivano mitragliati. I bambini affamati. Se ne andarono via scornati, indignati e delusi per la nostra viltà.<sup>669</sup>

Quand il leur est proposé de rejoindre l'armée allemande, le pas en arrière que le témoin effectue avec les autres prisonniers du camp, est alors métaphore du retour à soi et non plus passivité du sujet soumis à une idéologie. La « lâcheté » reprochée par les Allemands aux anciens chasseurs-alpins, n'est pas refus de l'action, mais au contraire, selon Rigoni Stern, affirmation de la capacité humaine à modifier son existence : le refus de la liberté nouvelle qu'on leur propose, dit à la fois la conscience d'avoir participé à une lutte ignoble contre ses semblables et le refus d'y participer à nouveau. Cette « resubjectivation » va de pair avec la conviction que l'homme est originairement porté vers le Bien. « Radical est le « penchant » au mal, originaire est la « disposition » au bien. (...) Or c'est dans cette « disposition primitive au bien » que réside la possibilité (du) « rétablissement (de l'homme) dans sa force.<sup>670</sup> ». Face à la manifestation des désirs contradictoires, le contemporain comme le survivant sont

---

<sup>668</sup>Ricœur, *MHO*, p.637-638 ; citation suivante : p.638

<sup>669</sup> Rigoni Stern, *L'ultima partita a carte*, p.105-106 (*La dernière partie de cartes*, p.134, « Nous autres, les sergents, les anciens (...), nous nous étions mis en tête des files. On fit un pas en arrière. Personne ne sortit des rangs, et leurs exhortations pressantes se transformèrent en insultes. (...) Nous ne savions encore rien des chambres à gaz et de ce qui se passait dans les camps d'extermination (...). Nous ne savions pas. Mais nous avions vu les fosses communes en Ukraine, les femmes juives obligées de nettoyer les gares de chemin de fer polonaises dans la tempête, les partisans pendus, les prisonniers russes que l'on mitraillait. Les enfants affamés. Ils s'en allèrent, déconfits, indignés et déçus par notre "lâcheté". »)

<sup>670</sup> Ricœur, *MHO*, p.640



effectivement en quête de ce qui justifie en eux l'appel de l'humain. Rigoni Stern situe le sentiment ou l'appel de son appartenance à l'espèce humaine, dans le maintien possible de sa dignité d'homme, dans son refus de se laisser vaincre par la déchéance à laquelle conduit la violence : la liberté de l'homme se situant avant tout dans son âme. Mais cette revendication d'une dignité est-elle compatible avec ce qu'Auschwitz découvre de l'homme ? Or « jamais peut-être, avant Auschwitz, le naufrage de la dignité devant une figure extrême de l'humain et l'inutilité du respect de soi face à l'absolue déchéance ne furent décrits plus fortement.<sup>671</sup> » La figure du Musulman, celui en qui la distinction entre l'homme et le non-homme n'est plus possible, « constitue une figure limite d'un genre particulier, en quoi non seulement des catégories comme la dignité et le respect, mais jusqu'à l'idée d'une limite éthique perdent leur sens. » La figure du Musulman oppose sa déchéance aux valeurs de pardon et de « resubjectivation » défendues par l'ancien chasseur-alpin. La figure du Musulman est effectivement la figure extrême de la désubjectivation : il semble possible de dire qu'elle seule reste étrangère à cette « subjectivation désubjectivante ». Le « Musulman » est rivé à lui-même, mais contrairement au sujet qui éprouve de la honte, il ne cherche plus à se désolidariser de son être livré à la déchéance, car il ne possède plus la possibilité de porter ses regards sur lui-même. « Les engloutis, même s'ils avaient eu une plume et du papier, n'auraient pas témoigné, parce que leur mort avait commencé avant la mort corporelle. Des semaines et des mois avant de s'éteindre, ils avaient déjà perdu la force d'observer, de se souvenir, de prendre la mesure des choses et de s'exprimer.<sup>672</sup> » Agamben dit encore que « le Musulman n'a rien vu ni connu – sinon l'impossibilité de voir et de connaître.<sup>673</sup> » Or, comme nous le disons depuis le début de cette réflexion, le témoignage contemporain justifie son existence par la nécessité de maintenir la possibilité d'une parole, là où justement elle a été rendue impossible. Le pardon est cette parole rendue possible parce qu'il suppose possible la dissociation entre l'acteur du crime et l'acte lui-même, une mise à distance de la valeur de ses propres actes, sans pour autant minimiser l'ampleur de la faute commise. L'expérience de la honte ne rend donc pas impossible la revendication d'une dignité humaine. Au contraire le témoignage contemporain en tant que témoignage de la honte du survivant autorise et réclame un tel appel à la dignité humaine, un appel à une dignité malgré tout. « Qu'au « fond » de l'humain il n'y ait rien d'autre qu'une impossibilité de voir – voilà la Gorgone, dont la vision a transformé l'homme en non-homme. Mais que précisément cette impossibilité de voir soit

---

<sup>671</sup> Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.66 ; citation suivante : p.67

<sup>672</sup> P. Lévi, *Les naufragés et les rescapés*, p.83

<sup>673</sup> G.Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.57

ce qui appelle et interpelle l'humain, l'apostrophe à laquelle l'homme ne peut se dérober – voilà le témoignage, et il n'est rien d'autre. » La possibilité du pardon, tel que le décrit Ricoeur, est ainsi peut-être ce qui rend encore possible non seulement le témoignage de l'homme par lui-même, mais aussi la survie de l'homme, après Auschwitz. Rigoni Stern donne à ses récits cette dimension du pardon, quand Semprun, lui, est en quête d'une telle possibilité. Ils se distinguent en cela de Kertész et Tabucchi qui, eux, se font le relais de la conscience de l'existence d'une « zone grise » en l'homme, afin de marquer le lien toujours possible à établir entre le lecteur ou témoin du témoin et le crime commis. Dans leurs récits, le pardon se situe alors dans l'instant qui suit la prise en charge de l'expérience de la honte vécue et retracée par les survivants. Dans tous les cas, le pardon dans le témoignage contemporain ne suppose pas l'effacement de la faute commise, mais représente plutôt une « éventuelle levée de cette incapacité existentielle<sup>674</sup> », la possibilité de se délier « de l'énigme d'une faute qui paralyserait la puissance d'agir de cet « homme capable » que nous sommes. » P.Ricoeur souligne encore que l'énigme du pardon « traverse de biais celle de la représentation du passé ». Il parle d'ailleurs d'une « différence d'altitude (...) entre la profondeur de la faute et la hauteur du pardon. » Cette différence constitutive de « l'équation du pardon » est aussi à l'origine du paradoxe propre au témoignage de l'expérience passée. Il est bien question dans le témoignage conçu comme « subjectivation désobjectivante » d'une disproportion entre l'irréversibilité de la faute et le pardon d'une part, et d'une disproportion entre l'expérience indicible du Mal et la représentation de cette même expérience, d'autre part. C'est cette menace de paralysie du sens que la représentation est en charge de contourner. Le témoignage contemporain apparaît alors comme cette mise en jeu de la possibilité pour l'homme de s'affirmer en tant que sujet. Le témoignage contemporain, ainsi placé sous le signe du pardon, demande effectivement à ce que les notions de responsabilité et de dette du survivant à l'égard des disparus, soient réévaluées et mises au premier plan.

Kertész évoque à plusieurs reprises dans *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, mais aussi dans *Liquidation* notamment, la culpabilité du survivant. Le personnage de Bé oppose ainsi la faute commise à Auschwitz, qu'il estime également être la sienne, au désir coupable de vie de Judit. Lévi parle pour sa part de cette culpabilité d'une faute non commise mais ressentie en raison même de sa « supposition » ou simple possibilité : « chacun est le Caïn de son frère, (...) chacun de nous (...) a supplanté son prochain et vit à sa place.<sup>675</sup> » Ce n'est cependant pas la culpabilité ou la honte d'avoir survécu qui demande la prise en charge du témoignage,

---

<sup>674</sup> P.Ricoeur, *MHO*, p.593 ; citations suivantes : *ibidem*

<sup>675</sup> P.Lévi, *Les naufragés et les rescapés*, p.80

mais bien cette honte qui rive le sujet à lui-même. « (T)ous meurent et vivent à la place d'un autre, sans raison ni sens, (...) le camp est ce lieu où nul ne peut mourir ou survivre à sa propre place. Auschwitz veut encore dire cela : que l'homme, en mourant, ne trouve à sa mort d'autre sens que cette (...) honte.<sup>676</sup> » La honte est ce qui survit à la mort, elle témoigne pour le disparu de son indestructible singularité. La honte est aussi ce qui se communique, ce qui se transmet ; elle est cette trace que la disparition d'Auschwitz ne peut effacer.

Au cours de ces années, j'ai pris conscience de ma vie, d'une part en tant que fait, d'autre part en tant que *forme d'être spirituelle*, plus précisément forme d'être d'une survie qui ne survit pas, qui ne veut et vraisemblablement ne peut pas survivre, qui malgré tout exige son dû, à savoir d'être *formée* comme un objet arrondi, durci, pour finalement *subsister* de cette façon, peu importe pour quoi, peu importe pour qui – *pour tous et pour personne*, pour celui qui est ou n'est pas, cela revient au même, pour celui qui aura honte à cause de nous et (éventuellement) pour nous (...).<sup>677</sup>

Cette trace du passé qu'est la honte, fait de chaque survivant comme de chaque témoin et témoin du témoin, un « être-en-dette », un être en dette de lui-même. Dans la mesure où la honte renvoie le sujet à lui-même, le seul témoignage qui soit rendu possible, est celui qui rive l'individu au paradoxe de son être. Il est question du problématique et incontournable retour à soi du témoin survivant, de l'expérimentation des frontières de la mort et de la vie, comme du Mal et du Bien, propre à celui qui reste après Auschwitz et dont personne ne peut répondre à sa place. Le témoignage contemporain vise ainsi avant tout l'implication du témoin du témoin, ou du survivant. « (I)l n'est pas de titulaire du témoignage, (...) parler, témoigner, entraîne dans un mouvement vertigineux où quelque chose sombre, se désobjectivise totalement, devient muet, tandis qu'autre chose se subjectivise et parle sans avoir – en propre – rien à dire (...). Ici, par conséquent, le sans-parole fait parler le parlant, et le parlant porte dans sa parole même l'impossibilité de parler, de sorte que le muet et le parlant, le non-homme et l'homme pénètrent – par le témoignage – dans une zone d'indistinction où il n'est plus possible d'assigner la position du sujet, d'identifier la « substance rêvée » du je, ni sous ses traits, le vrai témoin.<sup>678</sup> » Le témoignage contemporain fait de chacun un témoin de sa propre condition d'homme parmi les hommes et met en jeu la possibilité du pardon, cette possibilité offerte à tous de prendre position face à cette violence, face à « la faute que d'autres qu'eux avaient commise, et dans laquelle ils se sont sentis impliqués parce qu'ils sentaient que ce qui était arrivé (...) était irrévocable.<sup>679</sup> »

---

<sup>676</sup> G.Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.112

<sup>677</sup> Kertész, *Kaddish*, p.156

<sup>678</sup> G.Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.131

<sup>679</sup> P.Lévi, *Les naufragés et les rescapés*, p.84

Le désir humain d'atteindre son autre ou d'accéder à une forme de plénitude d'être, se donne dans les témoignages contemporains dans la contradiction qui est la sienne. Le désir de vivre et de se tourner vers le futur ou l'oubli demeure inséparable du désir de dégager le sens du passé, comme de la mort et de la violence. L'homme est soumis à une double attraction, celle du mystère de la mort et celle de la vie. Le désir de vie signalé dans ces textes par le rapport à la chair, souligne d'une part la répugnance de l'homme à l'égard de sa propre capacité à la violence, manifestée notamment dans la mort d'autrui, et d'autre part, rend incontournable l'appel de l'autre qui résonne dans la mort. L'homme se distingue en effet par son incapacité à faire taire sa conscience, qui, elle, le renvoie à sa problématique inscription dans le monde et le temps. Le désir de vie traduit la volonté humaine de réduire son existence à son seul présent, mais le sujet demeure inséparable de sa mémoire qui elle, demande la prise en charge d'un ailleurs. Le parcours du témoignage est alors celui qui ramène le témoin vers cet inconnu qu'il reste pour lui-même. Nous pouvons dire également que le témoignage se désubjectivise, ou se sépare de la figure du témoin survivant, pour rendre possible la subjectivation du témoin du témoin. Semprun décrit alors le travail d'écriture comme « un long et interminable travail d'ascèse, une façon de se déprendre de soi en prenant sur soi : en devenant soi-même parce qu'on aura reconnu, mis au monde l'autre qu'on est toujours. <sup>680</sup> » La poursuite de l'écriture du témoignage se justifie ainsi à la veille de cette heure où « plus personne ne saur(a) dire avec des mots venus de la mémoire charnelle, et non pas d'une reconstitution théorique, ce qu'auront été la faim, le sommeil, la présence aveuglante du Mal absolu – dans la juste mesure où il est niché en chacun de nous, comme liberté possible. <sup>681</sup> » Le témoignage contemporain en tant que passage de relais au témoin du témoin, se révèle alors avant tout comme réponse à la nécessité soulignée par P. Lévi de ne pas rester aveugle à la force de destruction qui demeure en l'homme.

La contradiction inhérente au désir humain de se comprendre, constitue le cœur problématique du genre du témoignage contemporain et tient lieu de confirmation du mystère à l'origine de l'interrogation de l'homme quant à sa propre identité d'homme. L'écriture du témoignage ne rend plus possible le rejet de la violence dont l'homme se révèle capable : en tant qu'acte réflexif, la représentation proposée par le témoignage contemporain a au contraire pour point de départ le caractère incontournable de la relation de l'homme à sa propre violence dans l'Histoire. Nous avons souligné le déplacement essentiel auquel le témoignage

---

<sup>680</sup> Semprun, *EoV*, p.377

<sup>681</sup> Semprun, *EoV*, p.374

contemporain se soumet : l'attribution du caractère indicible de l'expérience et de l'événement trouve son explication non plus dans l'événement, mais dans l'existence du conflit entre les deux désirs inhérents à l'homme. C'est l'appel de l'autre qui résonne dans la mort, qui rend inacceptable la réalité de la violence qu'elle manifeste. La mort d'autrui expose le sujet à l'angoisse de sa propre mort. Les choix énonciatifs renvoient ainsi à l'impossible reconnaissance de l'homme par lui-même, à son refus de « se donner la mort » dans et par le témoignage et témoignent de son irréductible singularité. Une des raisons d'être du témoignage est bien l'espoir de voir renaître au travers des mots le sens du passé effacé, d'aller donc au-delà de la menace d'anéantissement du sens que représente la mort. Car la violence, dont il est question dans ces témoignages portant sur la guerre et les camps, a privé définitivement la mort de toute signification. En ce sens, la volonté de prendre la parole à la place de ceux qui en ont été privés, témoigne aussi bien de l'angoisse du sujet face à la mort, que de son désir d'y échapper. Ce vœu de dépassement est un des aspects de l'arrachement à sa propre condition, auquel l'homme en tant qu'être singulier peut seul se livrer. L'entreprise du témoignage s'est donc révélée avant tout comme mise à l'épreuve de la compatibilité entre le désir de représentation, ce désir de mise en forme, de sens, et le désir toujours reconduit de répondre à l'appel qui se fait entendre dans la mort d'autrui. Il est ainsi question dans le témoignage de la possibilité pour le sujet d'échapper non seulement à sa mémoire, mais aussi à la mémoire de l'humanité conçue dorénavant comme ce spectre inquiétant qui regarde chaque sujet et rend incontournable la mise à distance de l'homme avec ce qu'il estime pourtant être sa propre identité. Le témoignage de l'homme par lui-même se heurte effectivement à une réalité passée qui jamais ne disparaît dans le révolu, mais qui, au contraire, affirme son irréductible « avoir-été ». L'état de survivant se définit dorénavant par cette incapacité ou impossibilité du sujet à se désolidariser avec cette réalité de la violence en l'homme telle que le passé l'a révélée. Survivre est avant tout faire l'expérience de la honte. Les différents témoins se distinguent alors en fonction de la réponse qu'ils donnent ou non à l'appel de l'autre qui se fait entendre dans la mort. Rigoni Stern ne se reconnaît pas dans la violence de la mort à laquelle la guerre livre ses soldats. La mise à distance affirme le rejet qui est le sien de la violence dont la mort est porteuse et vise à rendre possible le retour du sujet à lui-même, la réappropriation de ce qu'il estime être la dignité humaine. Le témoignage ainsi conçu, détourne cependant l'angoisse de l'être confronté à la possibilité de sa mort, comme à la possibilité de la violence en lui. Rigoni Stern suppose toujours possible la capacité humaine à prendre du recul sur lui-même et à faire des choix. Les autres témoins maintiennent en suspens la réponse à donner à l'appel entendu dans la mort d'autrui, cet appel qui rend

impossible l'identité parfaite et définitive de l'homme avec l'image qu'il peut avoir de lui-même. Ils affirment au contraire la contradiction qui préside à toute tentative de définition de l'identité de l'homme. La non-réponse qui est la leur, prolonge l'effet de résonance de cet appel à l'inclusion de soi dans la mort d'autrui : il revient à chacun de donner sa propre réponse à la possibilité de la violence, à cette désubjectivation rendue incontournable. Cette non-réponse ouvre la voie à la possibilité de l'éthique. L'irréalité de la menace de la mort, qui est le double de l'irréalité de la violence, demeure ainsi la seule donnée définitive dont l'homme dispose. La question de la possibilité de l'éthique dans et par le témoignage pose une frontière entre le témoignage du passé qui retrace les choix effectués par le survivant, se donne en modèle, et le témoignage qui expose la matière de l'Histoire comme dilemme dont chacun a à répondre. La ligne qui sépare Rigoni Stern des autres témoins de notre corpus semble à cet égard être celle qui sépare la morale de l'éthique.

La représentation de la spécificité de l'identité humaine en tant qu'être soumis à son propre paradoxe, semble alors devoir trouver son lieu dans ce qui demeure définitivement incirconscrit, inachevé, nous allons revenir sur cette question. L'appel de l'autre dans la mort doit demeurer en tant que tel dans le témoignage : telle est là ce qui paradoxalement rend possible l'éthique et reconduit la possibilité d'une réponse singulière à l'appel entendu. L'éthique semble avoir trouvé son lieu dans la déliaison inscrite au cœur même de l'acte de représentation. En tant qu'épreuve d'une « subjectivation désubjectivante », le témoignage semble devoir accepter définitivement la dimension littéraire qui est la sienne, cet écart constitutif de la représentation entre le témoin et le sujet de l'énonciation, mais aussi entre ce qu'il relate concrètement et la portée symbolique à laquelle renvoie son récit. Le développement croissant de la fiction dans le témoignage peut tenir lieu d'affirmation de ce retour nécessaire du témoignage au littéraire. Agamben rappelle d'ailleurs que tout acte de création poétique est une expérience de désubjectivation. « Dans le présent absolu de l'instance du discours, subjectivation et désubjectivation coïncident parfaitement (...). (C) n'est pas l'individu qui parle, mais la langue ; or cela veut dire très exactement qu'une impossibilité de parler a pris – on ne sait trop comment – la parole.<sup>682</sup> » Une fois de plus, le processus à l'œuvre dans l'acte de représentation donne sa voix à la paradoxale confrontation du sujet humain à son identité.

La figure du « Musulman » éclaire le désir contradictoire auquel le survivant se heurte dans sa représentation du passé : « il est littéralement la larve que notre mémoire s'épuise à ensevelir,

---

<sup>682</sup> Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p. 128

l'incontournable avec qui nous devons bien régler les comptes. Dans un cas, il se présente en effet comme (...) l'être dont la vie n'est pas vraiment la vie ; dans l'autre comme celui dont la mort ne peut être dite morte, mais seulement fabrication de cadavres. Autrement dit, comme inscription dans la vie d'une zone morte, et, dans la mort, d'une zone vive. Dans les deux cas (...) c'est l'humanité même de l'homme qui se trouve remise en question.<sup>683</sup> » Le survivant n'est pas le « Musulman », il ne peut approcher ce mystère du sens de l'inclusion de la mort dans la vie qu'à partir d'un regard lacunaire. Il se dégage ainsi une nouvelle figure de la survie, celle qui saura être à l'image de l'impossible vie du survivant, ni mort ni tout à fait vivant, portant à la fois la destruction de la violence en lui et le désir d'y échapper, ne sachant plus où situer l'humain par rapport à l'inhumain. Le conflit entre représentation et désir humain conduit à la perte de tout repère. Le témoignage contemporain affirme ainsi l'impossible annulation de la honte du sujet face à la violence de la mort : la répétition du témoignage est d'ailleurs un facteur qui contribue à raver l'homme à sa propre désubjectivation et annule toute possibilité de distinguer l'humain de l'inhumain. Le lien entre acte littéraire et témoignage se fait d'autant plus fort : le témoignage ne vaut pas pour lui-même, tout comme « un acte d'auteur qui prétendrait valoir en soi est un non-sens<sup>684</sup> » : « le témoignage du rescapé n'a de vérité, de raison d'être que s'il complète en l'intégrant le témoignage de qui ne peut témoigner. Comme (...) le créateur de sa matière, le rescapé est inséparable du « musulman », et seule leur unité-différence fait le témoignage. »

Le témoignage contemporain se situe ainsi dans la « zone grise » décrite par Primo Levi et invite à apercevoir la possibilité d'une représentation de l'homme non dans un système d'exclusion des valeurs, mais dans la rencontre entre l'objet de l'attraction et celui de la répulsion, dans l'épreuve finalement de la honte ressentie par le sujet placé face à l'absence d'explication de sa survie et face à sa propre altérité. La représentation de l'homme par lui-même passe donc par une mise à distance de l'homme avec sa propre image : elle est avant tout une représentation de l'écart irréductible de l'homme avec lui-même. L'écart ainsi manifesté, invite à dépasser la problématique de la parole donnée au nom des disparus. Il n'est plus de substitution possible, ni de vérité à attendre de leur disparition. Le témoignage donne seulement à lire ce qui reste de la confrontation du sujet à ses propres désirs et à la contradiction de ces derniers, ce qui reste entre le survivant et le disparu, ce qui reste de l'impossible coïncidence de l'homme avec lui-même ou avec sa vérité révélée à l'épreuve de l'histoire. De même qu'il n'y a pas de coïncidence ou de substitution possible entre le

---

<sup>683</sup> G.Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.88

<sup>684</sup> G.Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.163 ; citation suivante : p.164

survivant et le disparu, aucune coïncidence n'est à chercher entre l'homme et l'absolu auquel sa singularité renvoie. L'homme serait donc à lire comme reste, comme produit de l'écart entre la valeur « insacriable » de l'homme et la menace inéluctable de la mort. Le témoignage, à l'exception toujours de Rigoni Stern, ne vise plus la démonstration de la valeur absolue de l'identité humaine ou de son irréductible humanité. Il ne prétend pas non plus figurer la mort. Le témoignage affirme bien plutôt sa dimension de quête inachevée de ce qui fait de l'homme un homme. Le témoignage ne se situe plus ni dans la vie ni dans la mort, ni tout à fait dans le présent ni tout à fait dans le passé, mais dans l'espace qui sépare, et prive l'homme de toute coïncidence avec lui-même. « Les poètes – les témoins – fondent la langue comme ce qui reste, ce qui survit en acte à la possibilité – ou à l'impossibilité – de parler. (...) (L)a parole du témoin témoigne d'un temps où il ne témoignait pas encore, le témoignage de l'homme témoigne d'un temps où il n'était pas encore homme.<sup>685</sup> » Le désir du survivant qui témoigne est avant tout désir de voir se prolonger le désir de parole, car celle-ci lui permet d'aller au-delà de « la menace d'interruption de notre désir<sup>686</sup> » que représente la mort selon Ricoeur. Le désir de soi demeure le lieu du témoignage et de la représentation de l'homme par lui-même. Ce désir tient lieu de justification de l'impossible destruction ou de la survie irréductible de celui que l'on chercha pourtant à détruire : « le lieu de l'homme est scindé, parce que l'homme a lieu dans la fracture entre le vivant et le parlant, entre non-humain et humain. Autrement dit : *l'homme a lieu dans le non-lieu de l'homme, dans l'articulation manquée entre le vivant et le logos*. L'homme est l'être qui manque à soi, consiste seulement dans ce manquement et dans l'errance qu'il ouvre.<sup>687</sup> » Le désir de l'autre doit donc être maintenu dans « l'errance », en tant que désir donc dans la représentation, si celle-ci veut prétendre au titre d'image de la spécificité de l'identité humaine, si celle-ci veut encore prétendre dire ce qui fait de l'homme un homme et non pas une simple espèce parmi les autres, soumise à ses seuls instincts.

---

<sup>685</sup> G.Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.176

<sup>686</sup> Ricoeur, *MHO*, p.470

<sup>687</sup> G.Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.147-148



B. LA QUETE INACHEVEE DE L'HOMME PAR LUI-MEME OU LA REPRESENTATION LITTERAIRE  
COMME AUTODEFINITION DE L'HOMME EN L'ABSENCE DE DEFINITION.

Le témoignage contemporain nous met à la fois face à ce qui est, ce qui a été et ce qui n'est pas encore. Il donne en effet à lire la situation du survivant, l'expérience de celui qui a réchappé à la mort, mais il renvoie aussi à notre propre situation de survivant, nous qui demeurons encore après la disparition de tous les témoins. Il engage dans un même temps le récit dans une dimension future, son but étant de demeurer dans le temps. La position de contemporain du témoignage demande à être interrogée : en tant que témoins du témoin, nous ne pouvons ignorer le récit de l'expérience passée et dans un même temps celle-ci apparaît toujours plus irréelle. L'irréalité est condamnée à demeurer, tant que nous ne sommes pas confrontés aux mêmes choix : y serons-nous d'ailleurs un jour seulement confrontés, et serons-nous alors soumis aux mêmes désirs ? Mais cet apparent obstacle qu'est l'irréalité du passé apparaît comme le point de départ de l'œuvre de témoignage, ce qui lui donne même sa raison d'être. Comme le souligne Daniel Payot à la suite de sa lecture de la parabole de Kafka, *Devant la loi*, « (l)e départ de l'œuvre est la non-présentation de la loi – et aussi bien de « sa » loi : qu'il lui faille commencer avant que « règles », « catégories » ou « schémas » lui soient donnés, cela même est son « devant la loi », ainsi que ce par quoi, sans doute, elle « parle » toujours d'une expérience qui est la nôtre. (...) C'est justement quand la règle manque qu'il faut *construire* la réponse – l'œuvre serait une telle construction. Et la réponse est alors à l'épreuve de la différence interminable de la loi, qui est là avant elle et pourtant toujours s'annonce et se fait attendre, qui précède et retarde. La temporalité de l'œuvre est cette épreuve, selon laquelle elle commence dans l'interruption et, ne pouvant affirmer au présent obéir à l'injonction qui la rendit nécessaire, s'écarte, en une tension irrelevable, entre le toujours antérieur de la loi et le futur de sa présentation.<sup>688</sup> »

La quête du spectre de l'homme qui anime le genre du témoignage, répond de cette injonction de la « loi » qui demeure absente, mais à laquelle le sujet ne peut pourtant se soustraire. Le témoignage contemporain met ainsi au premier plan le mystère qui s'attache au désir de parole du témoin, mais aussi au désir de définition de soi de l'homme. La représentation se retourne une fois encore sur elle-même et sur la capacité humaine à apercevoir sa propre violence dans l'histoire. Le mystère de l'articulation entre le Bien et le Mal va de pair avec celui de l'ouverture de l'homme à ce qui le fait agir. Le témoignage contemporain s'interroge

---

<sup>688</sup> Daniel Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, p. 214-215

alors sur la capacité humaine à demeurer « hors de soi » : le sujet peut-il laisser être, tel quel, ce qui le constitue, dans une représentation quelle qu'elle soit ? Autrement dit, peut-il laisser coexister les valeurs opposées du Bien et du Mal auxquelles son existence est sans cesse confrontée, sans chercher à établir une relation entre elles ? La réponse à cette question va nous amener à interroger la fiction en tant que possible élément définitoire de l'identité spécifique de l'homme. Le témoignage contemporain se fait l'écho du désir humain d'articulation de la réalité et de cette capacité toujours reconduite de dire et de représenter. Nous allons voir en quoi l'absence d'achèvement dans le témoignage du désir de plénitude propre à l'homme, constitue un critère de définition aussi bien de la représentation de l'homme par lui-même que de l'homme lui-même, la représentation littéraire de l'homme dans l'histoire constituant ainsi le miroir de la spécificité de l'identité humaine. Il apparaît en effet possible de confirmer l'hypothèse selon laquelle l'homme pourrait se dire par l'intermédiaire de cette représentation de lui-même que constitue le témoignage : le témoignage littéraire serait alors la réponse à la quête du spectre de l'homme, son expression et non sa résolution. C'est sur la notion d'une définition de l'homme toujours en construction que le témoignage contemporain retient notre attention. Témoignage et fiction, représentation et éthique, mais aussi fiction et éthique apparaissent alors comme les différents pôles autour desquels la réflexion sur la quête de définition de soi peut s'agencer.

#### 1. Autoréférentialité et mise à l'épreuve de l'articulation entre l'homme et l'animal.

Si la frontière posée entre humain et inhumain demande à être remise en cause, la question à laquelle le témoignage de l'homme sur lui-même ne peut dorénavant échapper, est celle de la distinction établie entre l'homme et l'animal. Car telle est bien la difficulté à laquelle se heurte le témoin des événements qui ont mis à jour la violence dont l'homme se révèle capable. Le témoignage contemporain rend possible la mise en parallèle, à la suite d'Agamben, de la stupeur de l'animal qui le prive de tout rapport à ce qui le fait agir et l'ennui qui livre le sujet à l'absence de définition de son humanité. « (L'homme) et (l'animal) sont, dans le geste qui leur appartient le plus en propre, *ouverts à une fermeture*, intégralement livrés à quelque chose qui obstinément se refuse (...).<sup>689</sup> » La fermeture à laquelle le témoin en tant qu'homme se heurte et est livré, est sa propension au mal et à la violence. Nous pouvons donc parler à notre tour de stupeur à l'œuvre dans la représentation

---

<sup>689</sup> G.Agamben, *L'ouvert, De l'homme et de l'animal*, Payot & Rivages, 2002, p.100 ; citation suivante : p.81

de l'homme par lui-même : les limites a priori attachées à celle-ci, le caractère indicible et illisible attribué au discours de la violence du passé, le refus ou la difficile reconnaissance de l'homme dans la violence d'autrui, sont autant d'expressions de ce qui fige le discours et finalement semble tenir l'homme à distance d'une connaissance exacte de lui-même. Agamben décrit, à la suite de Heidegger, la stupeur comme la « soustraction de toute perception de quelque chose en tant que quelque chose (...) ; la stupeur de l'animal signifie donc avant tout le mode d'être conformément auquel est soustraite ou, (...) entravée, chez l'animal, dans sa référence à autre chose, la possibilité de se relier et de se rapporter à cette autre chose, en tant que telle ou telle chose en général, en tant que disponible, en tant que étant. » Si le récit de la rencontre de l'homme avec sa violence se veut relais de la dépossession que celle-ci engendre, l'existence même du récit ou de la représentation tient cependant lieu de marqueur de la distinction entre l'homme et l'animal : la possibilité même de la représentation des limites humaines renvoie à la possibilité humaine de se rapporter à sa propre fermeture et de l'apercevoir, quand l'animal, lui, demeure définitivement dans une non-relation à sa propre existence. Il n'est pas question de prétendre à la possibilité dans et par la représentation d'une possession ou d'une ouverture au monde qui annulerait la stupeur, car « celui qui regarde dans l'ouvert ne voit qu'un se refermer, qu'un non-voir<sup>690</sup> », mais bien de décrire l'homme comme « animal qui a appris à s'ennuyer, qui s'est réveillé de sa propre stupeur et à sa propre stupeur ». Le témoignage contemporain serait alors cette opération qui viserait à rendre visible la capacité humaine à s'ouvrir à ses propres possibilités.

### 1.1.L'ouverture de l'homme à sa propre fermeture.

La structure du *Refus* de Kertész marque bien à cet égard, au travers de la relation du témoin ou de l'auteur à son propre acte de témoignage, manifestée par les récits-gigognes, l'ouverture du sujet à ce qui l'enferme. Que l'on pense à l'image de Sisyphe dans ce même texte : le Sisyphe de Kertész se situe au-delà de la répétition vaine et stérile du même geste, de la punition éternelle et céleste qui fait l'objet du mythe. Sisyphe se retourne sur son travail incessant et peut alors réaliser que la pierre qu'il croyait pousser encore et encore, n'est plus qu'un misérable caillou. Il finit par le mettre dans sa poche et emprunte un autre chemin. Si ce caillou demeure ce qui oriente malgré lui son existence, il est le gage de l'existence qui a été la sienne et devient l'occasion d'un autre récit.

---

<sup>690</sup> Agamben, *L'ouvert*, p.105 ; citation suivante : p.107

Durant ses heures creuses, et il n'aura plus désormais que des heures creuses, il lui arrivera sans doute de ressortir (le caillou). Prendre son élan pour le rouler en haut de la montagne serait bien sûr ridicule : mais avec ses yeux voilés, il le regardera encore pour en évaluer le poids et chercher des prises. Il refermera dessus ses doigts tremblants et insensibles et le serrera sûrement à l'instant du dernier, de l'ultime élan – quand il tombera sans vie de sa chaise devant son secrétaire.<sup>691</sup>

Le témoin est ce nouveau Sisyphe, qui s'est ouvert à la prison de son existence, à la répétition éternelle de son histoire et à sa soumission à la violence d'un prétendu destin. Le caillou n'est plus ce qui ordonne le récit, ce qui lui impose sa répétition, mais ce dont on fait le récit, comme le suggère le déplacement du caillou, devenu simple objet, dans la réalité du personnage écrivain du roman de Kertész, qui jusqu'au soir de sa vie se tient assis à écrire. L'image du travail sans fin de Sisyphe est intéressante : elle renvoie au genre du témoignage perçu comme répétition inlassable d'un même récit, d'une seule et même expérience au fil du temps et affirmation de l'enfermement sans fin de l'homme dans la violence. La possibilité qu'est celle du récit d'apercevoir justement la répétition du geste, est ce qui modifie la perception du fardeau du passé et non ce qui annule le fardeau. La répétition des situations entre le récit cadre, celui de la vie du témoin écrivain et le récit fictif écrit par ce dernier, dans ce même texte de Kertész, ne constitue effectivement pas un approfondissement de la fermeture ou de la stupeur du sujet placé face à sa propre expérience, mais plutôt une ouverture à cette même stupeur au travers du déplacement que la représentation, conçue désormais comme imitation, et non plus comme reproduction à l'identique, autorise. La fiction écrite par l'écrivain, cette figure du témoin, fait effectivement écho au premier récit, le récit cadre qui, lui, renvoie au refus du témoignage, et répète dans un cadre différent, bien que similaire, la situation de l'homme soumis à la volonté destructrice d'autres hommes. Le totalitarisme soviétique fait ainsi écho au totalitarisme nazi : ils se répondent l'un l'autre sans jamais correspondre complètement. Le jeu des similitudes autorise la prise de recul sur l'action de tels systèmes de pensée.

La représentation donne donc la possibilité à l'homme d'apercevoir ce qui le prive de lui-même. Mais dans un même mouvement, l'homme refuse de soumettre son identité à ce que la représentation donne à lire de lui-même : il est question dans le témoignage d'une imitation du passé et de la nature problématique de l'homme, mais d'une imitation qui se refuse à elle-même tout en s'accomplissant dans le récit. Le sujet, témoin de lui-même, ne se contente effectivement pas de dévoiler ce qui retient l'homme prisonnier, sa violence, car, comme nous l'avons dit, l'acte de représentation demeure attaché au désir humain. La représentation en tant qu'imitation de l'homme par lui-même, est confrontée à ce que R.Girard désigne sous le

---

<sup>691</sup> Kertész, *Le refus*, p.349

terme de « double bind » ou « double impératif contradictoire » selon lequel « l'homme ne peut pas obéir à l'impératif « imite-moi » qui retentit partout, sans se voir renvoyé presque aussitôt à un « ne m'imites pas » inexplicable qui va le plonger dans le désespoir et faire de lui l'esclave d'un bourreau le plus souvent involontaire.<sup>692</sup> » Nous avons eu l'occasion d'évoquer cette contradiction du désir. L'ouverture de l'homme à la violence qui le fait agir, va donc de pair avec l'appel au refus de cette même violence. L'ouverture de l'homme à son monde et à ce qui le fait agir, est même ce qui rend possible et met en œuvre le désir de soi, la quête d'un double de soi, différent de soi. L'usage de la fiction dans le témoignage contemporain permet alors de marquer le paradoxe attaché à la représentation conçue comme imitation de soi. Il semble possible d'apercevoir dans la virtualité qui s'attache à la fiction, la possibilité de l'imitation de la réalité, mais aussi dans la reconnaissance de cette même virtualité, l'expression du refus d'une telle imitation de soi. Il convient alors de suggérer le lien possible à établir entre la fiction et le propre de l'homme, cette capacité à voir sa propre fermeture, nous allons y revenir.

Le témoignage contemporain met ainsi en jeu la rencontre problématique entre la possible imitation de la réalité et le désir humain qui s'y oppose. La capacité de l'homme à s'ouvrir à sa propre fermeture ne va effectivement pas sans poser problème : cette difficulté propre au sujet humain à accepter la possibilité de la violence en lui, se confirme comme étant au centre de la réflexion menée par le genre du témoignage contemporain.

Les notions de mimétisme et d'imitation sont inséparables du projet du témoignage contemporain, qui s'inscrit essentiellement en regard des témoignages qui l'ont précédé. Il s'agit de reprendre en charge un modèle de parole, ou bien encore de chercher à reproduire le récit déjà donné d'événements passés. Nous pouvons désigner les témoignages contemporains comme doubles des récits des premiers témoins des événements du XXe siècle. La notion de mimétisme est d'autant plus palpable dans les récits qui nous intéressent, qu'il est question, comme nous avons eu plus d'une fois l'occasion de le souligner, d'un retour du genre du témoignage sur lui-même. Nous apercevons là un aspect important aussi bien de l'ambition testimoniale que de la représentation littéraire : la nécessité du modèle ou de l'établissement d'un modèle pour envisager de créer à son tour. L'élaboration du sens devient possible à partir de ou en référence à ce qui existe déjà ou à ce qui est présupposé exister. Il s'agit cependant de reproduire le geste pour mieux en démonter les mécanismes et se détacher du modèle : imiter donc mais pour affirmer une fois de plus le refus de l'imitation.

---

<sup>692</sup> René Girard, *La violence et le sacré*, p.219

Les premiers témoignages dits modernes s'élaboraient déjà en réaction aux limites imposées à la représentation par l'événement lui-même, mais aussi en réaction aux représentations épiques de la guerre qui visent à faire disparaître l'individu au profit du groupe et à englober le sens de l'expérience ou histoire singulière dans la « grande » Histoire. Il s'agissait donc déjà pour ces premiers témoignages de représenter la limite inhérente à l'expérience elle-même pour la dépasser et d'ouvrir le regard de l'homme sur la violence, conçue comme ce qui dépossède l'homme de son humanité. Pour ces premiers témoins (nous pensons à des témoins tels que Barbusse, Remarque ou encore Jünger), l'humain se définissant justement par cette capacité à suspendre son rapport à ce qui le fait agir, la représentation est le lieu d'affirmation de l'humanité retrouvée de l'homme. De leur côté, les témoignages contemporains se veulent non seulement ouverture du regard à la violence qui dépossède l'homme de lui-même, mais aussi et surtout ouverture à cette propriété mystérieuse de l'homme qui rend possible justement le dévoilement de la violence en l'homme. Il s'agit donc d'une ouverture d'une ouverture, d'une ouverture à ce qui reste tout aussi inexplicé, à savoir la capacité humaine à s'ouvrir à sa propre fermeture. Les témoignages contemporains situent ainsi leurs récits non plus dans l'expérience uniquement, mais dans le temps de la représentation, dans ce que Heidegger désigne comme ennui et que nous pouvons associer au lieu même de la mémoire. L'ennui peut effectivement être associé à la mémoire, car dans les deux cas, il n'est pas possible de prétendre avoir une prise sur ce qui se livre : l'étant de l'homme demeure inaccessible dans l'ennui, tout comme le passé dans la mémoire. « (P)ar cet ennui, le *Dasein* se trouve placé précisément devant l'étant en entier, puisque dans cette forme d'ennui, l'étant qui nous entoure n'offre plus aucune possibilité de faire ou de laisser faire. Au point de vue de ces possibilités, l'étant se refuse en entier. Il se refuse ainsi à un *Dasein* qui, au milieu de cet étant en entier, se rapporte comme tel à lui – à lui, l'étant en entier qui à présent se refuse. <sup>693</sup>» Il est bien question pour l'homme d'établir un rapport au monde dans lequel il s'inscrit : le témoignage se construit en réponse aux récits qui le précèdent, de même l'homme se dit dans sa relation à ce qui le constitue, dans sa volonté de prendre possession de son être-là. L'expérience n'est d'ailleurs donnée à lire dans le témoignage contemporain, que dans la dialectique ouverte entre le souvenir de l'événement et l'interrogation quant au choix de la forme donnée au souvenir. Le texte du *Refus* propose ainsi au travers du face à face des récits, un face à face entre le témoin authentique qu'est l'auteur et son œuvre de témoignage, qui le renvoie au mode choisi pour se rapporter à son étant qui se refuse. La fiction, qui dit à la fois

---

<sup>693</sup> Agamben, *L'ouvert*, p.99

la réponse à l'appel de l'imitation et le refus de cette même imitation, souligne aussi l'absence de reconnaissance de soi dans le récit prétendu « authentique », ce récit qui se contente d'exposer l'absence de sens de la violence. L'écrivain du *Refus* confronte le choix de la représentation « vraie » à celui de la fiction et s'interroge sur les capacités de l'une ou de l'autre à représenter son identité singulière. Si l'expérience relatée dans le récit non fictif demeure paradoxalement étrangère au témoin (« on ne peut jamais se communiquer à soi-même »), l'auteur et témoin de lui-même est contraint de se reconnaître dans un récit pourtant censé retracer l'expérience d'un moi fictif. Car la fiction n'est plus à considérer comme un détour, mais véritablement comme choix d'un parcours pouvant conduire le témoin à lui-même et à sa propre étrangeté. Nous retrouvons ainsi manifestées la dualité et la contradiction attachées au désir constitutif de l'homme : le désir de l'autre renvoie encore une fois et comme malgré lui au désir de soi, tout comme le désir de soi renvoie au désir de l'autre. Cette contradiction du désir détaillée un peu plus tôt, qui va de pair avec la double propension de l'homme à la violence comme au Bien et à la fraternité, est exposée en tant que telle et ne doit d'ailleurs pas trouver de résolution. Nous apercevons là le paradoxe de la représentation de la spécificité de l'identité humaine conçue non seulement comme ouverture à une fermeture, mais aussi comme ouverture à une ouverture : celle-ci ne suppose pas l'annulation de l'état de stupeur, l'ouverture ne conduit pas à séparer le témoin de sa propre violence, mais vise au contraire à exposer le sujet aux possibilités qui sont les siennes. Une telle représentation s'attache donc à suspendre le temps du récit la relation au monde du sujet. L'homme « inexiste<sup>694</sup> » dans la représentation de l'homme par lui-même, car il importe que les désirs contradictoires de ce dernier coexistent et maintiennent le propre de l'homme en suspens.

L'homme pourrait ainsi se dire dans et par la représentation, dans le choix même des moyens mis en œuvre pour se dire, d'où l'importance du retournement ou de la mise en abyme du regard du témoin contemporain sur le genre du témoignage. Ce retournement manifeste l'ébranlement auquel conduit la conscience de la possibilité de la révélation du non-dévoilé dans l'existence humaine. Il devient alors possible de dépasser le conflit entre les disciplines, entre les textes ou les récits de mémoire : la vérité du témoignage ne se situe pas tant dans le type de texte, que dans la relation entretenue par le texte avec l'objet de son propre discours. Car « ne pas oublier, ce n'est pas forcément se souvenir, c'est être suffisamment sollicité par les fractures du temps, les discontinuités entrevues, les formes variées de la tragédie humaine, pour écrire un récit qui les tient en compte et sache autant se

---

<sup>694</sup> Kertész, *Le refus*, p.74

débarrasser d'une nostalgie mortifère que du devoir figé d'une mémoire non vivante parce qu'inscrite dans le décor statique d'un passé reconstitué au visage lisse.<sup>695</sup>» La valeur d'authenticité de la mémoire est reconsidérée à partir de cet appel au retournement de l'homme sur sa propre quête, sur les motivations qui sont les siennes dans l'entreprise du témoignage. Il importe de faire prendre conscience à l'homme du lien entre le faire mémoire et l'absence de réponse aux questions de l'homme sur lui-même. Le témoignage de l'homme par lui-même ne serait donc pas tant témoignage d'une expérience passée, que cette conscience de la nécessité de suspendre provisoirement le cours du temps : le temps conçu comme succession étant ce qui prive l'homme de sa relation à lui-même, à sa part de non-dévoilé. Plus qu'un retour du genre sur lui-même, le témoignage contemporain renvoie ainsi définitivement l'homme à lui-même et aux possibilités qui sont les siennes : il est alors question d'une auto-référentialité à l'œuvre et à mettre en œuvre dans la représentation de l'homme par lui-même.

### 1.2. Autoréférentialité et recyclage des restes du passé.

La notion d'auto-référentialité qui s'attache à la représentation de la spécificité de l'identité humaine dans le témoignage contemporain, va de pair avec l'inscription du témoignage dans un présent sans fin. Le témoignage trouve son lieu dans un présent qui se prolonge indéfiniment, comme l'indique d'ailleurs la notion de témoin du témoin, mais aussi l'apparition de nouveaux témoignages plus de cinquante ans après les faits : « le statut de témoin des traces est l'une des manifestations du nouveau rapport social et mémoriel au temps introduit par l'expérience des camps. Le « présent », le « contemporain » durent depuis soixante ans, le temps dure et ne passe pas. (...) Les témoins-victimes sont amenés à relater les faits vus et vécus après plusieurs décennies. Ainsi, tout le monde devient potentiellement témoin (...), donc témoin indirect des événements qui se sont passés il y a 50 ou 60 ans, témoin de ce qu'il n'a pas vu car il n'était peut-être même pas né, mais témoin de la mémoire des témoins, parce que contemporain de ces crimes qui durent.<sup>696</sup>» Il revient au témoignage contemporain d'ébranler à son tour le rapport du lecteur à sa propre identité. Cet enfermement du témoignage dans un présent sans fin, va de pair avec la difficulté soulignée par Pierre Laborie de penser le futur. Aucune garantie ne peut être accordée quant à la reprise du travail

---

<sup>695</sup> Arlette Farge, "Une autre mémoire pour ne pas oublier", *L'inactuel*, 1 (aut.1998) : États de mémoire, p.5, in Marie Bornand, *Témoignage et fiction*, p.43

<sup>696</sup> Marie Bornand, *Témoignage et fiction*, p.55



de mémoire, qui dépend dorénavant de la faculté d'ébranlement du rapport de l'homme à lui-même. « Les textes de rescapés et les romans de fiction mettent clairement en évidence la fonction du témoignage comme un statut discursif qui n'aura pas nécessairement de fonction éducative pour l'humanité future, mais dont on ne peut pas non plus se passer parce qu'on ne peut pas rester en silence.<sup>697</sup>» Si l'on ne peut passer sous silence les événements passés durant lesquels s'est manifesté le Mal absolu, c'est non seulement en raison de la portée de crime, mais aussi en raison du propre de l'homme qui ne peut demeurer indifférent à lui-même et à ce qui le constitue. Tout comme le Mal ne trouve pas de terme dans une représentation ou dans un événement historique qui pourraient prétendre le vaincre définitivement, de même l'homme ne peut s'empêcher de répondre au fil du temps à ce qu'il rejette de lui-même. Le prolongement du présent, comme temps de l'ébranlement constitutif du témoignage, est à la fois ce mouvement qui toujours rend possible l'ouverture du sujet à ce qui le fait agir et ce qui l'enferme dans la solitude d'une relation incontournable avec lui-même.

Cette solitude propre à celui qui vit dans le présent interminable du témoignage, est particulièrement visible dans les textes de M. Rigoni Stern : la solitude du témoin est d'autant plus marquée que ce dernier a justement pour ambition la reconstitution par le témoignage d'une communauté humaine. La solitude du témoin est avant tout celle qui accompagne la relation du sujet à la possibilité de la violence. Il s'agit d'une relation que seul le sujet peut établir pour lui-même et jamais pour autrui. Cette solitude remet en cause la possibilité pour le témoin d'inscrire sa mémoire dans une mémoire commune ou collective. Le désir de former la mémoire d'une commune humanité est alors décrit par Kertész comme tentation du témoin, désir qui demeure à l'état de désir dans le témoignage, car aucune certitude n'est donnée au témoin quant au partage d'un tel désir avec ses contemporains.

C'était eux, oui, ces inconnus familiers, hantés par la nécessité du retour comme on désire revoir ses cauchemars, avec peut-être le secret espoir de les comprendre un jour... Avaient-ils réussi ou bien échoué, étaient-ils venus pour commémorer ou pour oublier ? Leur poser la question eût été une entreprise intéressante. Son regard passait d'un visage à l'autre et ils durent sentir cette présence avide car – comme à un signal de leur instinct qui s'anima au fond de leur ivresse – ils se turent soudain et dévisagèrent un instant le nouveau client avant de se retourner les uns vers les autres ; et l'envoyé fut véritablement secoué par la puissante tentation de se ruer vers eux, de s'installer à leur table. (...) Devait-il trahir son travail, parachever sa défaite ? Essayer de partager avec eux l'impartageable, se faire croire qu'il n'était pas seul ?<sup>698</sup>

---

<sup>697</sup> Pierre Laborie, Intervention dans le cadre du séminaire donné avec Arlette Farge à l'EHESS en 1999-2000, intitulé « *Les historiens et les traces de l'événement : autres champs, autres outils* », in M. Bornand, *Témoignage et fiction*, p.55

<sup>698</sup> I. Kertész, *Le chercheur de traces*, p.74

Rigoni Stern rejoint pour une fois les perspectives de Kertész : tous deux se font le relais de la désillusion qui accompagne le partage, mais aussi seulement le désir de partage, de ce qui est pourtant une histoire commune, l'histoire de la relation de l'homme en tant qu'individu avec lui-même, avec la possibilité toujours reconduite de la violence. Car il est bien question dans le témoignage d'une auto-référentialité du regard que le sujet accepte de poser sur le passé, d'un point de vue singulier qui agence ou articule non seulement les événements entre eux, mais aussi les valeurs du Bien et du Mal, afin de dégager un sens du passé pour le présent et peut-être aussi pour le futur. Alors que nous avons déjà évoqué la question incontournable pour le témoignage de la nécessité de l'appropriation de la mémoire, Kertész souligne ici un paradoxe propre à la représentation testimoniale : avant d'être un acte de « faire mémoire avec », un acte de commémoration, le travail de représentation du passé est avant tout un travail individuel, un travail solitaire qui renvoie le sujet à lui-même. Le chercheur de traces est ainsi contraint à demeurer seul face aux autres hommes, seul avec son savoir ou plus exactement avec son absence de savoir.

Comme le souligne Pierre Magnard, « l'homme réel et concret n'existe que dans la singularité de l'individu.<sup>699</sup> » : le témoin se débat entre la volonté de faire histoire, de transmettre une mémoire commune et la nécessité qui lui est propre de se découvrir en tant qu'homme dans son propre récit. Les récits qui nous intéressent reproduisent un tel déchirement : ils sont tous récits individuels, « petits récits de vie » pour reprendre l'expression d'Arlette Farge. Nous ne reviendrons pas sur l'importance du mouvement qui conduit au fil du temps à accorder toujours plus d'importance à la parole individuelle, ni sur le lien qui tend à s'établir entre vérité et récit individuel. Ce qui importe ici, c'est le dilemme auquel le récit individuel se voit soumis : l'individu témoignant, qui n'a pas d'autre référence que lui-même, est pourtant sans cesse habité par le désir d'atteindre l'universalité de la valeur « homme ». Comme le souligne encore le personnage écrivain du *Refus*, le roman a beau chercher à ramener le sujet à lui-même, il n'en reste pas moins qu'« écrire signifi(e) écrire pour les autres, y compris ceux qui s'y refuseraient.<sup>700</sup> » Le témoignage est ainsi soumis à une double rupture : la difficulté du témoin à se reconnaître dans sa propre mémoire du passé, se creuse encore davantage dans ce désir qui le porte continuellement vers autrui, vers cet autre qu'il est pour lui-même, comme vers ces autres que sont ses contemporains. Le témoignage est ainsi continuellement traversé par une double relation à soi et à l'autre. A la lumière des témoignages contemporains, il semble alors possible de dire que l'altérité à laquelle la mémoire est exposée, rend possible et

---

<sup>699</sup> Pierre Magnard, *Questions à l'humanisme*, p.218

<sup>700</sup> Kertész, *Le refus*, p.72

suppose même la mise en œuvre du rapport du sujet à sa propre violence comme à son passé. Face aux restes du passé, le témoin comme le témoin du témoin n'ont d'autres références qu'eux-mêmes. Le désir d'atteindre l'autre souligne donc l'auto-référentialité dont ne peut se défaire le sujet humain.

A l'heure où tous les témoins disparaissent les uns après les autres, seuls demeurent les textes et les documents. Eux-seuls peuvent dorénavant prétendre au statut de référence : chaque témoignage de l'homme par lui-même devient sa propre référence et peut prétendre faire référence. La trace du passé que représente le témoignage, est alors élevée au rang de document : elle est ce qui interpelle le contemporain et demande à être articulée avec son propre présent. Michel Lacroix parle du recyclage des « débris de l'histoire ». Le terme de « débris » marque la séparation, voire la cassure irréversible entre le reste du passé et l'événement auquel il se rapporte. Cette valeur de « débris » apparaît dans nos textes dans l'impossible reconstitution de l'histoire, à l'exception sans doute une fois encore des récits de Rigoni Stern, où les débris du passé permettent encore au contraire de remonter le fil du temps, et ce malgré l'éparpillement de la mémoire. Les autres auteurs, eux, isolent les débris et leur donnent une forme d'autonomie en soulignant l'échec auquel conduit l'effort qui vise à remonter le chemin ou l'histoire de ces mêmes débris. Les traces se donnent dans l'hermétisme, l'étrangeté ou la fermeture qui est la leur. Michel Lacroix décrit dans *Le principe de Noé* le recyclage comme étant le propre de la deuxième moitié du XXe siècle : « une ère de la conservation du patrimoine, de la mémoire orale des lieux, des gens et des événements (...). La principale « création » consiste dans le « recyclage » des restes du passé, dans l'interrogation, à partir du présent, sur les débris laissés dans le temps.<sup>701</sup> » Mais comme l'usage de la fiction le confirme, « le reste, le résidu n'est pas l'objet. C'est le processus de sa réutilisation, de sa récupération, de son recyclage (...), qui est un moteur de la narration, et pas seulement de l'histoire.<sup>702</sup> »

L'intertextualité rend possible le recyclage dans *L'Écriture ou la vie* de Semprun. L'intertextualité joue aussi bien au niveau de l'œuvre de l'auteur lui-même, qu'au niveau des créations d'autrui. Les souvenirs sont tous donnés dans l'indépendance qui est la leur, et chaque citation intervient comme ce reste laissé dans la mémoire, auquel le témoignage donne une nouvelle autonomie. Semprun fait œuvre de création au travers de l'articulation toujours nouvelle qu'il propose de ces différents débris qui remplissent sa mémoire et surgissent dans

---

<sup>701</sup> Michel Lacroix, *Le principe de Noé ou l'Éthique de la sauvegarde*, Paris, Flammarion, 1997, in M.Bornand, *Témoignage et fiction*, p.223

<sup>702</sup> Frédéric Briot, "La littérature et le reste : Gilbert Lascaut, Olivier Rolin, Jacques Roubaud, Antoine Volodine", in D.Viart, *Écritures contemporaines*, 1998, p.160-161, in M.Bornand, *Témoignage et fiction*, p.223

le présent de sa narration. Il peut jouer ainsi sur les redites, comme par exemple lorsqu'il fait allusion à une scène qu'il se refuse tout d'abord à décrire à nouveau car « il suffit de se rapporter au livre qui s'y consacre, *Autobiographie de Federico Sanchez*.<sup>703</sup> ». Semprun suggère que si le fait retracé par le récit évoqué, a eu son importance en son temps, cela « n'intéresse plus personne » aujourd'hui. « Le fait d'avoir eu raison en 1964, comme l'Histoire l'a largement prouvé, n'a plus aucun intérêt : c'est une raison historiquement improductive. » Le récit de cette scène est cependant donné finalement, malgré le refus premier du narrateur de s'y livrer. Ce qui importe alors au témoin dans le rappel de cette scène qui se sépare du récit dont elle est extraite, ce n'est pas tant son objet, que le sens produit par l'articulation de cette même scène avec un autre « débris » de sa mémoire : celui de la remise de l'exemplaire espagnol du *Grand voyage*, vierge de toute inscription. Semprun manifeste ainsi quel est le rôle du témoin : un rôle d'articulation, cet autre nom de la création à l'échelle humaine, des différents événements qui ont composé et continuent à composer l'existence humaine. Il se décrit lui-même comme « le Dieu tout-puissant de la narration<sup>704</sup> », maniant les faits qui remplissent sa mémoire selon « son bon plaisir ». Le témoignage contemporain apparaît alors non seulement comme modification de l'usage premier de l'objet du récit, mais aussi comme possibilité sans fin offerte au passé de produire du sens. Le recyclage de la mémoire qu'autorise cette « seconde » représentation du passé donne une seconde vie, une seconde chance à l'événement. La notion de recyclage va alors de pair avec le désir d'imitation contradictoire évoqué précédemment : si l'appel à l'imitation du passé (et à la prise en charge de la violence qu'il porte) coexiste au refus de répondre à un tel appel, le recyclage des débris du passé rend possible la multiplicité des versions de l'histoire et autorise aussi bien la réponse que le refus à l'appel de l'imitation. Il est alors bien question de la prise en charge par le témoignage contemporain de la modification de l'identité du sujet parlant et témoignant au fil du temps. Les débris du passé ne sont pas nécessairement réutilisés de la même façon, car le recyclage suppose au contraire un possible retour sur les « erreurs » d'interprétation du passé. C'est bien ce que nous observons dans le texte de Semprun, qui peut prendre en charge à la fois une vision du passé habitée encore par l'idéologie communiste, et la modification de la relation au passé qu'occasionnent ses désillusions politiques. Il en va de même dans *La dernière partie de cartes*, où Rigoni Stern confronte sa perception du passé, lorsqu'elle était soumise à l'idéologie fasciste, à sa vision présente, celle d'un homme qui a pris du recul sur la réalité de la propagande, qui avait fait de lui, malgré lui, un agent de

---

<sup>703</sup> Semprun, *EoV*, p.345 ; citation suivante : ibidem

<sup>704</sup> Semprun, *EoV*, p.345 ; citation suivante : ibidem

violence et de destruction. Il n'est d'ailleurs pas tant question des erreurs d'interprétation du passé, que d'une évolution de la pensée et du sens produits par la rencontre entre le souvenir de la réalité passée vécue et le refus présent de ce qui a été vécu. Le témoignage contemporain prend en charge la dualité de ce rapport intime au passé, la modification toujours possible de ce rapport, au travers de la figure dialectique du recyclage. Le recyclage autorise un gap entre les débris de la mémoire. Plus qu'un écart de réalités, le gap renvoie au choc de la rencontre entre les éclats de réalité. Ce choc de la rencontre éclaire successivement le passé qui dure et le présent qui, lui, ne passe pas : il dit à la fois la difficulté du sujet à dépasser la valeur de simple débris du passé et la possibilité de donner sens à son propre présent, que lui offre le débris lui-même, au travers de sa possible réutilisation dans un discours ou un acte de parole.

A la lumière de cette notion de recyclage, un espace vide se dessine entre le témoin ou témoin du témoin et les restes du passé, un espace vide qu'il revient à ce dernier de combler. Le récit du narrateur du texte de Tabucchi, offre à l'écrivain les débris de sa mémoire, ceux de la mémoire de Tristano, dont il cherche à se séparer pour laisser de la place à l'écrivain et au recyclage de ces mêmes débris qui sera le sien. Car tel est l'enjeu du témoignage contemporain : laisser la possibilité au témoin du témoin de faire œuvre de recyclage, autrement dit de faire de la mémoire d'autrui sa propre mémoire au travers d'un acte de parole singulier. Le narrateur n'accepte cependant que difficilement la réalité de ce futur qui attend le récit de son expérience passée. Le narrateur de la vie de Tristano se méfie de la parole de l'écrivain. La parole de l'écrivain est donc confiée à un avenir proche : le narrateur ne doutant pas qu'une articulation du sens sera produite tôt ou tard. Si la parole du narrateur est associée à l'ouverture du sujet à sa propre passivité d'homme, à la passivité donc de Tristano, pris dans l'Histoire comme dans sa propre histoire, le témoignage contemporain de Tabucchi semble donc avoir pour enjeu la quête non pas du sens de l'expérience passée, mais seulement la quête d'un lieu rendant encore possible et demandant même l'articulation de la parole et de la vie, du présent et du passé, du maniable et du non-maniable. Car le travail de l'écrivain et du témoin du témoin selon Tabucchi, « contrairement à celui de l'historien, ne consistera pas à aller chercher des preuves, ni à respecter absolument les faits, mais à user avec responsabilité de la liberté d'inventer, c'est-à-dire sans dissimuler la part de création.<sup>705</sup> » La matière offerte par le récit de la vie de Tristano s'attache donc à laisser coexister les deux faces du sujet humain Tristano, tout ce qui l'a privé d'une compréhension de lui-même, comme sa capacité à s'ouvrir à l'absence de sens de sa vie.

---

<sup>705</sup> M.Bornand, *Témoignage et fiction*, p.222

Cette possibilité du sujet à établir une relation aux restes du passé, à articuler sans cesse dans la représentation le passé à ses propres références, est à lire en regard de la figure déjà évoquée du Musulman, figure de « celui qui a vu la Gorgone » et qu'aucun de nos récits, à l'exception de celui de Semprun, ne fait apparaître. Le Musulman est celui qui justement ne peut plus articuler la réalité à une vision qui lui serait propre, puisqu'il n'est plus conscient de son existence. Le témoignage contemporain semble se tenir à l'écart de cette figure emblématique de la remise en cause des frontières de l'humain et de l'inhumain, et pourtant son dire porte en lui la figure du Musulman. Semprun décrit ceux que les survivants hésitent à appeler des hommes, comme des « somnambules<sup>706</sup> » englués dans le néant de la mort et pourtant toujours vivants, respirant encore. Le survivant se présente au contraire comme ce sujet qui s'est réveillé du sommeil sémantique, pourrions-nous dire, dans lequel la violence de l'Histoire a plongé les hommes. La représentation que propose le survivant de sa propre expérience, est cette confrontation du sujet à sa propre dépossession, à sa vie qui est devenue un objet. Le narrateur du *Refus* dit ne pouvoir que regarder s'éloigner l'inconnu qui s'est extirpé du roman de sa vie : il ne se reconnaît pas dans ce qui est pourtant le produit de son propre regard porté sur le passé. Le témoignage contemporain souligne alors le lien entre la possibilité humaine de s'ouvrir à sa propre absence, la possibilité de se dire sujet et l'affirmation de la non-coïncidence du sujet avec lui-même. « C'est parce que l'inhumain et l'humain, le vivant et le parlant, le musulman et le survivant ne coïncident pas, (...) c'est justement parce qu'il y a entre eux un écart indémaillable, qu'il peut y avoir témoignage. Et justement dans la mesure où il est inhérent à la langue comme telle, justement parce qu'il n'atteste l'avoir-lieu d'une puissance de dire qu'à travers une impuissance, l'autorité du témoignage ne dépend pas d'une vérité factuelle, de la conformité entre la parole et les faits, la mémoire et le passé, mais de la relation immémoriale entre dicible et indicible, entre dedans et dehors de la langue. *L'autorité du témoin réside dans sa capacité de parler uniquement au nom d'une incapacité de dire – c'est-à-dire dans son existence comme sujet.*<sup>707</sup> » Le désir d'articulation entre la vie et la mort, le Bien et le Mal, l'humain et l'inhumain, désir sans cesse renouvelé, marque l'incapacité humaine à demeurer hors de soi et dans un même temps affirme le lien entre la possibilité d'articuler la réalité et la possibilité de se dire sujet, malgré l'écart qui demeure toujours entre le sujet et sa propre existence, et à plus forte raison entre le sujet témoignant et les débris du passé d'autrui. Nous aurons encore à revenir sur cette non coïncidence du sujet avec lui-même. L'homme ne peut pas ne pas chercher à articuler les

---

<sup>706</sup> Semprun, *EoV*, p.65

<sup>707</sup> Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p.172-173

deux pôles contradictoires de son identité. Il ne peut demeurer face à sa fermeture au monde, face à sa violence notamment, sans chercher une nouvelle articulation avec ce qu'il considère comme son humanité. Cette articulation est certes toujours fiction, fiction d'une relation à soi, comme l'illustre le face à face du narrateur Semprun avec le Juif mourant qui chante pour lui-même le Kaddish. Mais le récit est encore selon le narrateur ce qui va « l'aid(er) à vivre <sup>708</sup> ». Les notions de recyclage et d'auto-référentialité confirment donc bien l'importance du rôle joué par la fiction dans le témoignage. La fiction est en soi un acte d'auto-référentialité : il revient de reconnaître non seulement le lien qui unit la fiction et le désir d'articulation de la réalité avec le regard que le sujet porte sur celle-ci, mais aussi l'identité entre la fiction et le sujet qui en use. C'est ce seuil qui est franchi dans le témoignage contemporain, ce seuil entre le témoignage traditionnel et la fiction de témoignage, que décrit et franchit le personnage de l'écrivain dans *Le refus*, quand il en arrive au constat de l'impossible détachement de soi : la représentation qu'il donne du passé, cette représentation dans laquelle il ne se reconnaît pourtant pas, n'est jamais que le témoignage de son propre regard porté sur les restes du passé.

(I)l n'y a eu que l'effondrement discret d'une illusion : cette illusion, à savoir moi-même comme produit de mon imagination créatrice, n'existe plus, pour ainsi dire, voilà tout. (...) Pour pouvoir porter un jugement objectif sur mon roman, il fallait que je le considère avec des yeux étrangers : j'ai donc essayé de le lire avec les yeux d'un autre - sans penser que cet autre regard, imaginaire, n'était aussi que mon propre regard. (...) Je ne peux à l'évidence pas sauter par-dessus moi-même pour ensuite considérer froidement, avec une certaine distance, mon ombre restée sur l'autre rive. (Mon roman) est comme il est parce qu'il ne peut pas être autrement (...) ; il est ce qu'il est et, en tant que tel, c'est un objet fini que je ne peux plus modifier (...).<sup>709</sup>

L'auto-référentialité serait ainsi la seule limite posée sur le discours de l'homme par lui-même. Le témoignage contemporain se doit donc de montrer l'articulation toujours remise en jeu, à défaut de pouvoir laisser coexister sans interférence de la part d'un sujet l'humanité et l'inhumanité de l'homme. Ce n'est pas tant le résultat de la mise en forme du sens attribué aux débris du passé qui compte dorénavant dans le témoignage, que la capacité humaine à établir et conserver la possibilité d'établir un rapport au passé et ce malgré la distance entre le sujet et ce même passé.

La capacité créatrice de l'homme, qui va de pair avec sa capacité d'ouverture à ce qui le prive de lui-même, est donc ce qui fait de toute vie une survie. Il n'est pas de vie qui se donne dans un rapport d'immédiateté de l'homme à lui-même : toute vie affirme sa réalité dans une prise en charge par le sujet de ce qui semble ne relever que d'une irréalité. La fiction en tant

---

<sup>708</sup> Semprun, *EoV*, p.66

<sup>709</sup> Kertész, *Le refus*, p.67-68

que double de l'incontournable articulation entre ce qui relève du moi et du non-moi, confirme alors l'hypothèse selon laquelle la spécificité de l'identité humaine résiderait dans sa capacité créatrice, créatrice de sens mais aussi de valeurs. « Nous avons vu (l'homme), entre l'Un et l'être, se mouvoir dans le conjectural, pour tenter de jeter, entre deux principes absolument disjoints, un pont dont toute l'arcature tient à un acte de foi. L'homme, pontonnier de l'absolu, ne justifie sa présence que dans le dilemme. Témoin de la disjonction de l'Un et de l'être, il l'est aussi de celle de l'acte et de la puissance. Copule, nœud et lien d'un monde qui lui doit sa cohésion et son organicité, il signifie l'ordonnement de l'acte créateur au cahier des charges du possible, attestant le dialogue du Père et de son Verbe.<sup>710</sup> » Le narrateur du *Refus* dit avoir perdu son verbe, mais l'affirmation de cette perte instaure la non relation du sujet à lui-même comme retour de l'individu à sa propre spécificité. Kertész parle de « la qualité négative de cette existence<sup>711</sup> » : il est question du verbe, non comme affirmation de la domination de l'homme sur le monde et son sens, mais comme affirmation de cette capacité unique, propre au sujet humain, d'agencement du réel.

La proximité entre l'homme et l'animal s'est donc donnée à lire au travers de la notion de stupeur, cette fermeture de l'animal à ce qui le fait agir. La stupeur de l'homme est cette fermeture à sa propre définition et à la dualité du Bien et du Mal, à laquelle son existence est livrée. La possibilité de la représentation de l'homme par lui-même a marqué la possible ouverture de l'homme à ses propres limites, la possibilité pour lui d'apercevoir ce qui justement le rapproche de l'animal, à savoir sa violence. L'homme est celui qui peut seul désigner la violence en tant que violence. L'acte même de représentation est apparu comme le double de cette possible ouverture de l'homme à ce qui le prive de lui-même. La contradiction du désir qui rive l'homme à lui-même et le conduit à rejeter dans un même temps sa propre image, a permis de souligner la complexité de cette capacité humaine à s'ouvrir à lui-même. Dans l'acte de représentation, le sujet ne se contente effectivement pas de dévoiler la possibilité de la violence dans la nature humaine, car l'ouverture du sujet à ce qui le constitue, demeure inséparable d'une articulation entre les valeurs du Bien et du Mal. Cette incapacité à « laisser être » la réalité humaine, à la maintenir hors de soi, apparaît comme une autre forme de fermeture propre au sujet humain : la possibilité de l'ouverture apparaît alors comme un second niveau de fermeture, une autre stupeur à laquelle le témoignage contemporain s'expose. Ce dernier est apparu ainsi comme ouverture du regard sur cette même ouverture.

---

<sup>710</sup> P.Magnard, *Questions à l'humanisme*, p.221

<sup>711</sup> Kertész, *Le refus*, p.74



Le témoignage contemporain se veut donc ce lieu à partir duquel interroger non seulement le sens de l'articulation entre l'ouvert et le fermé, mais aussi le paradoxal acte d'articulation d'un sens à donner à la réalité. L'impossibilité pour l'homme de demeurer hors de lui-même dans ce projet de représentation de la spécificité de l'identité de l'homme, met en jeu la possibilité pour l'homme d'établir lui-même une définition de la valeur « homme ». L'homme peut-il encore prétendre à une quelconque définition de lui-même, si l'acte de représentation est avant tout un processus sans fin, qui vise à articuler le passé au présent, une réalité à une image de soi, et si représenter en somme n'est jamais que le résultat d'une interprétation et d'une relation de l'homme au monde dans lequel il s'inscrit ? Le témoignage contemporain ne peut donc que faire face au présent interminable dans lequel s'inscrivent les traces du passé : il met au premier plan l'auto-référentialité qui anime le rapport du sujet à ces mêmes restes du passé. Le sujet humain n'a pas d'autre référence que lui-même pour se dire.

Le propre de l'homme réside ainsi dans sa capacité toujours reconduite à dire et à représenter. Cette capacité du sujet à se représenter et à articuler la réalité, s'élabore sur une incapacité, cette incapacité à témoigner qu'est celle des victimes de la violence humaine. De même, l'ouverture propre au sujet humain, n'est ouverture qu'en raison de la fermeture à laquelle elle se rapporte. Ainsi le non-témoignage tout comme la non-représentation demeurent sous-jacents au témoignage ou à la représentation de l'homme par lui-même. La parole du sujet qui cherche à donner une définition de ce qui fait de l'homme un homme, s'élabore également sur l'absence même d'une telle définition. Le témoignage contemporain se donne donc dans une forme de repli sur soi, qui n'est autre qu'un repli sur des interrogations qui, elles, ne trouvent pas de terme. C'est sur ce paradoxe que nous allons à présent nous arrêter, car de cette contradiction inhérente à l'identité humaine, les témoins contemporains vont pouvoir extraire le véritable sens de cette absence de définition et répondre par là même à l'exigence de transmission, qu'est celle du témoignage.

## 2. La possible définition de l'homme dans l'absence de définition.

L'hypothèse que nous cherchons à confirmer est la suivante : si l'homme ne peut réussir à atteindre une définition définitive de lui-même, il peut cependant atteindre le sens de sa spécificité au travers des perspectives offertes par l'inachèvement qui s'attache à sa propre représentation. L'inachèvement est ce qui définit justement la littérature et tout particulièrement la littérature qui s'attache à la représentation du passé. Ce sont donc les liens

entre représentation littéraire, fiction, éthique et spécificité de l'identité humaine qui vont faire à présent l'objet de nos réflexions.

## 2.1. La logique de neutralisation de toute définition.

Comme peut le faire Kertész au travers de son esthétique dite de l'« a contrario », pour reprendre les mots de Peter Por, la littérature qui prend en charge l'interrogation de l'homme sur lui-même, a pour objectif de neutraliser aussi bien le vrai et le faux, que la volonté de définir l'homme par l'un ou l'autre des aspects qui semblent le caractériser. La tradition veut que le langage cherche à circonscrire ce qui échappe à l'homme, qui interprète « la souffrance, la mort voire le Mal comme manque, déficience ou dégradation du Bien <sup>712</sup> ». Une telle tradition semble supposer que le Bien, ou la propension de l'homme au Bien, soit au contraire de l'ordre des possibilités du discours et du langage. Seul le Mal se situerait en dehors des possibilités de la représentation humaine. Mais comme le souligne encore Peter Por dans son article consacré à *Être sans destin*, Auschwitz a rendu visible le Mal et le néant qui l'accompagne. Donner une visibilité au néant semble pourtant relever de l'oxymore, mais Kertész va prendre appui sur les lacunes de la langue pour relever le défi lancé par le Mal à la représentation. Car « la nature des mots étant de désigner l'existence des objets et des personnes, comment pourraient-ils désigner leur non-existence, autant dire la non-existence du monde, qui s'incarne en les personnes et les choses ? » Les manques irréductibles du langage face à l'expérience du Mal, poussent d'ailleurs Kertész à mettre en place une esthétique de l'auto-reniement du langage : « ce sont les mots, les actions, les signes les plus banales, la construction la plus banale, qui doivent dire, faire apparaître, désigner et reconstruire le monde où régnait et s'incarnait l'existence négative du Mal. » La banalité qu'il choisit d'attacher à l'expression du Mal, vise alors l'annulation de tout ce qui se refuse à faire sienne la réalité du Mal. Nous pouvons en ce sens dire que Kertész élabore le témoignage sur le refus de celui-ci. Le témoignage se neutralise lui-même au moment de son élaboration et neutralise ainsi ceux qui s'y opposent. Le personnage de B. est intéressant à cet égard : il écrit mais ne le fait pas dans le but de transmettre ses écrits à la postérité. Bien au contraire, l'écriture semble avoir pour visée sa propre destruction. Son suicide, que nous avons déjà évoqué, a pour ambition la liquidation des certitudes des autres personnages. En neutralisant sa propre existence et son œuvre, par un effet de contamination, les autres

---

<sup>712</sup> Peter Por, "Un ingénu dans le domaine du Mal (une contribution à la lecture d'Être sans destin d'Imre Kertész)", p.74 ; citation suivante : p.76

personnages perdent eux aussi tout repère identitaire : une narration nouvelle peut alors s'élaborer, une narration qui se refuse à aboutir à une quelconque connaissance et qui achève la destruction des illusions propres à chaque personnage sur lui-même. Il est possible alors de donner une définition négative de l'homme, tel qu'il se donne dans la représentation qui prend en charge cette nécessaire neutralisation des forces opposées :

Nous vivons à l'ère de la catastrophe, chaque homme est un porteur de la catastrophe, c'est pourquoi il faut un art de vivre particulier si on veut survivre, dit-il. L'homme de la catastrophe n'a pas de destin, pas de qualités, pas de caractère. (...) Pour lui, il n'y a plus de retour possible vers un centre du Moi, vers une certitude inébranlable et indéniable du Moi : il est au sens le plus propre du terme, *perdu*. L'être sans Moi, c'est la catastrophe, le Mal véritable et bizarrement, dit Bé, sans être mauvais lui-même est capable de tous les méfaits. Les paroles de la Bible sont de nouveau d'actualité : résiste à la tentation, garde-toi de te connaître, sinon tu seras damné, dit-il.<sup>713</sup>

Le texte de *Liquidation* brandit le spectre de la catastrophe, qui menace toute existence humaine qui se livre à la possibilité du Mal. Le désir de connaissance du contenu du manuscrit détruit, qui anime le narrateur, est ce qui le menace de destruction à son tour. La déconstruction est ainsi à l'œuvre dans le récit qui prétend pourtant reconstruire le parcours du manuscrit de B. La catastrophe qui menace le témoignage, est associée ici au Mal et à la dépossession du sujet qu'elle entraîne. La connaissance du Mal est d'ailleurs associée à une condamnation éternelle. Pour celui qui s'est livré à la connaissance de lui-même, qui a expérimenté le camp, ce lieu où le Mal non seulement est rendu visible, mais se manifeste, il n'y a plus de distinction possible entre la mort et la vie : la mort est devenue l'équivalent de la vie, « le seul moyen acceptable de suicide c'est la vie / se suicider c'est comme continuer sa vie ». C'est pour cela qu'il revient au témoignage contemporain non de donner à connaître, mais de révéler la destruction qui accompagne irrémédiablement le fait de se livrer à la possibilité du Mal. Le récit contemporain tente alors de neutraliser le Bien comme le Mal, et d'exposer les possibilités qui s'offrent à l'homme. Cette neutralisation se révèle essentielle à l'acte de témoigner de ce qui fait de l'homme un homme. La fiction contribue à cet effort de neutralisation, car elle suspend le rapport du sujet à la réalité et lui propose d'interroger ses propres choix. Elle permet de se rapprocher de la connaissance sans sombrer avec elle.

Il importe pour le récit contemporain de Kertész entre autres, de se situer au-delà de l'opposition entre ces valeurs opposées à partir desquelles l'homme cherche à se définir. L'interrogation de l'homme sur lui-même est mise au premier plan de la littérature de témoignage, mais elle ne demande pas de réponse autre que celle que propose le maintien de l'interrogation à l'état d'interrogation. C'est en cela que questionnement ontologique et

---

<sup>713</sup> I.Kertész, *Liquidation*, p.59 ; citation suivante : p.61

représentation littéraire trouvent à se rejoindre. Car comme le souligne Roland Barthes, « la littérature est au fond une activité tautologique (...) : l'écrivain est un homme qui absorbe radicalement le *pourquoi* du monde dans un *comment* écrire. Et le miracle, si l'on peut dire, c'est que cette activité narcissique ne cesse de provoquer (...) une interrogation au monde : en s'enfermant dans le *comment écrire*, l'écrivain finit par retrouver la question ouverte par excellence : pourquoi le monde ? Quel est le sens des choses ? En somme, c'est au moment même où le travail de l'écrivain devient sa propre fin, qu'il retrouve un caractère médiateur : l'écrivain conçoit la littérature comme fin, le lecteur la lui renvoie comme moyen : et c'est dans cette *déception* infinie, que l'écrivain retrouve le monde, un monde étrange d'ailleurs, puisque la littérature le représente comme une question, jamais, *en définitive*, comme une réponse.<sup>714</sup> » Nous comprenons alors d'autant mieux l'importance du retournement de l'acte de représentation sur lui-même qui constitue la base du témoignage contemporain.

Mais ces différents efforts de neutralisation ne vont-ils pas à l'encontre de l'acte de témoigner ? Pour Barthes, les visées de l'écrivain seraient d'ailleurs incompatibles avec celles du témoignage, en raison même de l'ambition première de la littérature qui est d'interroger et non de décrire ou de prétendre apporter des réponses. Il oppose alors les écrivains aux écrivants qui, selon lui, donnent une fin à leur acte d'écriture et peuvent donc témoigner. Le langage littéraire, lui, « ébranle » le monde, mais perd tous ses droits quant à la détermination du vrai et du faux. Selon cette même logique, la littérature est d'emblée détachée de toute prétention référentielle, ou du moins son but n'est-il pas de répondre de la référence mais bien plutôt de l'interroger, de construire à partir de la référence. Partant de cette définition de la littérature, les récits contemporains qui nous occupent, peuvent-ils encore prétendre au statut de témoignage ? Il semble alors qu'une nouvelle définition du témoignage soit à envisager. Une nouvelle définition qui permet de comprendre la ligne de démarcation entre Rigoni Stern et les autres témoins du corpus, cette différenciation qui a jalonné notre réflexion sur le genre du témoignage contemporain.

Rigoni Stern se situe sur la frontière entre écrivants et écrivains : il semble pouvoir entrer dans la catégorie des écrivants, dans la mesure où sa parole vise à « met(tre) fin à une ambiguïté du monde, institue une explication irréversible (même s'il l'admet provisoire), ou une information incontestable (même s'il se veut modeste enseignant)<sup>715</sup> ». La parole ou l'écriture ont perdu au contraire dans les récits de Kertész, Tabucchi, et Semprun, leur statut de simple moyen : elles ont perdu leur transativité, car ces témoins veulent amener le lecteur à

---

<sup>714</sup> Roland Barthes, "Ecrivains et écrivants", 1960, in *Essais critiques*, Le Seuil, 1964, p.153-154

<sup>715</sup> R.Barthes, "Ecrivains et écrivants", p.157 ; citation suivante : p.157

poser ses regards sur le spectre de l'homme, toujours visible dans son invisibilité même. « (L)'écrivain (...) sait bien que sa parole, intransitive par choix et par labeur, inaugure une ambiguïté, même si elle se donne pour péremptoire, qu'elle s'offre paradoxalement comme un silence monumental à déchiffrer, qu'elle ne peut avoir d'autre devise que le mot profond de Jacques Rigaut : « *Et même quand j'affirme, j'interroge encore.* » Les textes de Rigoni Stern ne sont pas totalement éloignés des perspectives littéraires, mais alors qu'il peut y être fait usage de la fiction, ce simple « usage » s'oppose à la valeur constitutive et incontournable de la fiction dans les récits des autres auteurs. Les récits de Kertész et Tabucchi sont d'ailleurs à part entière interrogation sur le statut du témoignage, interrogation sur la possibilité offerte au sujet témoignant de se dire. Semprun, lui, manifeste dans *L'Écriture ou la vie* le dilemme que doit affronter le témoin qui cherche à faire œuvre de témoignage et à devenir écrivain. L'objet du témoignage, le récit en somme des événements, se heurte alors à l'angoisse du survivant.

Ainsi, dans tous mes brouillons, ça commence avant, ou après, ou autour, ça ne commence jamais dans le camp... Et quand je parviens enfin à l'intérieur, quand j'y suis, l'écriture se bloque... Je suis pris d'angoisse, je retombe dans le néant, j'abandonne... Pour recommencer autrement, ailleurs, de façon différente... Et le même processus se reproduit...<sup>716</sup>

Le survivant Semprun relate le parcours de l'écriture comme parcours dans lequel il « per(d) sa propre structure et celle du monde dans la structure de la parole<sup>717</sup> » : ses récits marquent le recul incessant de ce que le récit cherche à circonscrire. « (L)a parole ne peut jamais expliquer le monde, ou du moins, lorsqu'elle feint de l'expliquer, ce n'est jamais que pour mieux en reculer l'ambiguïté<sup>718</sup> ». L'écriture en spirale de Semprun marque ce questionnement sans fin dont est porteur la réalité. Il n'est pas tant question d'une réalité indicible auquel le langage se heurte dans son impuissance, dans sa limite même, que du propre de la littérature qui est d'interroger, de se refuser à toute fixation de sens, et de manifester en somme l'irréalité qui s'attache à toute explication du monde. Le témoignage contemporain manifeste alors l'irréalité du récit de l'expérience des camps ou de la guerre, qui répondrait d'une définition de l'homme basée sur l'exclusion de l'inhumain par l'humain. Toute affirmation est ainsi à lire comme affirmation négative, ainsi que l'emploi de la fiction notamment le permet : toute affirmation vise à interroger et non à déterminer quel fut le véritable visage du passé ou quelle est la véritable définition de l'humanité de l'homme. C'est encore pourquoi Semprun laisse inachevés chacun de ses récits à l'intérieur de cet autre récit qu'est *L'Écriture ou la vie*, et qu'il reconduit sans cesse le moment de la réalisation de la promesse du témoignage.

---

<sup>716</sup> Semprun, *Eov*, p.218-219

<sup>717</sup> R.Barthes, "Ecrivains et écrivains ", p.154

<sup>718</sup> R.Barthes, "Ecrivains et écrivains ", p.154

De la même façon, l'interrogation se situe au cœur de chacune des affirmations du narrateur du récit de la vie de Tristano. Ce dernier soumet toute sa narration au doute qui habite celui qui a « *l'impressione di rivivere per la seconda volta una cosa che abbiamo già vissuto*<sup>719</sup> ». Ce doute, qui va de pair avec les migraines qui assaillent le narrateur, est lié au décalage ou au retard dans le temps entre « *la percezione di una cosa e la trasmissione di quella percezione al nostro cervello* ». Ce doute est l'image d'un doute à une autre échelle, qui habite tout témoin quand il est question pour lui de retracer les événements passés : a-t-il réellement vécu ce qu'il relate ou n'est-ce pas simplement le fruit de son imagination ? Le témoignage manifeste ainsi son refus de témoigner et l'angoisse de la condamnation qui accompagne le désir de connaissance. Le témoignage contemporain prend alors pour vis-à-vis le mythe de l'arbre défendu du jardin d'Éden, autrement appelé arbre de la connaissance du Bien et du Mal. La mort est le prix payé par l'homme pour avoir goûté de son fruit. La connaissance a fait entrer la mort dans la vie humaine. Le témoignage de son côté, semble reculer face à la connaissance supplémentaire que pourrait lui apporter la mémoire de l'événement qui a vu se manifester le choix entre le Bien et le Mal, car le narrateur craint de voir la menace de mort s'accomplir dans sa vie. Plus qu'une menace de mort, c'est la menace de la liquidation définitive de l'humanité de l'homme qui hante tout récit qui ose s'approcher du mystère que représente la possibilité du choix de la violence. Il est ainsi refusé au personnage de Tristano toute certitude quant aux choix effectués dans le passé. Car le récit se refuse à connaître et donc à condamner le personnage à partir de ce qu'il aurait pu faire ou ne pas faire dans le passé. La notion de choix est en effet associée à l'idée d'une valeur humaine ou inhumaine à accorder aux actes du personnage. C'est ce qui explique que le narrateur fuit d'ailleurs toutes les prises de décision. La narration se situe bien plutôt dans une zone floue, brouillant les pistes du savoir et de la vérité de la mémoire et rend ainsi impossible toute certitude, mais aussi tout portrait définitif de Tristano, sa définition en somme. Le récit de la vie de Tristano est sans cesse repoussé à un ailleurs de la narration, nous avons eu l'occasion d'en parler : l'écriture du récit de l'écrivain constituant cet ailleurs encore irréalisé dans lequel la vérité doit trouver place. Le narrateur espère que la prose de l'écrivain sera prise de position, tout en souhaitant qu'elle maintienne le doute et le désordre propre à la vie de Tristano. En ce sens, le récit de Tabucchi expose le paradoxe de la représentation littéraire et plus particulièrement celui du témoignage de l'homme sur lui-même.

---

<sup>719</sup>A. Tabucchi, *Tristano muore*, p.121 (*Tristano meurt*, p.153, « l'impression de revivre pour la deuxième fois une chose que nous avons déjà vécue ») ; citation suivante : V.O : p. 121 (V.F, p.154, « la perception d'une chose et la transmission de cette perception à notre cerveau »)

Le témoignage de l'homme par lui-même répondrait donc d'un désir de mise en ordre du désordre, qui n'annule pas ce même désordre. Il est question d'une quête de définition consciente du danger qu'elle fait courir à l'objet qu'elle cherche à définir, le sujet humain lui-même. Nous retrouvons au travers des notions de doute et de neutralisation de la représentation, le désir contradictoire auquel l'homme est soumis dans la représentation de sa propre identité. Mais cette contradiction inhérente au désir de connaissance, se révèle être le résultat non d'une impuissance humaine à se dire, mais celui d'une absence rendue nécessaire de définition de ce qui fait de l'homme un homme. La valeur « homme » se révèle incompatible avec une détermination de ce qu'est l'humain ou l'inhumain. C'est cette incompatibilité qui est l'objet véritable du témoignage contemporain.

## 2.2. La non-résolution de la quête du spectre de l'homme.

Si les textes de Rigoni Stern sont tous manifestation d'une prise de position en faveur de la fraternité humaine, la notion de choix reste une question problématique dans les autres textes qui nous intéressent. L'acte même de témoigner apparaît comme résultat d'un choix, notamment dans le texte de Semprun. Dire ou ne pas dire, raconter ou se taire, telle est l'ambivalence à l'épreuve de laquelle le témoignage est soumis dans le temps, qu'il s'agisse des témoins authentiques ou des témoins des témoins. Mais si le témoignage contemporain entretient une relation particulière avec cette notion de choix, c'est qu'il ne s'agit pas pour lui de trancher ou de donner à lire un sens définitif de l'histoire. Il est question d'une non-résolution du sens du passé, d'une non-résolution constitutive de la quête de définition de l'homme par lui-même. Le témoin contemporain replace effectivement son discours dans ce que George Didi-Huberman nomme « l'œil de l'histoire<sup>720</sup> », ce « moment de suspens visuel » qui caractérise, selon le critique, l'image ou la mise en image de l'histoire.

La quête de définition de l'homme qui habite le projet du témoignage nous amène à revenir au cœur du sens de l'expression choisie par Didi-Huberman : « images malgré tout ». « *Imaginer malgré tout*, ce qui exige de nous une difficile éthique de l'image : ni l'invisible par excellence (paresse de l'esthète), ni l'icône de l'horreur (paresse du croyant), ni le simple document (paresse du savant). Une simple image : inadéquate mais nécessaire, inexacte mais vraie. Vraie d'une paradoxale vérité, bien sûr. Je dirai que l'image est ici *l'œil de l'histoire* : sa tenace vocation à rendre visible. Mais aussi qu'elle est *dans l'œil de l'histoire* : dans une

---

<sup>720</sup> G.Didi-Huberman, *Images malgré tout*, p.56, citations suivantes : p.56 et p.55

zone très locale, dans un moment de suspens visuel, ainsi qu'on le dit de l'œil d'un cyclone (rappelons que cette zone centrale de la tempête, capable de calme plat, « n'en comporte pas moins des nuages qui rendent difficile son interprétation »).<sup>721</sup> » De cet extrait, deux expressions sont à souligner : « sa tenace vocation à rendre visible » et « un moment de suspens visuel ». La première renvoie au désir humain de produire des images malgré leur insuffisance et leur incapacité à dire toute la vérité. Il est question dans la deuxième, du lien entre la possibilité de l'image et la suspension du rapport du sujet à l'objet qu'il cherche à représenter. Cette notion de suspension ne va pas sans rappeler la possibilité humaine évoquée un peu plus tôt, de s'ouvrir à sa propre violence, cette possibilité paradoxale dans la mesure où l'homme la perçoit et la nomme sans pouvoir l'expliquer à son tour. Les deux expressions se complètent : il est question d'une connaissance de soi ou d'une image de soi que l'homme peut chercher à atteindre en suspendant le rapport qui est le sien à son existence, mais il est également question d'une connaissance qui toujours diffère et demeure inatteignable. Le témoignage contemporain exprime ainsi son refus de tout témoignage qui prétend produire une image authentique du passé. Il se refuse à condamner sous le poids d'un sens définitif la réalité humaine, et s'attache à maintenir le sujet « en relation avec sa propre nature comme avec une zone de non-connaissance. Les étymologistes sont toujours restés perplexes devant le verbe latin *ignoscere*, qui semble explicable comme *\*in-gnosco*, et cependant ne signifie pas « ignorer » mais « pardonner ». Articuler une zone d'inconnaissance (...) signifie en ce sens non pas simplement laisser être, mais laisser hors de l'être, rendre insauvable.<sup>722</sup> » Pour Semprun d'ailleurs, il importe de se maintenir le plus longtemps possible dans « la période confuse entre la mort et la vie, le réel et le rêve, que la libération du camp avait inaugurée.<sup>723</sup> » La représentation a alors pour ambition de transmettre cet état de confusion, confusion qui renvoie finalement à l'espace d'indécision, à cet intervalle du choix auquel a à se confronter le sujet qui se retourne sur sa propre histoire, comme sur le mystère de sa propre identité d'homme. La différence du sens à extraire du passé, à laquelle contribue le caractère toujours inadéquat de l'image choisie, ne semble donc plus être un obstacle à la représentation de l'homme par lui-même, mais relever au contraire d'un projet de représentation, rendu nécessaire par la spécificité du rapport que le sujet entretient et doit toujours entretenir avec lui-même.

---

<sup>721</sup> G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, p.56

<sup>722</sup> Agamben, *L'ouvert*, p.135

<sup>723</sup> Semprun, *EOV*, p.229



La représentation se veut d'ailleurs travail abouti quel que soit son degré d'achèvement, car la représentation vaut pour elle-même, dans l'inachèvement qui est et doit toujours rester le sien.

Seul compte le travail abouti, quelle qu'en soit la valeur réelle, dont l'auteur est sans doute le plus intime connaisseur, sans en être le meilleur juge. (Il faudrait dire que les testaments ne sont pas trahis par les légataires mais par les testateurs eux-mêmes. C'est Franz Kafka qui est responsable de la publication de ses œuvres inachevées, et non pas Max Brod. Il n'avait qu'à les détruire lui-même, s'il en était vraiment insatisfait !<sup>724</sup>

Semprun fait du défaut de la représentation une question de responsabilité de l'écrivain, responsabilité vis-à-vis de lui-même comme vis-à-vis de son lecteur. Le lecteur n'a d'ailleurs pas à être rendu responsable des manques du discours. Roland Barthes pour sa part, définit ainsi la responsabilité de l'écrivain : « la responsabilité véritable, c'est de supporter la littérature comme un engagement manqué, comme un regard moïseén sur la Terre Promise du réel (c'est la responsabilité de Kafka, par exemple).<sup>725</sup> » Moïse est celui auquel l'entrée dans la Terre promise a été refusée. Il est celui auquel il a été donné de voir l'objet de la promesse mais non d'en prendre possession. De la même façon, l'écrivain, « ce Dieu de la narration » pour reprendre une fois encore les mots de Semprun, promet dans la représentation, mais volontairement ne donne pas au lecteur la possibilité de voir s'accomplir la promesse du sens. Quel que soit le degré d'aboutissement de la représentation, celle-ci demeure et doit demeurer inachevée aux yeux de celui qui reçoit la promesse. Si la confusion produite par les allers-retours dans le temps, semble renvoyer dans un premier temps à un désir d'achèvement de la quête d'un sens de l'expérience, le texte fini tient lieu au contraire d'exposition de ce temps d'indécision et suppose qu'un sens est justement à attendre de la non-résolution du dilemme. En ce sens, le témoignage selon Semprun est exposition de la différance à laquelle la représentation de l'homme par lui-même est livrée. Semprun nous met en présence de l'arrière plan qui précède l'écriture et en fait l'objet de son récit. Le lecteur a accès aux positions contraires - écrire et mourir, oublier et vivre, ou oublier et mourir à soi-même, écrire et survivre -, face auxquelles l'écrivain a eu à se positionner. Le récit, en autorisant la coexistence des différentes positions, met en déroute le lecteur et ce malgré le choix final du témoin qui apparaît en fin de parcours.

Il est intéressant de noter la référence, commune à ces différents auteurs, faite à Kafka et à sa demande de destruction de son œuvre après sa mort. Dans *Liquidation* de Kertész par exemple, contrairement à Kafka dont les dernières volontés ne furent pas respectées, le personnage de B. réussit à convaincre Judit de liquider son manuscrit. « (L)e protagoniste de

---

<sup>724</sup> Semprun, *EoV*, p.224

<sup>725</sup> R.Barthes, "Ecrivains et écrivains ", p.155

Kertész réussit à imposer sa volonté, parce qu'il a affirmé d'une manière trop authentique qu'il ne croyait en rien à une œuvre quelconque et encore moins à la sienne propre. La signature de ses mots est leur propre liquidation, parce qu'ils doivent disparaître dans le Néant.<sup>726</sup> » Répondant toujours de la logique de la neutralisation, Kertész exprime le sens de l'aporie que constitue toute représentation. Les « sentences (...) s'affirment et s'infirment incessamment<sup>727</sup> ». Si « l'âme de notre monde est l'auto-liquidation » comme l'indique encore Peter Por en conclusion de son article sur *Être sans destin*, la représentation littéraire du passé des hommes ne peut être placée sous le signe de l'acquittement d'une dette, comme le suggère pourtant un des sens premiers du terme « liquidation ». Kertész préfère à une telle signification, celle de destruction ou d'annulation : chaque nouveau récit détruit celui qui le précède et équivaut à anticiper sa propre annulation. L'auteur hongrois se situe dans l'intervalle qui sépare le témoignage de l'absence de témoignage et signale par là que ce n'est pas en faisant disparaître le témoignage que l'histoire se taira, mais aussi que ce n'est pas non plus dans une surexposition de la mémoire que l'histoire parlera. La menace de liquidation de la mémoire, voire même la réalisation d'une telle menace, sont donc à percevoir non comme un échec du témoignage, mais plutôt comme une réalité et comme une invitation à reconduire inlassablement le projet du faire mémoire. Nous retrouvons ici les réflexions menées par Jean Bessière autour de la question du témoignage de fiction : « Cela se formule encore : l'œuvre ne peut témoigner pleinement qu'à condition de préserver le défaut de témoignage ; il ne peut y avoir de pleine mémoire qu'à la double condition de rappeler l'histoire et de marquer l'inefficace de ce rappel ; le développement de l'histoire sue ne doit pas réduire le silence de l'histoire. (...) Une telle fiction du témoignage fait encore entendre que le savoir et la mémoire de l'histoire ne suffisent pas pour entretenir cette mémoire et pour exposer explicitement ce qu'est la disparition (...) C'est pourquoi la fiction du témoignage de cela dont on ne peut témoigner est celle d'une enquête qui peut être achevée et qui est cependant sans fin (...).<sup>728</sup> »

En choisissant de préserver le défaut du témoignage, notamment au travers du choix de la fiction, les témoins contemporains vont bien à l'encontre de la visée même du témoignage. Le témoignage contemporain ne prétend effectivement pas atteindre la vérité de l'expérience passée. Aucune vérité ne peut plus être considérée comme définitive et c'est cette impossibilité qui s'expose. Le paradoxe de l'identité humaine, cette identité soumise à la

---

<sup>726</sup> Peter Por, "Un ingénu dans le domaine du mal ", p.80

<sup>727</sup> P.Por, *ibidem*, p.80

<sup>728</sup> Jean Bessière, "Témoigner de ce dont on ne peut témoigner", p.32

contradiction, qui fait l'objet de la représentation, semble avoir contaminé le genre du témoignage. Nos récits mettent ainsi à jour le lien entre le choix d'une représentation littéraire pour témoigner et la nécessité toujours reconduite de témoigner de la spécificité de l'identité humaine, cette nécessité révélée notamment au travers des conflits du XXe siècle. Il semble d'ailleurs intéressant de noter que le langage est considéré comme le propre de l'homme, comme ce qui le distingue de l'animal. Nous comprenons alors d'autant mieux pourquoi les témoignages contemporains, et notamment les récits fictifs de Kertész comme celui de Tabucchi, bâtissent leurs témoignages à partir de figures d'écrivains. Il semble à présent possible d'avancer que le langage et donc la représentation littéraire sont les doubles de la quête sans fin d'une définition de ce qui fait de l'homme un homme et non un animal. La représentation littéraire étant ainsi la plus à même de traduire cette quête sans fin de lui-même, qui caractérise le sujet humain.

### 2.3. La possibilité de l'éthique comme définition sans définition de l'homme.

Le même paradoxe constitue donc le centre de la littérature ou de la représentation et celui de la quête d'une définition de l'homme : il est question d'un sens qui demeure et doit demeurer en retrait. La différence du sens de la représentation littéraire, comme de celui du mystère à la base de la définition de l'homme, est conçue justement comme potentiellement productrice de sens, mais d'un sens non définitif. La représentation de l'homme par lui-même apparaît, dans le projet d'atteindre une définition de ce qui fait la spécificité de l'homme, essentiellement comme « moyen sans fins », sans fins déterminées ou déterminables, et « sans fin ». Cette différence, qui autorise l'appel à la responsabilité non seulement du témoin mais aussi du témoin du témoin, demande à être préservée. Car la différence du sens ou de toute définition définitive, est ce qui autorise justement la mise en œuvre de l'éthique. Or, une telle possibilité peut être conçue comme le propre de l'homme, cet être sans définition, qui toujours cherche malgré tout à donner forme à son existence. Le choix de la littérature pour témoigner, pourrait ainsi se justifier par la capacité propre à la représentation à maintenir l'espace nécessaire à la mise en œuvre de la possibilité de l'éthique.

La transmission à partir de moyens sans fins équivaut à une transmission qui n'a pas d'autre objet qu'elle-même. Ainsi voit-on le personnage de Judit comme celui de l'envoyé, apparemment prisonniers de missions qui n'ont pas d'autre visée qu'elles-mêmes. Aucune résolution ou réponse n'est à attendre de la mise en œuvre de la mission qui leur est confiée. Bien au contraire, la réponse qu'ils donnent à la demande qui leur est faite de répondre du

passé, constitue un prolongement de la demande elle-même : elle en est le simple reflet. La représentation de l'homme par lui-même apparaît alors comme promesse toujours reconduite et valant uniquement justement en tant que promesse. Si l'homme est en quête d'explication, s'il cherche à atteindre le pourquoi de sa relation au monde, il ne fait jamais finalement que chercher à représenter ou à atteindre la « loi » qui oriente son regard sur lui-même et sur son histoire. Mais la loi « s'interdit et se contredit en mettant l'homme dans sa propre contradiction : on ne peut arriver jusqu'à elle et pour avoir *rapport* à elle selon le respect, il *faut ne pas, il ne faut pas* avoir rapport à elle, *il faut interrompre la relation* (...). Difficile fidélité : répondre sans la trahir de la loi, c'est ne pas vouloir la dire, (...) c'est faire l'expérience de sa non-présentation, ou plus exactement (...) de la « différence interminable » de sa présentation.<sup>729</sup> » Le survivant ou celui auquel il revient de témoigner de lui-même, « ne peut dépasser ce qu'Adorno appelle son être énigmatique ». Le double rapport du récit à soi, à l'intimité du sujet témoignant, comme à l'autre, le disparu et le contemporain, signale cette impossible identité à soi en raison même de cette différence de la loi, qui interrompt la relation du sujet avec cette même loi. Cette expérience de la différence de la loi qui va de pair avec la différence d'une définition définitive du sujet, éclaire d'un jour nouveau la problématique de la reconnaissance, qui jalonne les réflexions sur la mémoire et les processus de réminiscence. « La mémoire est un passé qui ne passe pas, qui est encore là, dont nous pouvons nous rendre contemporains. Cet anachronisme de la reconnaissance comme réminiscence, également cher à Walter Benjamin, doit être rapproché, dans la lecture de Ricœur, des confessions d'Augustin où les configurations du temps apparaissent comme une distorsion de l'âme qui constitue sa temporalité. Nous avons ainsi une expérience du « même » au travers du temps, de l'altération. Qui suis-je ? Qui es-tu ? La configuration en est alors du genre : « Je suis le même qui... et qui... ». On se demande parfois comment cela est possible, on a du mal à superposer les figures, à tirer une ligne d'identité. (...) il y a une véritable inquiétude car il n'y a pas de reconnaissance qui n'ait à se frayer la voie au travers d'une méconnaissance, jusqu'au bout. (...) Seule une reconnaissance qui fait voir son manque d'assurance peut attester à l'autre qu'il est vraiment reconnu.<sup>730</sup> » A partir de cette notion de différence de la loi qui oriente le regard du sujet sur lui-même, la distinction entre le rapport du sujet à sa propre mémoire et la relation d'un sujet à la mémoire d'autrui peut être vue comme nulle. Au contraire la relation du sujet à la mémoire d'autrui peut être vue, si l'on peut dire, comme plus « authentique », car elle manifeste avec plus de force la coïncidence

---

<sup>729</sup> D.Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, p.212 ; citation suivante : p.211

<sup>730</sup> O.Abel, "L'indépassable dissensus", in *La juste mémoire*, p.31

inatteignable entre le sujet et la « loi » qui le fait agir, cette non coïncidence qui définit sans le définir le sujet humain. Le rapport à soi dans le temps est effectivement un rapport à cet autre que nous sommes toujours pour nous-mêmes, à cette image de nous que nous cherchons indéfiniment à atteindre, mais qui demeure inaccessible, spectrale. Cette non coïncidence serait aussi ce qui conduit le sujet à vouloir donner forme à sa réalité et donc à représenter son expérience passée.

L'homme de la parabole de Kafka demeure dans l'attente de pouvoir franchir la porte qui est censée lui permettre d'entrer dans la loi, tout comme Moïse demeure à la porte de la Terre Promise. De même, le témoignage demeure « devant la loi » comme devant ce « rien » qui l'oblige cependant à répondre. Car cette attente sans fin de la loi ne suppose pas qu'aucune représentation ne puisse advenir. Bien au contraire, comme le souligne D.Payot dans cet extrait que nous avons déjà évoqué, « le départ de l'œuvre est la non-présentation de la loi – et aussi bien de « sa » loi : qu'il lui faille commencer avant que « règles », « catégories » ou « schémas » lui soient donnés, cela même est « devant sa loi », ainsi que ce par quoi, sans doute, elle « parle » toujours d'une expérience qui est la nôtre. (...) C'est justement quand la règle manque qu'il faut *construire* la réponse – l'œuvre serait une telle réponse.<sup>731</sup> » C'est justement parce que l'homme est celui dont on ne peut donner de définition, qu'il y a et peut y avoir malgré tout témoignage de l'homme par lui-même. Mais c'est aussi parce que le témoignage de l'homme par lui-même ne peut répondre d'aucune loi, qu'une éthique est encore possible. Le témoignage ainsi conçu, serait donc la voix donnée à l'éthique, mais aussi la seule réponse que le sujet puisse donner à son absence de définition, comme aux idéologies qui prétendent ou ont prétendu poser une définition unique de l'humanité de l'homme.

Nous retrouvons bien là la définition de ce qui rend possible l'éthique selon G. Agamben : « (l)e fait dont tout discours sur l'éthique doit partir, c'est qu'il n'existe aucune essence, aucune vocation historique ou spirituelle, aucun destin biologique que l'homme devrait conquérir ou réaliser. (...) L'homme, en effet, est et doit être quelque chose, mais ce quelque chose n'est pas une essence, ni même proprement une chose : *il est le simple fait de sa propre existence comme possibilité ou puissance.*<sup>732</sup> » C'est à partir de cette notion de possibilité que le lien essentiel entre éthique et fiction et finalement entre la possibilité d'une création de soi et la spécificité de l'identité de l'homme, peut se dessiner dans le témoignage contemporain.

---

<sup>731</sup> D.Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, p.214

<sup>732</sup> Agamben, *La communauté qui vient*, p.47-48

Il est nécessaire de revenir ici sur une phrase importante de la fiction de témoignage de Tabucchi, une phrase récurrente soulignée plus tôt : « *in dreams begins responsibility* ». L'espace du rêve cher à Tabucchi, peut être lu comme cet intervalle vide qui demeure au cœur des mots et de la représentation littéraire, comme au centre du projet de définition de l'homme. Le rêve fait écho à cet appel de la loi auquel le sujet ne peut pas ne pas répondre. La notion de rêve suppose d'ailleurs que la loi, qui fait entendre son injonction, est avant tout l'image de cette plénitude possible, à laquelle aspire tout sujet. L'enjeu de la transmission des témoignages contemporains ne se situe donc plus dans le récit lui-même, dans le récit de ce qui est réellement advenu, nous l'avons déjà dit, mais dans la mise en œuvre et le maintien de cet intervalle au cœur de l'identité humaine, qui fait de son existence le lieu rendant possible tous ses possibles. Cet espace de néant ou de différence se révèle en effet nécessaire au choix de l'homme, au choix de répondre de la violence ou de la fraternité. Les témoignages se distinguent alors en fonction de la possibilité offerte ou non au lecteur d'établir un rapport aussi bien au passé, qu'à cet autre lui-même qu'est le témoin survivant. De cette possibilité offerte ou non au témoin du témoin d'avoir accès à « son existence comme puissance », dépend la possibilité d'extraire du témoignage contemporain une définition de ce qui fait la spécificité de l'identité humaine, une définition sans définition, conforme aux exigences de l'éthique. De cette possibilité dépend également la possibilité de répondre à l'injonction du devoir de mémoire envers les victimes de la violence passée.

Nous avons pu rapprocher sur un certain nombre de points l'Italien Rigoni Stern et le français Semprun, car tous deux défendent la supériorité de la fraternité dans l'identité humaine. La comparaison des positions de Rigoni Stern et de Semprun reste intéressante, car elle manifeste justement les différences quant à la place accordée par le témoignage contemporain à l'expérience éthique du témoin du témoin. Rigoni Stern, pour sa part, fait de sa narration le lieu d'affirmation du choix qu'il a accompli, celui de la mémoire de la fraternité. Reprenant l'antithèse proche de celle qui a longtemps constitué le thème essentiel de la littérature des camps, celle de la culture et de la barbarie, Rigoni Stern « préserve un espace esthétique à l'abri de la violence de l'histoire et accrédite encore l'idée de la culture européenne comme lieu d'exemption (fondé sur le caractère d'exception prêté aux productions de l'esprit dans leur ensemble (...).<sup>733</sup> » L'affirmation dans ses récits du primat de la fraternité sur la violence semble aller de pair avec une volonté d'enfermer l'homme dans des catégories, et avec l'idée qu'il existe une définition stable de l' « homme » et de l'humain, à partir de laquelle le sujet

---

<sup>733</sup> C. Baron, "Témoignage et dispositif fictionnel", p.92

peut faire des choix et affirmer son identité. S'il ne fait pas de doute que Rigoni Stern cultive une image idéale de l'homme et que la fraternité demeure selon lui l'objet à atteindre et la visée même du témoignage, il n'en reste pas moins qu'il se refuse malgré tout à enfermer l'homme dans une représentation qui nierait l'existence de la violence en l'homme. Rigoni Stern s'inscrit plutôt dans la lignée de l'humanisme de Montaigne. Il s'agit pour lui d'élargir sa vision de la réalité humaine pour mieux affirmer la valeur de l'idéal de fraternité. En effet, tout comme l'auteur des *Essais*, la relation qu'entretient l'ancien chasseur alpin avec le monde animal, est l'occasion pour lui de décrire quelle est sa vision de l'humanité. « (L)a convivialité que (Montaigne) s'efforce d'établir entre l'homme et les autres espèces, au nom des ressemblances sous tel ou tel rapport, ne vise qu'à élargir la notion d'homme en une compréhension ouverte à tout l'humain et non en extension au-delà des limites de l'espèce.<sup>734</sup> » Le monde animal apprend à l'homme la notion de différence, lui apprend à l'accepter, à la faire sienne, et à « lui faire assumer toute son humanité ».

Dentro al recinto che rinchioda il gregge sono cresciuti degli alberi di melo selvatico, alcune pecore sotto questi alberi addentano e masticano i piccoli frutti che sono caduti. Ora voglio anch'io mangiare una mela, una piccolo mela rossa del Lager I/B: mi sembra un dono che la natura mi offre come diritto, come risarcimento di tanta non natura patita. (...) Uno lo raccolgo, lo addento e a piccoli morsi, masticando a lungo, ne gusto la selvatichezza : allora il suo sapore, il suo colore, la sua forma sarebbero stati possibili solo in un sogno. Ma anche ora è un sogno.<sup>735</sup>

L'image du troupeau qui païsse à l'endroit même où le camp se dressait autrefois, décrit la réalisation du rêve de liberté et de paix qui habitait les détenus, dont l'ancien chasseur-alpin faisait partie. L'image de paix que représentent ces moutons, peut rendre cependant irréels à leur tour le souvenir de la détention et la possibilité même du camp. Si la vue des moutons incite à renouer avec le monde de la paix, que symbolise la simple possibilité de croquer dans une pomme, le souvenir des cinquante-cinq mille morts du camp ne peut être oublié. La scène pastorale à laquelle le survivant assiste, s'attache ainsi à marquer fortement le contraste entre la paix et la violence de la guerre qui a fait son œuvre. De même, l'association de récits portant sur son expérience de la guerre et de récits portant sur le temps de la paix revenue, lui permet non seulement de faire mémoire de la violence retombée dans l'oubli, mais aussi

<sup>734</sup> P.Magnard, *Questions à l'humanisme*, p.138 ; citation suivante : p.139

<sup>735</sup> M.Rigoni Stern, *Ritorno nel lager I/B*, in *Aspettando l'alba*, p.77 (*Retour au camp I/B*, in *Le poète secret*, p.59, « A l'intérieur de la clôture qui enferme le troupeau, des pommiers sauvages ont poussé : dessous, quelques moutons croquent les petits fruits qui sont tombés. Alors, moi aussi je veux manger une pomme, une petite pomme rouge du camp I/B : cela me semble un cadeau que la nature m'offre parce que j'y ai droit comme dédommagement pour avoir enduré tant de choses contre nature. (...) J'en ramasse une, je mords dedans, et, en la mâchant longuement par petites bouchées, j'en savoure le goût de fruit sauvage ; à l'époque, ce goût, cette couleur, cette forme n'auraient été possibles qu'en rêve. Mais maintenant aussi c'est un rêve. »)

d'extraire de la comparaison des situations les arguments nécessaires à l'affirmation de la valeur inébranlable de la fraternité face à la violence. Le témoignage exprime alors la différence à laquelle la loi que représente pour l'Italien, la fraternité, a été soumise durant la guerre, la différence également à laquelle elle peut encore être soumise par l'oubli de la réalité passée de la violence. La fraternité est un rêve pour Rigoni Stern ou plutôt elle est une réalité dont le témoignage annule provisoirement la mise en suspens causée par la possibilité de la violence. Il s'agit de faire d'une possibilité de l'existence humaine une réalité incontournable par l'intermédiaire d'une représentation. La possibilité de la fraternité s'affirme donc comme le propre de l'homme. Si l'œuvre de cet Italien a bien pour ambition de reconstituer le lien perdu entre les hommes des différentes générations et d'affirmer la possibilité de la victoire de la fraternité sur la violence du passé, son témoignage est avant tout l'expression de l'individualité du sujet et tend à imposer la vision propre à celui-ci et les choix qui en découlent, comme réalité. En ce sens, peu de choix sont laissés au lecteur et il semble possible de dire que le témoignage de Rigoni Stern se prive lui-même de la possibilité de donner à lire la spécificité du visage humain, si celle-ci a bien à voir avec la possibilité de l'éthique. L'expérience éthique se situe en amont de la représentation et n'est plus offerte au lecteur ou au témoin du témoin. Il est intéressant de rappeler une fois encore que Rigoni Stern est celui qui tient son récit au plus près de la réalité vécue. Le témoignage de ce dernier semble donc confirmer l'hypothèse selon laquelle la fiction pourrait aller de pair avec l'expression de l'éthique, et répondre aux enjeux de la transmission d'une transmissibilité.

Semprun, de son côté, désigne clairement le choix de la fraternité qui a été également le sien, du côté d'un choix de représentation. Il pouvait dire à propos du gas de Semur dans *Le grand voyage*, que « la fraternité n'est pas seulement une donnée du réel. Elle est aussi, surtout peut-être, un besoin de l'âme : un continent à découvrir, à inventer. Une fiction pertinente et chaleureuse.<sup>736</sup> ». Avec la mort de son personnage fictif à l'aube de l'arrivée à Buchenwald, Semprun signifiait la nécessité sans cesse reconduite de créer et de produire de la fraternité entre les hommes. La possibilité de la fraternité serait avant tout une fiction propre au sujet : elle s'affirme comme une forme possible donnée à la réalité. Le choix de la fiction, choix avoué dans la narration, souligne la valeur d'agencement de la réalité qu'est toute représentation. Il semble alors toujours plus nécessaire de souligner le lien évident entre le projet de définition de l'homme par le témoignage d'une expérience passée et la fiction, mais aussi entre la fiction et la possibilité de l'éthique. La fiction en tant que réalité non soumise à

---

<sup>736</sup> Semprun, *EoV*, p.337



un système référentiel, va de pair avec la manifestation des possibilités offertes à l'homme dans sa relation à lui-même comme à son histoire, rendue nécessaire à l'élaboration de la définition de la spécificité de l'homme, à savoir une définition sans définition. Le sujet se définit, non par sa capacité à expliquer le paradoxe qu'est son être-livré au Mal et pouvant malgré tout entendre l'appel en lui du Bien, mais par sa capacité à apercevoir le dilemme ontologique qui est le sien, et à y répondre. La représentation de son expérience, que propose Semprun dans *L'Écriture ou la vie*, se veut justement réflexion sur les choix de représentation et donc sur la façon de répondre ou non de la conscience du dilemme ontologique, que représente la coexistence du Bien et du Mal. La mise en abyme des choix qui furent les siens, autorise Semprun à demander à son lecteur l'effort d'élaborer à son tour un sens qui lui sera propre, nous l'avons dit. La mise en abyme des choix de représentation est ainsi le jalon posé à la mise en œuvre de l'éthique dans le rapport du contemporain au récit de l'expérience passée. C'est dans ce but que Semprun s'attache à maintenir dans son œuvre de témoignage ce que Derrida désigne comme l'« espace de jeu » de la représentation : « parce qu'elle a toujours déjà commencé, la représentation n'a donc pas de fin. Mais on peut penser la clôture de ce qui n'a pas de fin. La clôture est la limite circulaire à l'intérieur de laquelle la répétition de la différence se répète indéfiniment. C'est-à-dire son espace de *jeu*. Ce mouvement est le mouvement du monde comme jeu. (...) Penser la clôture de la représentation, c'est donc penser la puissance cruelle de la mort et de jeu qui permet à la présence de naître à soi, de jouir de soi par la représentation où elle se dérobe dans sa différance.<sup>737</sup> » L'espace de jeu auquel Derrida fait allusion, est l'espace à la fois temporel et formel, cet espace limité dans lequel le témoignage contemporain choisit d'évoluer et auquel ce dernier expose ses lecteurs. Le refus de Semprun de rappeler les propos tenus dans un autre de ses récits, est assez représentatif de cette clôture voulue dans la représentation. Cette clôture de la représentation rend possible et nécessaire la confrontation du témoin comme du lecteur à ce qui demeure sans référence pour lui. La fiction, telle qu'elle est définie dans le domaine juridique, serait d'ailleurs ce « procédé qui consiste à supposer un fait ou une situation différente de la réalité pour en déduire des conséquences juridiques<sup>738</sup> ». Il est alors question d'un sens à extraire d'une situation donnée, à partir de la confrontation entre la réalité et la possibilité d'une réalité autre que celle à laquelle on est exposé. La confrontation produit la différence et la différence fait sens. Nous avons le même mouvement dans l'usage de la fiction dans les

---

<sup>737</sup> J.Derrida, "*Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*", in *L'écriture et la différence*, Le Seuil, 1967, p.367-368

<sup>738</sup> Le Petit Robert, article « fiction », entrée « droit économique »

témoignages contemporains. Le sens est produit pour le contemporain, par l'élaboration de l'écart entre la réalité effectivement représentée dans la fiction et la réalité passée connue, qui était censée faire l'objet du récit de mémoire. La fiction peut introduire la dissemblance au cœur du rapport du sujet à l'Histoire, et c'est cette possibilité même d'un rapport différent à l'Histoire qui rend possible la relation à ce passé, dont nous ne sommes plus tout à fait contemporains. La fiction de témoignage en ce sens est invitation à établir une relation toujours nouvelle au passé. Elle invite à répondre à son tour, chacun pour sa part, à l'appel du passé et à prendre en charge les possibles relations au passé qui s'offrent au sujet. Cet appel à faire à son tour l'expérience de l'éthique, cet appel à l'implication du lecteur est essentiel à l'élaboration et à la principale ambition du témoignage contemporain : la transmission du sens d'une expérience passée aux nouvelles générations ou la réponse au devoir de mémoire. Rendre possible la mise en œuvre d'une éthique revient effectivement à honorer la mémoire de ceux auxquels la possibilité de donner forme à leurs existences a été ôtée, mais aussi à affirmer l'irréductible humanité de ceux que les camps de la mort ont voulu réduire à l'état de non-homme.

La notion d'implication va d'ailleurs au-delà des effets produits par la seule transmission d'un savoir : il est question du rôle que peut jouer le lecteur ou le contemporain du récit dans le parcours qui mène le témoignage jusqu'à sa destination. L'implication du récepteur du récit se révèle indispensable à l'élaboration de la vérité à extraire du récit. Dans l'article consacré à ce qu'Isabelle Ullern-Weit   appelle « la capacité historique d'attestation <sup>739</sup> », l'accent est mis sur un élément essentiel    l'approche de la mémoire et de l'histoire, telle que Ricoeur la développe dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*,    savoir l'importance du « faire-œuvre » de tout discours. Le « faire-œuvre » désigne le moment où l'énoncé prend sens pour son lecteur ou auditeur. La valeur même du discours dépend de sa capacité    continuer    produire du sens de manière anachronique : « L'idée de vérité ne se soutient que par le devoir de penser. Dès lors l'autre terme de la confrontation avec l'histoire n'est pas l'idée de la vérité mais ma recherche personnelle (...) Je n'ai qu'un moyen de sortir de moi-même : c'est me d  pays  r en autrui. La communication est une structure de la connaissance vraie. <sup>740</sup> » Penser c'est donc discuter. C'est établir des rapports dialectiques tout en se d  centrant (  thique). En considérant une assertion effective ou publique, c'est chercher comment en s'opposant    autre chose (autrui,

---

<sup>739</sup> Isabelle Ullern-Weit  , "La capacité historique d'attestation, entre l'ultime et le rétrospectif, la mise en œuvre au lieu civil de la discussion", in *La juste mémoire*, p.133-169

<sup>740</sup> P.Ricoeur, *La métaphore vive*, Le Seuil, 1975, p.54-55 in I.Ullern-Weit  , "La capacité historique d'attestation", in *La juste mémoire*, p.155

l'institution, le sens), elle va produire du sens hors de soi.<sup>741</sup>» Semprun construit le texte de *L'Écriture ou la vie* en regard des témoignages qui ont déjà été écrits ou des récits qui composent sa propre œuvre. Le dialogue qui s'établit avec ceux-ci, comparable à la relation qu'entretient Semprun avec les pages demeurées blanches de l'édition espagnole du *Grand voyage*, ce livre refusé par la censure franquiste, est le même que celui qu'établit le témoin du témoin avec le témoignage, cette fiction qu'est toujours pour lui l'expérience d'autrui. Semprun se sent aspiré par « la vacuité vertigineuse, (...) la blancheur innocente et perverse de (c)es pages à réécrire<sup>742</sup> ». Mais la réécriture n'est pas envisagée comme répétition du même texte. Il est plutôt question d'une nouvelle création capable de produire à son tour du sens. Le premier texte non imprimé en espagnol avait été rédigé au départ en français, Semprun envisage de le réécrire en espagnol sans tenir compte de la première version existante. Il s'agit de confronter le témoignage à une autre langue et de produire à nouveau, malgré ou grâce à cette différence même, une vérité valable pour toutes les générations et toutes les cultures. Le désir qui habite le témoignage contemporain va ainsi au-delà de la seule ambition d'atteindre ou de redonner à lire une version prétendue exacte de l'expérience passée : il est question d'une vérité valable justement en vertu de sa capacité à produire du sens, en dehors du cadre limité que représente le seul récit de l'expérience datée. Il est question de la capacité du sujet humain à devenir contemporain de l'expérience d'autrui par l'intermédiaire de la lecture. Le témoignage contemporain apparaît alors non seulement comme exercice de reformulation du témoignage déjà écrit, mais aussi comme appel à l'interprétation ou à la recontextualisation du passé par le lecteur. Une telle vision de la réécriture du témoignage par le témoignage contemporain permet d'apercevoir la dimension éthique qui doit s'attacher au devoir de mémoire : le devoir de mémoire ne peut effectivement pas se contenter de demeurer sur un plan moral et condamner les actes passés. « (Ricoeur) rappelle que le rapport à « ce qui a été » n'est pas exclusivement l'imputation d'une faute, mais l'imputation qui signifie une capacité d'agir et de penser – parler – communiquer (...). L'attribution de l'action en réponse à l'imputation, fonctionne socialement comme l'interprétation d'un texte, elle appelle à la responsabilité juste rétrospective. Elle en permet le rappel comme la transposition (auto) biographique.<sup>743</sup>» Le témoignage contemporain demeure inséparable de « cette implication de la lecture dans l'achèvement du sens du texte (...).<sup>744</sup>»

<sup>741</sup> I.Ullern-Weit , "La capacité historique d'attestation", p.155

<sup>742</sup> J.Semprun, *L'écriture ou la vie*, p.351

<sup>743</sup> I.Ullern-Weit , "La capacité historique d'attestation" p.149

<sup>744</sup> P.Ricoeur, *Eloge de la lecture et de l'écriture*, Paris, 21 avril 1988, discours  dit  dans * tudes Théologiques et Religieuses*, 1989, 3, p.395, 398, 403, in I.Ullern-Weit , "La capacité historique d'attestation", p.157

Nous retrouvons une fois encore, la notion de transmission de la transmissibilité : il est question ici de manifester la transmissibilité incontournable de la racine du Mal, mais aussi de la transmissibilité de la possibilité d'y répondre. Cette transmissibilité des possibles offerts à l'existence humaine, contribue à l'achèvement des enjeux du témoignage, à défaut de mettre un terme à la quête du spectre de l'homme. En maintenant inachevé le sens à extraire de l'expérience passée, le témoignage contemporain réussit ainsi à faire du témoignage le lieu offert à une possible définition de l'homme, tout en sauvant la mémoire du passé de l'oubli. Le témoignage contemporain reste « offert à la lecture, à la relecture. » Il abrite « cette espèce d'étrange contemporanéité, de dialogue des morts en quelque sorte, mais conduit par des vivants<sup>745</sup> », auquel Ricœur disait croire.

Toute l'entreprise du témoignage contemporain trouve à s'éclairer à partir de la prise en charge de cet espace offert dans le récit au dialogue entre les générations. Le témoignage contemporain peut ainsi prétendre donner à voir au sujet humain, une image de sa propre humanité et tenir lieu d'expérience de réflexivité. La notion de témoin du témoin trouve alors réellement sa raison d'être dans cette forme de transmission qui n'est plus seulement transfert de données, mais possible appropriation d'un sens valable anachroniquement et valable en raison de son anachronisme même. Si l'enjeu des témoignages, au-delà de la transmission de l'expérience passée, repose sur la nécessité de donner la possibilité à quelque chose comme une éthique de se manifester, cette capacité à donner forme et sens à son existence qui définirait le sujet humain, alors la fiction semble être le lieu privilégié du témoignage, l'avenir auquel il convient de le confier. La fiction apparaît comme ce qui peut encore aujourd'hui produire un sens : elle se confronte à la référence historique pour mieux affirmer le caractère irréductible et intemporel de la faute commise par l'homme contre lui-même. Tout l'enjeu du témoignage contemporain réside donc sur cette capacité offerte au lecteur ou témoin du témoin de prendre possession ou non de la possibilité du sens, mais aussi de considérer la possibilité du Mal, commis par un autre que soi, comme étant irréductiblement et également la sienne.

La représentation littéraire du passé serait donc ce lieu offert à la définition sans définition de la spécificité humaine, l'espace rendant possible le discours de l'homme sur et par lui-même. La littérature et plus particulièrement la fiction, reproduisent le mouvement qui rend possible l'éthique. La littérature et la fiction seraient elles-mêmes des expériences éthiques. Derrida définit d'ailleurs ainsi la spécificité de la littérature. Au travers d'un

---

<sup>745</sup> P.Ricoeur, Entretien avec F.Ewald, dans *Le Magazine Littéraire*, septembre 2000, n°390, p.26, in I.Ullern-Weit, "La capacité historique d'attestation", p.157

rapprochement avec le sacrifice d'Isaac par son père Abraham, - sacrifice demandé de Dieu à Abraham, sans que la visée d'un tel sacrifice ne lui soit expliquée, sans qu'Abraham non plus n'annonce son geste à venir à qui que ce soit -, le philosophe dégage le propre de la littérature, résumé par l'expression « pardon de ne pas vouloir dire <sup>746</sup> » : « Pardon de ne pas vouloir dire... » soit une feinte, une fiction, voire de la littérature. Cette phrase fait visiblement référence. C'est une référence. (...) Le mouvement de la référence y est irrécusable et irréductible, mais rien ne permet d'arrêter, en vue d'une détermination pleine et assurée, l'origine et la fin de cette prière. (...) L'absence de contexte pleinement déterminant prédispose cette phrase au secret et à la fois conjointement, (...) à son devenir-littéraire : peut devenir une chose *littéraire* tout texte confié à l'espace public, relativement lisible ou intelligible, mais dont le contenu, le sens, le référent, le signataire et le destinataire ne sont pas des *réalités* pleinement déterminables, des réalités à la fois *non-fictives* ou *pures de toute fiction*, des réalités livrées, comme telles, par une intuition, à quelque jugement déterminant. » L'absence de réponse à donner aux questions que l'homme se pose sur lui-même, est justement ce qui rend possible l'éthique : l'homme est alors libre de donner forme ou non à son existence. La création artistique ou littéraire en ce sens est apparue comme ce faire-œuvre rendu nécessaire par la contradiction entre l'absence de forme préétablie de la réalité humaine et le désir humain sans cesse reconduit d'un modèle auquel se conformer. Éthique et fiction se donnent ainsi à lire dans la complémentarité, voire même dans l'identité qui est la leur, dans cette représentation de l'homme par lui-même que représente le témoignage. L'éthique comme la fiction ont à voir avec ce désir de donner forme à ce qui n'en a pas, à savoir essentiellement à l'absence de forme qu'est non seulement le mystère de la possibilité de la violence en l'homme, mais aussi celui de sa capacité à la refuser. Éthique et fiction sont les jalons que le témoignage contemporain pose et révèle comme essentiels dans cette quête d'une définition de ce qui fait de l'homme un homme, cette quête comprise comme définitivement et essentiellement inachevée. L'attachement de la quête de l'homme par lui-même, à la possibilité d'un dire fictif est essentiel, il fait partie des éléments mis en œuvre dans le témoignage contemporain et marque une avancée sans précédent dans la quête du spectre de l'homme, comme dans l'accomplissement de la réponse à donner au devoir de mémoire.

Il est ainsi avant tout question dans le témoignage contemporain d'un effort de neutralisation des valeurs en présence, le Bien comme le Mal, l'humain et l'inhumain, la mémoire et l'oubli,

---

<sup>746</sup> J.Derrida, *Donner la mort*, p.173-175 ; citation suivante : ibidem

le vrai comme le faux : il s'agit de se situer au-delà des oppositions. Le Bien comme le Mal sont donnés dans l'équivalence qui est la leur, la mémoire fait face à l'oubli sans que l'une n'efface l'autre et de même, le désir de définir ce qui fait de l'homme un homme fait face à son impossibilité même. Les récits de ces témoins contemporains prennent place dans l'intervalle qui demeure entre ces différentes valeurs. L'étude de leurs récits a fait ressortir le lien essentiel entre les problématiques d'écriture et le questionnement ontologique à l'origine du projet de témoignage. La représentation littéraire est apparue comme le reflet exact de la quête de l'homme par lui-même. La littérature pose des questions, se débat contre ce qui lui échappe, tout comme l'homme cherche à se rapprocher toujours davantage d'une connaissance adéquate de lui-même. Ce maintien de la différance du sens est également apparu comme le mouvement qui seul rend encore possible la transmission de l'héritage passé. L'absence de réponse aux interrogations de l'homme sur lui-même, est invitation à la responsabilité, invitation à créer une signification qui sera propre à celui qui accepte de relever le défi que lui lance le témoignage, cette voix du passé. Le témoignage littéraire est un « engagement manqué » dans la mesure où il ne se fait plus uniquement le relais de l'engagement ou de la prise de position du témoin écrivain dans l'événement relaté : le devoir-faire se situe du côté du lecteur et non plus seulement du côté du témoin. Seul Rigoni Stern propose encore un modèle à suivre. Les autres témoins invitent, pour leur part, chaque sujet à élaborer son propre modèle.

Si la stupeur est apparue au premier abord comme le point commun à l'homme et à l'animal, la capacité de l'homme à s'ouvrir non seulement à sa propre stupeur, mais aussi justement à cette même capacité, a permis d'affirmer l'impossibilité dans laquelle se trouve l'homme de ne pas articuler sa réalité avec l'image qu'il a de lui-même. L'homme ne peut demeurer hors de lui-même : il ne peut que s'impliquer dans la représentation qu'il propose de sa propre réalité. Il revient alors de se demander si l'homme peut se dire autrement que par le moyen de la fiction. En effet, en autorisant le détachement du témoignage du projet de reconstitution historique, la fiction seule peut manifester en tant que tels les mécanismes d'articulation à l'œuvre dans la représentation de l'homme par lui-même.

Ainsi l'homme est avant tout homme, parce qu'il est celui à qui il revient de choisir de répondre ou non de l'injonction d'une forme à donner à son existence. Il est celui qui détermine le sens de son rapport au monde. Les témoignages contemporains en tant qu'expression littéraire du désir de comprendre ce qui fait de l'homme un homme, répondent ainsi de la vision humaniste de l'homme comme artisan, créateur. « Démiurge au sens propre du mot, c'est-à-dire artisan, modeleur, sculpteur, forgeron, l'homme éprouve la résistance de

la matière à la venue de la forme ; il est l'ultime botte portée par Dieu contre l'informe. (...) S'il est quelque chose qui relève de la conjecture, c'est bien l'opération de l'homme, et cet homme, plasticien de lui-même, entre forme et matière, est un individu.<sup>747</sup>» Les témoignages contemporains se détachent cependant du rapport de l'homme à une entité supérieure : seul compte l'acte de création qu'est le travail d'écriture et de représentation. Ils insistent ainsi sur l'importance de la singularité du sujet : celle-ci dit la capacité toujours nouvelle du sujet à se retourner sur le mystère de sa propre identité. Cette singularité qui s'attache au témoignage, et que le témoignage contemporain rend visible, ne prive pas ce dernier pour autant d'une valeur à l'échelle de la mémoire collective. Il s'agit au contraire d'élever la différence, le dissemblable au rang des traits définitoires du visage humain, car l'homme est celui à qui il revient d'inventer sans cesse sa propre spécificité. Le témoignage contemporain renvoie l'homme à son être fait de désirs et fait de l'existence de sa quête d'une définition comme de l'inachèvement de cette même quête, les deux éléments permettant de décrire le lieu où se joue une possible spécificité de l'identité humaine.

A la question posée par Pierre Magnard : « Pourquoi fallut-il donc que l'humanisme apparut en même temps que l'individu ?<sup>748</sup> », il semble possible de répondre à partir de l'étude des témoignages contemporains, que la prise de conscience par le sujet de sa singularité, demeure inséparable de sa volonté de répondre à un idéal. L'homme est un être de désir : le désir de l'autre, du sens que l'autre semble posséder, ramène le sujet à lui-même et à sa quête inachevée de plénitude. La représentation de l'expérience passée ne vaut ainsi pas tant pour elle-même et pour le passé auquel elle renvoie, que pour le désir humain dont elle est la manifestation. Le témoignage donné au nom d'autrui, apparaît finalement comme le récit de la relation qu'entretient le sujet témoignant avec lui-même, avec sa propre identité d'homme, cette identité dans laquelle il ne se reconnaît pas. Il est ainsi question d'une problématique autoréférentialité à l'œuvre dans la prise en charge du devoir de mémoire. Le témoignage contemporain nous met en présence des difficultés propres à l'effort de représentation de l'homme par lui-même : le sujet, qui est soumis à la contradiction de son désir, ne peut décrire la violence qui le constitue, sans chercher à s'en détourner. L'imitation de soi, la mimesis de la violence tout particulièrement, dans la représentation, demeure inséparable du refus de cette même imitation. Le projet d'atteindre le lieu d'une possible définition de l'homme, cette quête du spectre de l'homme, se donne donc à lire dans son

---

<sup>747</sup> P. Magnard, *Questions à l'humanisme*, p.221

<sup>748</sup> P. Magnard, *Questions à l'humanisme*, p.222

paradoxe : il est question d'un mouvement contradictoire qui conduit le sujet à vouloir avoir accès à la connaissance, et à rejeter dans un même temps une telle possibilité.

Les témoignages contemporains soulignent l'importance de l'angoisse, que représente la violence de la mort d'autrui, dans ce projet paradoxal. La mort d'autrui à laquelle les survivants ont assisté, est apparue comme origine du retournement du regard du sujet sur le mystère de son identité : elle expose effectivement le témoin à la conscience d'avoir échappé à sa propre mort, et lui rend incontournable l'angoisse de sa propre mort à venir. Cet appel de l'autre dans la mort, qui accompagne la mémoire de l'expérience passée, est ce qui compromet le témoignage : l'homme ne s'y reconnaît pas et refuse l'acte d'autodestruction qu'elle suppose et représente. Le témoignage de l'homme par lui-même est alors apparu comme ce geste problématique qui répète la mort d'autrui et livre le témoin non seulement à cette irréductible condamnation, mais aussi à sa responsabilité irremplaçable. « Le sens de la responsabilité s'enracine toujours comme une modalité du « se donner la mort ». Dès lors que je ne peux pas mourir *pour* autrui (à sa place) (...), ma propre mort est cette irremplaçabilité que je dois assumer si je veux accéder à ce qui m'est absolument propre.<sup>749</sup> » Ce retour du témoignage sur le lien entre responsabilité et singularité de la mort, justifie en partie de l'éloignement progressif du témoignage contemporain du seul récit des faits passés et de l'usage grandissant de la fiction. Le témoignage contemporain marque à cet égard une évolution non négligeable quant au projet de transmission et devoir de mémoire qui l'accompagne. Ces récits mettent dorénavant au premier plan le rapport du récit de l'expérience passée au témoin du témoin qui a à le reprendre en charge, et à attester de la mort d'autrui comme de sa propre mort. Nous pouvons voir dans cette exigence ou dans ce principe d'attestation un double de la fiction de témoignage. Il importe au récit de mémoire contemporain de rendre possible la confrontation de ses contemporains à cette connaissance problématique offerte par cette part du passé, que l'oubli menace. La fiction détourne les questions de l'impossible substitution à la parole d'autrui et autorise la confrontation du contemporain du récit à la vérité de l'expérience passée. La fiction participe dès lors à la confirmation de l'authenticité de la vérité apprise sur la nature contradictoire de l'homme au cours de la guerre ou de l'épreuve des camps. Le témoignage contemporain interroge ainsi la possibilité d'une représentation de l'homme, qui puisse prendre en charge l'incapacité du sujet à se reconnaître dans son propre visage déformé par la violence, ou encore qui puisse exprimer seulement cet écart qui se creuse au sein de l'identité humaine. Dans le témoignage

---

<sup>749</sup> J.Derrida, *Donner la mort*, p.67



contemporain, la représentation soumet donc le sujet à l'épreuve de la honte, autrement appelée « subjectivation désobjectivante ». La mise en œuvre de la fiction, qui correspond à l'affirmation d'une dimension littéraire à donner au témoignage, vise l'inclusion du dissemblable ou de ce que le sujet rejette de lui-même, dans la représentation que le sujet accepte de donner de lui-même.

L'analyse du fonctionnement du désir dans la relation de l'homme à sa propre identité, a ainsi permis de comprendre non seulement les interdits qui pèsent sur la représentation du passé, le caractère essentiel de la relation entre la parole prononcée et la parole des victimes qui jamais n'a été donnée, mais aussi le lien nécessaire à établir entre imagination ou fiction et éthique. Le témoignage contemporain en cela engage ce que Myriam Revault d'Allonnes désigne à propos de l'expérience des camps, comme « processus de reconnaissance du semblable<sup>750</sup> » où se fonde la possibilité d'une éthique. « (L)'imagination s'anim(e) précisément lorsque surgit « l'inimaginable », mot souvent employé pour dire, simplement, notre désarroi, notre difficulté de comprendre : ce que nous ne comprenons pas mais que nous ne voulons pas renoncer à comprendre (...), nous sommes bien contraints de nous l'imaginer, façon de le *savoir malgré tout*. (...) Nous tentons (...) *d'imaginer* à quoi ressemblerait notre pensée si elle était *ailleurs*.<sup>751</sup> » Cet ailleurs, ce simple possible que représente l'expérience d'autrui dans notre existence de témoin des témoins, trouve son lieu dans la fiction, conçue comme champ d'expérimentation des possibles de l'homme. La fiction est cette impossibilité de parler qui a pris la parole, cette réponse virtuelle à offrir à la confrontation du sujet à sa propre mort et à sa violence. La parole fictive est à voir comme parole ayant lieu dans son impossibilité même, car il revient comme le souligne G.Didi-Huberman d'« *imaginer malgré tout*<sup>752</sup> ». Tel est aussi le lieu de l'éthique, cette possibilité toujours reconduite de donner forme à ce qui n'en a pas et ne peut en avoir. C'est justement parce que l'homme est sa propre possibilité, que le rapport du contemporain à sa dette envers les victimes de l'histoire, se voit modifié dans le témoignage contemporain. « (I)l ne s'agit plus de vaincre l'esprit de vengeance pour assumer le passé, pour vouloir son retour éternel. Ni de maintenir fermement l'inacceptable par le biais du ressentiment. Ce à quoi nous avons affaire, c'est une existence au-delà de l'acquiescement et du refus, de l'éternel passé et du présent éternel –un événement qui éternellement revient, mais qui par là même demeure absolument, éternellement

---

<sup>750</sup> M.Revault d'Allonnes, "A l'épreuve des camps : l'imagination du semblable", in *Le dépérissement de la politique. Généalogie d'un lieu commun*, Paris, Aubier, 1999 (éd 2002), p.249-255

<sup>751</sup> M.Revault d'Allonnes, « Le "cœur intelligent" de Hannah Arendt » (1995), *Fragile humanité*, Paris, Aubier, 2002, p.56

<sup>752</sup> G.Didi-Huberman, *Images malgré tout*, p.225

inassumable. Par delà bien et mal ne se découvre pas l'innocence du devenir, mais une honte sans culpabilité et même, pour ainsi dire, sans temps.<sup>753</sup> » La seule façon de répondre de sa dette va alors de pair avec ce que Agamben désigne comme l'« unique expérience éthique ». Cette expérience « consiste à laisser exister sa (propre) possibilité ; à exposer, autrement dit, en chaque forme sa propre amorphie et en chaque acte sa propre inactualité.<sup>754</sup> » Face au projet de dire ce qui fait la spécificité de l'identité humaine, la fiction joue donc dans le témoignage un rôle non négligeable : elle est elle-même cette irréalité manifestant sa réalité, cette absence de référence pouvant faire référence. Le choix d'user de la fiction dans le témoignage, rend ainsi au témoignage sa véritable visée ontologique, mais autorise aussi l'élaboration d'une mémoire collective fondée sur la honte d'être un homme. Le désir de circonscrire la mort et la violence, est avant tout désir de vie, nous l'avons dit. Nous pouvons alors, dans cette perspective, proposer une description du témoignage contemporain, semblable à celle que donne E. Lévinas de la vie : « la vie ? Un projet en sursis sous l'horizon d'une « pure menace et qui vient d'une absolue altérité<sup>755</sup> » Les témoignages contemporains répondent bien de la logique de Lévinas, celle d'un « malgré-la-mort, un contre-la-mort ». En effet, en tant qu'expression du désir humain de se saisir du mystère de l'existence humaine, le témoignage se maintient (se maintient en vie ?) dans le temps grâce au sursis que lui accorde son impossible accomplissement. Le témoignage peut alors être désigné comme désir du désir humain. La poursuite du genre du témoignage à l'heure où les survivants s'éteignent les uns après les autres, se justifie ainsi par le recul incessant de l'objet que le témoin cherche à atteindre. Car le témoignage contemporain, conçu comme représentation littéraire, se refuse à condamner l'identité de l'homme : celui-ci n'est ni humain ni inhumain, il est homme dans ses possibilités mêmes, dans le choix du Bien comme du Mal, qui lui est sans cesse offert, et auquel il ne peut pas ne pas répondre. Il y est question de la remise en cause permanente de l'articulation, qui se joue dans l'acte de création ou de définition de l'homme par lui-même, cette articulation de l'humain et de l'animal, de l'humain et de l'inhumain. Le témoignage contemporain se distingue des témoignages qui le précèdent, en ce qu'il représente justement la valeur éphémère et fictive de cette articulation identitaire. Cette conscience de la fiction ou du montage, qu'est immanquablement la représentation de l'homme par lui-même, aurait pu justifier d'un terme à donner au projet de définition de l'homme, ou d'un terme à poser au témoignage. Mais au contraire, la fiction

---

<sup>753</sup> G.Agamben, *L'ouvert*, p.111

<sup>754</sup> G.Agamben, *La communauté qui vient*, p.49

<sup>755</sup> E.Lévinas, *Totalité et infini*, p.261, in P.Ricoeur, *MHO*, p.470

qu'est toujours l'homme pour lui-même justifie de la poursuite de l'acte de témoigner. Robert Antelme évoque la nécessité toujours reconduite du « choix, c'est-à-dire encore (de) l'imagination<sup>756</sup> » face à ce qui apparaît tout d'abord comme unimaginable et toujours en défaut par rapport à la réalité. Car si la définition de l'homme demeure sans définition, chaque représentation qui s'y essaye, engage malgré tout la singularité d'un individu. Si ce dernier ne peut se reconnaître dans le passé sans réaliser lui-même un montage de sa propre histoire avec l'Histoire, la représentation reste le seul lieu dans lequel l'homme peut encore affirmer son irréductible singularité. Or, une telle affirmation demeure nécessaire. Elle est la réponse offerte aux systèmes de pensée, qui ont tenté d'anéantir la possibilité humaine de se dire sujet, et donc réponse offerte à l'oubli qui menace la mémoire du passé. En ce sens, la poursuite du genre du témoignage n'est pas tant la quête d'un aboutissement à donner à la quête du spectre de l'homme, que cette mise en scène de la nécessité de l'absence même de fin à donner à une telle quête.

Le sujet s'auto-définit donc dans et par la représentation littéraire, ce double de l'éthique : l'homme se définit non par la forme donnée à son identité d'homme, non par le choix effectué face au Bien et au Mal, mais par sa possibilité même de choisir et de représenter ses choix. L'absence de définition est ainsi ce qui conduit le sujet à chercher et construire une définition de lui-même. La réponse au devoir de mémoire, cette injonction à préserver l'expérience passée de l'oubli, ainsi redéfinie par le témoignage contemporain, semble désormais dépendre de la possibilité donnée au sujet, par le récit, de se retourner sur le mystère de son absence de définition.

Au travers des questions relatives à la transmissibilité de l'expérience, il a été possible d'apercevoir la place toujours plus grande qu'occupe aujourd'hui la fiction dans le genre du témoignage et d'affirmer même la nécessité pour celui-ci d'user de la fiction. Il semble que la visée ontologique qui envahit toujours davantage le récit de l'expérience passée, au détriment du récit des faits, contamine la représentation et impose au témoin une confrontation avec la fiction de sens qu'est toute mise en œuvre d'une relation au passé, que celui-ci ait été directement vécu par le témoin ou qu'il n'ait jamais été connu que par l'intermédiaire d'autres récits.

Le témoignage contemporain ne se contente donc pas d'introduire la dissemblance dans la représentation du passé : il s'élabore sur l'écart non seulement entre le sujet et ceux que celui-ci considère pourtant comme ses semblables, mais aussi sur la dissemblance du sujet avec lui-

---

<sup>756</sup> Robert Antelme, *L'espèce humaine*, (1947), Paris, Gallimard, 1957, p.9

même. En ce sens, le témoignage contemporain donne un prolongement et une dimension ontologique au problème que constituait déjà dans le témoignage dit « moderne », le don de la parole du témoin au non témoin. La possibilité de la réception ou de la transmissibilité du témoignage apparaît alors comme la justification de la dimension ontologique à donner au témoignage : il importe effectivement que le sujet se confronte à la mise à l'épreuve d'une image de soi, à cette image déchirée par la manifestation de la possibilité de la violence dans l'Histoire. Le récit du passé que propose le témoignage contemporain, est ainsi avant tout le récit de la relation d'un sujet à son propre passé comme à celui d'autrui. Il revient au témoignage contemporain d'élaborer un nouvel héritage qui prenne en charge ce déchirement toujours singulier. Or ce déchirement ne peut faire l'objet d'un testament qui en fixerait de manière définitive les contours. Le témoignage contemporain s'attache d'ailleurs à marquer le lien entre la singularité du déchirement vécu par le sujet confrontant l'Histoire à l'image de ce que serait ou devrait être selon lui l'humain, et l'absence justement d'un testament de l'expérience pouvant s'en faire le relais. Car il est ainsi bien question dans le problématique rapport de l'homme à lui-même de représentation : le sujet se dit à la fois dans une représentation et dans un rapport singulier à une autre représentation existante, ou au contraire, dans un rapport singulier à l'absence justement de toute autre représentation. Le propre de l'homme se joue ainsi au cœur de l'élaboration de l'image, dans le montage des différentes images ou visions de la réalité auxquelles l'homme en tant que sujet est exposé. « L'image promet toujours plus que l'image, et elle tient toujours sa promesse en ouvrant sa propre imagination sur son inimaginable. (...) Au fond de l'image il y a l'imagination et au fond de l'imagination il y a l'autre, la vue de l'autre, c'est-à-dire la vue sur l'autre et l'autre en tant que vue – qui s'ouvre aussi, par conséquent, en tant qu'autre de la vue, non-vue prévoyante. L'autre me fait vis-à-vis et ainsi *se montre* en tant qu'autre. L'image est tout d'abord autre et de l'autre, altérée et altérante. Elle donne l'autre selon lequel le même peut être montré.<sup>757</sup> » Les témoignages contemporains laissent apparaître cette double dimension propre à l'image, qui habite la représentation et l'illusion qui consiste dès lors à vouloir substituer un récit à l'expérience passée ou encore une définition à ce qui demeure sans définition, l'homme. Il s'agit de dévoiler l'image en tant que telle, et de manifester ce qui demeure caché derrière l'image que l'homme a pu forger de sa propre humanité. Le témoignage contemporain s'attache à dévoiler les différents spectres qui habitent le témoignage de l'homme par lui-même. Le mystère de la mort d'autrui, et plus encore le

---

<sup>757</sup> J.L.Nancy, "L'imagination masquée", in *Au fond des images*, p.176

mystère de cette mort donnée à autrui par son semblable, est bien un des spectres qui menacent l'intégrité du rapport du sujet à lui-même et y introduit la possibilité de l'écart. La mort reste un inimaginable angoissant, ce spectre de la violence toujours déjà-là, toujours possible même lorsque rien ne vient la rendre visible. En faisant du témoignage de l'expérience passée une question de représentation, la difficulté à établir une définition de ce qui fait de l'homme un homme, a bien trouvé à s'éclairer. Pour répondre d'un tel projet, l'homme est soumis malgré lui à une image de lui-même : le témoignage contemporain le contraint donc à affronter ce masque du visible et à regarder derrière l'écran, ce qui relève de l'absent ou de l'invisible, l'incirconscriit que représente la violence notamment.

Le témoignage contemporain revendique pour statut, non seulement celui d'image du passé, mais aussi celui de mise en abyme de la relation qu'entretient l'homme avec sa nature paradoxale. Ce qui échappe au regard, mais qui continue à hanter les mémoires, est cette altérité de l'homme à lui-même, qui regarde le sujet et le pousse d'ailleurs à chercher une définition de sa propre humanité. S'il avait été question dans un premier temps de montrer en quoi les limites de la représentation du passé étaient finalement imposées par le regard que l'homme pouvait porter sur lui-même et sur son histoire, il est apparu nécessaire par la suite de maintenir la limite comme ce qui travaille la représentation de l'homme par lui-même et justifie de l'absence de terme à donner au geste de témoignage, comme à la quête du spectre de l'homme. Car il est question dans la limite de la reconnaissance par le sujet de sa propre humanité, de la mise en jeu d'une identité une ou unique et commune au genre humain, basée justement sur l'écart non seulement du sujet avec lui-même, mais aussi du sujet avec ses semblables. Il n'est effectivement plus question pour le témoignage de chercher à articuler ce que l'homme accepte de lui-même et ce qu'il en rejette, pour former une identité qui ne soit plus déchirée, mais au contraire de marquer en quoi le sujet peut atteindre le propre de sa paradoxale identité en reconnaissant une place au regard que l'altérité porte sur lui. La confrontation à l'altérité de sa propre identité est ainsi une confrontation du sujet avec sa propre humanité contradictoire. Le témoignage contemporain revendique donc l'incompatibilité du témoignage avec tout ce qui vise à réduire l'écart qui creuse le rapport du sujet à lui-même.

L'unicité revendiquée pour l'événement cède sa place à une unicité basée sur la relation unique qu'entretient toujours chaque sujet avec une image du passé, comme avec une image de soi. La fiction affirme la valeur de la multiplicité des regards singuliers portés sur le passé. Le témoignage contemporain s'arrête sur le rapport aussi bien au sens du passé, qu'aux métamorphoses de ce même sens dans le temps. Au témoignage conçu comme répétition du

récit de l'expérience, vient alors répondre le renouvellement sans fin de la fiction de témoignage, saisi comme expression de l'incontournable homonymie entre les témoignages et les singularités humaines. Le témoignage contemporain peut alors être saisi comme cette expérience de la temporalité à laquelle ne peut échapper le projet de définition de l'humanité de l'homme. Le témoignage demeure bien inséparable de son inscription dans le temps et donne à lire la fiction qu'est toujours la représentation ou proposition d'un sens possible à donner à l'expérience passée. Le témoignage contemporain manifeste l'expérience de la temporalité qu'est l'acte de témoigner au travers de la fiction, perçue comme expression du déchirement entre la quête d'un idéal qui caractérise le sujet humain et la conscience de son inaccomplissement dans la réalité. La quête d'éternité s'oppose à l'irréductible immanence de la condition humaine. En tant qu'expérience de la temporalité, il est donc bien question pour le témoignage contemporain de mettre également fin à la stérilité de la commémoration qui, elle, vise l'annulation de l'altérité, la réduction des singularités, au profit de la répétition d'une seule et même vérité dans le temps. La commémoration rend impossible la représentation de ce visage humain qui jamais ne se dit, mais toujours se laisse désirer. L'anachronisme, ce va-et-vient dans le temps dont usent les différents témoins et qui se donne comme double du va-et-vient entre réalité historique et fiction, se révèle indispensable, car il met au contraire à jour le caractère inlassable de la poursuite d'une image idéale de soi.

L'homme est représenté dans le témoignage contemporain comme un sujet soumis à la contradiction de ses désirs, en quête de lui-même et pourtant toujours bien peu disposé à regarder en face la violence dont il s'est montré capable dans l'histoire. S'il est en quête d'une définition de l'humanité de l'homme, il demeure prêt à exclure de cette définition tous ceux qui ont pris part à cette violence autodestructrice. Chaque témoignage se veut effectivement expression de ce refus de faire sien ce qui pourtant relève du propre de l'homme, sa capacité à la violence, mais affirme dans ce refus même la réalité de cette capacité à la violence. Cette contradiction qui habite le désir de connaissance du sujet humain, va de pair avec la différance à laquelle la représentation de l'homme par lui-même est soumise. Le témoignage contemporain ne nie pas la part de violence de l'homme, mais s'étonne du pouvoir « ne-pas-ne-pas-être <sup>758</sup> » aussi bien de la violence que de la fraternité. Pourquoi la violence plutôt que la fraternité et vice versa ? L'inachèvement de cette quête de soi peut être vu comme un élément définissant le propre de l'identité humaine à travers le temps. En laissant sans résolution la contradiction du désir humain, le témoignage contemporain actualise le

---

<sup>758</sup> G.Agamben, *La communauté qui vient*, p.117

processus rendant possible la mise en œuvre de l'éthique : le sujet humain est livré tout à nouveau aux choix qui sont les siens. Il a donc été question d'une autoréférentialité à l'œuvre dans le projet de définition de la spécificité de l'identité humaine. Le témoin tout comme le témoin du témoin ne disposent pas d'autre référence qu'eux-mêmes pour tenter de comprendre le mystère de l'identité paradoxale de l'homme. Il ne revient d'ailleurs plus au témoignage de proposer une articulation définitive entre l'humanité et l'inhumanité de l'homme, entre le Bien et le Mal ou même encore entre la mémoire et l'oubli : il lui revient au contraire de manifester le seul désir d'articulation des possibles qui s'offrent à chaque sujet.

L'autoréférentialité revendiquée et affirmée du geste de témoignage dans le récit de mémoire contemporain, donne à lire le détournement de l'impossibilité de parler, que constitue la réponse de la fiction dans le témoignage. La fiction est un choix de représentation : elle est cette impossibilité de parler qui a pris la parole, cette réponse virtuelle offerte au spectre angoissant de la mort et le lieu rendant possible la capacité d'attestation du passé par le présent. Elle est ce qui autorise l'accès à la contemporanéité de ce qui demeure pourtant à distance dans le temps. L'usage de la fiction dans le témoignage permet de répondre tout à nouveau de la dette du présent à l'égard des victimes du passé : la fiction manifeste la honte à laquelle l'homme est soumis lorsqu'il se confronte au passé, mais aussi à sa propre représentation ; en tant que « subjectivation désobjectivante », elle est cette honte sans culpabilité, ce vecteur de rapprochement qui autorise et exige cependant la prise de position du contemporain.

Il semble alors possible de dire que l'homme se définit avant tout dans et par l'acte de représentation, ce double de la mise en œuvre de l'éthique. Le témoignage contemporain affirme l'humanité irréductible et le caractère « insacrifiable » de l'humanité de l'homme, en manifestant la possibilité toujours offerte à ce dernier de donner forme à ce qui demeure sans forme, son humanité même.

## CONCLUSION



A la question posée par les témoins des événements qui ont bouleversé le XXe siècle, à savoir s'il existe ou non une donnée sur laquelle la valeur « homme » puisse se fonder, le témoignage contemporain répond par une mise en suspens de la réponse. Le témoignage dit contemporain, par opposition aux récits écrits aux lendemains des faits, est apparu comme retour du récit sur le type particulier de représentation qu'est le témoignage et sur les limites qui lui sont imparties. La représentation proposée a en effet sans cesse maintenu sous les yeux de ses lecteurs, le paradoxe qu'est celui du récit de mémoire contemporaine : sa volonté de dépasser les limites imposées au témoignage par la violence sans commune mesure des événements du XXe siècle qu'il relate, tout en répondant des exigences propres au devoir de mémoire. Il a alors été question d'une confrontation entre le désir d'intemporalité de la parole témoignante et le caractère temporel de cette même parole. Quand le témoignage écrit directement au lendemain des faits, prétendait extraire une vérité de l'expérience vécue, ou du moins envisageait l'existence d'une vérité plus ou moins accessible dans l'événement, le témoignage contemporain manifeste, pour sa part, le conflit entre cette quête de sens et l'éloignement dans le temps de l'événement. L'anachronisme, cette perturbation du présent causée par le passé, a permis de rendre plus sensible les différents dilemmes qui s'attachent ainsi à la parole du témoin des événements du XXe siècle. La prise en charge de l'expérience de la temporalité, que représente l'acte de témoignage, s'est révélée essentielle : celui-ci est effectivement avant tout la mise en jeu du rapport de la vérité au temps et mise à l'épreuve de la valeur « homme » dans le temps. La limite fixée à l'existence humaine, son inscription dans un temps et une durée limités, sont apparues comme l'obstacle principal auquel se heurte le projet de représentation de la spécificité de l'identité humaine. La menace angoissante de la mort étant perçue comme ce qui vient perturber la mise en œuvre d'une telle définition par l'intermédiaire du témoignage.

Le témoin est cette figure particulière, qui met en jeu à la fois une individualité et un rapport à la collectivité, qui prétend faire signe en son nom et au nom de ses semblables. Toujours plus détaché de la référence historique de l'événement qui le soutient, le témoignage ainsi renouvelé devient le lieu d'une conversation de l'homme avec lui-même. Le témoignage contemporain, cette expression du déchirement auquel est livrée l'identité de l'homme, se place en effet au carrefour du récit individuel et du tableau de l'humanité. En tant que récit second, le témoignage contemporain a permis d'interroger la relation entre la conscience ou mémoire de l'individu, et la mémoire collective. Nous avons pu voir qu'au-delà d'une nécessité relevant du statut de récit second, la prise en charge du jeu ou du dilemme entre individualité et collectivité, est un des pivots autorisant le témoignage à interroger la

possibilité d'une définition de la spécificité de l'identité humaine. Le témoignage contemporain n'a plus à faire le relais d'un savoir neuf, mais a à tenir compte du rôle joué par la connaissance et l'arrière-plan culturel communs ou non, dans l'élaboration de son propre discours. Le témoignage contemporain, en tant que processus de mise en abyme de l'acte de représentation de l'homme par lui-même, interroge les procédés de configuration et finalement l'impossibilité pour le sujet se représentant, de se détacher d'un système référentiel qui lui est propre, comme d'un réseau commun de répartition des valeurs.

La dimension littéraire donnée au témoignage de faits historiques, autorise le recul du travail de mémoire sur lui-même : elle permet de s'extraire d'une problématique de la mémoire conçue comme simple dilemme entre la réminiscence et l'oubli. Si le témoignage contemporain revendique son statut de lien entre les générations, il est avant tout mise à jour de l'espace laissé vide entre la quête de reconnaissance des traces du passé et le désir de donner un sens à l'expérience, qui a remis en jeu les critères d'une identité humaine. Au travers du déplacement du témoignage dans une problématique de représentation, le témoignage cherche à situer son récit en dehors des perspectives strictement événementielles ou historiques, pour s'inscrire dans une logique d'ordre ontologique. L'oubli est en ce sens apparu comme le double de la violence : il est cette violence faite non seulement à la mémoire des hommes, mais aussi à leur identité. L'oubli est le double de ce qui demeure insaisissable et incirconsrit. Il se fait l'écho de l'angoisse du sujet face à ce qu'il ne peut expliquer. D'un point de vue ontologique, l'oubli, au même titre que la revendication de l'indicible, est une des limites posées à la quête identitaire de l'humain par le sujet se représentant. Le témoignage contemporain n'est plus tant rapport de force entre la mémoire et l'oubli, que rapport de force entre dévoilé et voilé, et finalement jeu d'écrans élaboré à partir de l'angoisse du sujet en quête de sa propre identité d'homme.

Le témoignage contemporain remet perpétuellement en question sa position énonciative : il se situe à la fois dans et hors de l'événement historique, dans et hors de l'interrogation ontologique. Il n'a cependant pas à choisir entre le simple récit du passé et l'interrogation de l'homme sur lui-même, car la représentation du passé historique se heurte effectivement sans cesse au questionnement ontologique qu'elle soulève. La visée ontologique du témoignage manifeste l'impossible dépassement par le récit des faits, du désir de sens qui habite le sujet humain. Il est question dans la représentation de l'homme par lui-même du désir de sens qu'un autre que soi semble posséder : le récit authentique des faits est ainsi attiré par la fiction de témoignage, par une réflexion philosophique sur ce qui fait de l'homme un homme ; le témoin, lui, cherche à rejoindre son autre, le non-témoin ; le sujet, la collectivité ; la mémoire,

l'oubli qu'elle recouvre. Il est toujours question de la possibilité d'une autre dimension à donner à la représentation, de la possibilité du dépassement de ses limites, du désir d'une perfection à atteindre, et que la poursuite inlassable du genre du témoignage manifeste. Cette introduction d'une autre dimension possible de la réalité donnée à lire par la représentation, est ce qui contraint le témoignage à réévaluer et à modifier l'objet de son propre discours. Il n'est plus question pour le témoignage contemporain d'être un récit de mémoire de plus, mais bien d'être un récit sur le récit de mémoire, une interrogation sur la représentation que l'homme donne de lui-même à partir des traces lacunaires conservées dans sa mémoire. Le témoignage contemporain est alors apparu non comme représentation de la profonde humanité de l'homme, mais comme manifestation du désir de représentation d'une possible humanité de l'homme, l'homme se définissant avant tout par son désir de lui-même. Nous avons alors pu parler du témoignage comme désir du désir. Le témoignage contemporain désire effectivement ce que son modèle désirait déjà avant lui, à savoir la levée du paradoxe situé au cœur de l'identité humaine, mais il se révèle aussi et surtout comme ayant pour seul objet la compréhension de son propre désir. C'est en ce sens que nous pouvons comprendre l'effet de répétition propre au genre du témoignage : la poursuite et reprise inlassable du genre ne dit pas seulement la volonté de transmettre le sens du passé, le désir de maintenir vivant le souvenir dans les mémoires ; la répétition dit avant tout la poursuite inlassable et sans cesse différée du désir de soi, du désir d'atteindre son autre.

La révélation de la place occupée par le désir dans le projet de représentation de l'identité spécifique de l'homme, a ainsi permis de redonner à l'acte de représentation sa véritable dimension : la représentation en soi est expression d'un désir de donner forme à ce qui n'en a pas, jeu entre une absence et une présence, entre une invisibilité et une visibilité. Le désir d'un sens à donner à l'Histoire, mais aussi la volonté de fixer les contours de ce que serait l'essence de l'humain, sont alors saisis comme ce qui oriente le regard que le sujet porte aussi bien sur lui-même que sur l'Histoire. Il est question dans la représentation de l'homme par lui-même, d'un conflit entre ce qu'il voit de lui-même et ce spectre de l'humain, qui le regarde et exige une mise en forme de ce qui lui est donné à voir. Le secret et le mystère de l'humanité de l'homme se trouvent au cœur de l'image, dans la dialectique à l'œuvre dans l'image conçue comme jeu de forces entre une réalité extérieure au sujet représentant et l'intériorité ou intimité du sujet. La représentation de l'homme par lui-même est donc cette mise à l'épreuve de l'intimité du sujet, de cette image singulière de l'humain propre à chacun, par le désir d'extérioriser, que le caractère hors du commun des événements historiques à l'origine du témoignage rend nécessaire.

L'effort de mise en abyme de l'acte de représentation permet par ailleurs au témoignage de ne pas prétendre représenter le passé : le témoignage contemporain revendique son statut de métadiscours. Il s'inscrit ainsi dans l'espace qui demeure vacant entre les témoignages déjà écrits et ceux à venir et s'expose comme dilemme non résolu entre le vœu d'accomplissement d'une représentation qui définisse l'homme et le refus de voir une telle représentation voir le jour. Il s'agit d'ailleurs de maintenir le dilemme et de donner à lire l'importance de son existence. Le dilemme est source de création. Le sens du passé comme la réponse aux questions que l'homme se pose sur lui-même, ne peuvent être donnés en dehors de l'exposition de cet intervalle, qui sans être vide demeure dans son informité même. « La machine anthropologique n'articule plus nature et homme pour produire l'humain par la suspension et la capture de l'inhumain. La machine s'est, pour ainsi dire, arrêtée, est « en état d'arrêt » (...), et dans la suspension réciproque des deux termes, une chose pour laquelle nous ne disposons peut-être pas de noms, et qui n'est plus ni animal ni homme, se glisse entre nature et humanité, se tient dans la relation dominée, dans la nuit sauvée.<sup>759</sup> » La machine anthropologique dont parle Agamben est une représentation, autre nom de l'articulation proposée entre les deux pôles contradictoires du visage humain, à savoir sa double capacité au Bien et au Mal. En démontant les mécanismes d'articulation à l'œuvre dans la représentation, le témoignage contemporain permet de maintenir face à face le désir de se représenter et la vanité de l'articulation proposée. L'articulation ne vaut en effet pas tant pour elle-même que pour ce qu'elle nous apprend de l'humain et de son impossibilité à laisser son être demeurer hors de lui-même, c'est-à-dire sans forme.

L'éloignement du récit des faits dans le témoignage au profit du questionnement ontologique a permis de réévaluer le rapport du témoignage contemporain au devoir de mémoire. En effet, même si le sujet ne témoigne jamais que de son désir de lui-même, il est encore possible pour le témoignage contemporain de tenir sa place dans la chaîne de la mémoire. Il s'agit d'éduquer le regard du contemporain, de lui apprendre à regarder autrement, aussi bien son passé, que l'injonction de répondre au devoir de mémoire. Le témoignage contemporain prend pour modèle le mythe de Persée et invite le sujet à faire face à son propre reflet, à affronter ses propres monstres, en l'occurrence sa violence, mais aussi et surtout son refus de regarder en face cette violence. Nous avons d'ailleurs pu constater que la priorité était donnée, non à la description des horreurs commises dans le passé, mais au mystère de ce regard humain qui se détourne de ces mêmes horreurs. Le témoignage contemporain remet en jeu l'a priori que

---

<sup>759</sup> G.Agamben, *L'ouvert, -de l'homme et de l'animal*, p.125-126

représente la croyance en l'existence d'une valeur « homme », cette valeur sur laquelle le sujet en tant qu'individu pourrait se fonder pour juger de sa réalité. Le récit contemporain rend visible l'articulation à l'œuvre dans la représentation de l'homme par lui-même et remet en cause la compatibilité d'une telle articulation avec la réalité humaine, telle que l'Histoire a pu la révéler. L'éloignement du récit des faits est aussi une façon de signaler la déformation de la réalité que représente toute représentation. La croyance en l'existence d'une définition de l'homme, qui va de pair avec l'élaboration d'une articulation et séparation clairement définies entre le passé et le présent, a alors été saisie comme origine possible des totalitarismes : l'idée que l'humain puisse répondre de tels ou tels critères en exclusion de tous les autres, est cette violence faite à l'homme par son semblable. De la même façon, l'oubli compris comme effacement de la mémoire, est cette violence du présent faite à la mémoire du passé. Si le devoir de mémoire consiste à répondre du passé dans le présent, à maintenir le relais entre les générations, le témoignage contemporain se devait donc d'annuler la vision de la réalité comme système d'opposition. La mémoire n'est pas ce qui s'oppose à l'oubli, tout comme la violence n'est pas cette inhumanité qui s'oppose à l'humanité de l'homme. Le témoignage contemporain prétend répondre du devoir de mémoire en se situant en-deçà de l'événement, dans l'envers des catégories de la mémoire et de l'oubli, de l'humain et de l'inhumain, du dicible et de l'indicible. En remontant la trace du passé, il tente de déterminer à la fois le lieu où la chute dans la violence s'est produite et celui où le sujet a choisi d'y résister. Il est donc essentiellement question dans le témoignage contemporain d'un conflit de représentations. La représentation a priori que le sujet se fait de l'homme est à l'origine de l'événement historique, et seule une représentation de cette représentation peut permettre au témoin d'échapper à l'impasse de ce qui n'est jamais qu'une mise en forme de la réalité. L'irréductibilité de l'identité humaine a ainsi pu s'affirmer au travers de ce pas de côté vis-à-vis de sa propre représentation, effectué par le sujet. Il n'est plus question de participer à l'entreprise de destruction de l'identité de l'homme en condamnant le sujet à partir de catégories préétablies, mais bien d'« apprendre (...) à maîtriser le dispositif des images pour savoir quoi faire de notre voir et de notre mémoire. Savoir en somme, manier le bouclier : *l'image-bouclier*.<sup>760</sup>» Le témoignage contemporain est cette image de la représentation, cette image d'une image de l'homme qui lui permet de ne pas être dupe d'elle-même. L'image ainsi proposée est alors la réponse offerte à l'absence ou au refus revendiqués de la représentation du passé, tout comme la poursuite de l'acte de témoignage est la réponse

---

<sup>760</sup> G.Didi-Huberman, *Images malgré tout*, p.222

offerte à la disparition des témoins survivants. De même, la quête essentiellement inachevée d'une définition de la spécificité de l'homme est ce qui se donne en réponse à l'absence même de définition de l'homme. La fiction de son côté fait face au caractère invraisemblable de la violence manifestée. Le témoignage contemporain et plus encore la fiction de témoignage ne sont donc pas la fuite devant la Méduse ou devant l'Histoire. « Persée ne fuit pas la Méduse, *il l'affronte malgré tout*, malgré qu'un face-à-face n'eût signifié ni le regard, ni le savoir, ni la victoire, mais simplement la mort. (...) L'histoire de Persée nous enseigne (...) le pouvoir d'affrontement (du) réel même par le biais d'un dispositif formel utilisé envers et contre toute fatalité de l'"inimaginable".<sup>761</sup> » Il est ainsi toujours question dans ce type de témoignage d'une mise en abyme de la représentation du passé et de ses limites apparentes. Cette mise en abyme tient lieu de révélation du double, de l'envers ou de la virtualité maintenue cachée en chaque chose. En tant que retour du témoignage sur ses propres limites, le témoignage contemporain se donne à lire comme discours des limites de la représentation de l'homme par lui-même. Il s'agit alors de générer d'autres témoins par l'ébranlement du récit, par la levée du voile posé par le sujet lui-même sur la représentation du passé. Le témoignage contemporain invite à regarder ce qui se cache derrière l'écran de l'indicible, derrière l'écran de la revendication d'une unicité de l'expérience, et en somme derrière chacun des arguments qui tend à enfermer la portée de l'expérience dans un temps circonscrit. Il a ainsi été question dans la mise en jeu de la limite de la représentation de la mise à l'épreuve de la transmissibilité de l'expérience passée, de la possibilité pour le contemporain de devenir témoin à son tour, c'est-à-dire témoin non de l'expérience passée, mais témoin de la spécificité de son identité d'homme, en témoignant à son tour du paradoxe que constitue son désir de représentation.

Témoigner à l'heure de la disparition des derniers témoins « authentiques » ne revient donc pas à prendre la parole au nom des disparus – il n'est pas question de se substituer à la parole absente, chose rendue impossible –, mais consiste à maintenir possible le processus de mise en œuvre de l'éthique, autre nom de la responsabilité du sujet à l'égard de lui-même comme de ses semblables. Une identité entre la représentation littéraire et l'éthique s'est dessinée : toutes deux renvoient le sujet à son « pouvoir d'affrontement du réel », aux moyens de représentation dont il dispose pour faire face à sa réalité comme à celle d'autrui, sans que celle-ci ne le détruise. Au travers de l'interrogation sur la possibilité de générer d'autres témoins, le témoignage interroge effectivement la position du sujet face à la mort et à la vie.

---

<sup>761</sup> G.Didi-Huberman, *Images malgré tout*, p.222-223

Le texte de Semprun a constitué une mise en œuvre de la réflexion sur les possibilités du témoignage à ne pas s'inscrire uniquement du côté de la mort et de l'oubli. L'alternative entre l'écriture et la vie est la question qui parcourt chacun des témoignages que nous avons étudiés : la possibilité pour la représentation du passé de ne pas enfermer le témoin dans le passé et la mort à laquelle il renvoie, est l'enjeu majeur du travail de transmission. Alors que la possibilité de la parole et l'expérience de la mort semblaient ne faire qu'un et supposaient que la seule parole se situait du côté d'une impossibilité, le témoignage contemporain met en œuvre la dualité propre à l'image et suppose qu'en toute représentation, il revient au récepteur de répondre ou de ne pas répondre de l'injonction au sens qui s'y fait entendre. Le témoignage contemporain invite à imaginer encore et en somme à vivre, à donner forme à son existence en réponse à la mort, cette obsession du passé qui menace l'horizon du présent comme du futur. Le témoignage ainsi conçu n'est donc pas le simple récit d'une expérience passée et ne manifeste pas le choix entre la mort et la vie : son récit porte à la fois la mort et la vie, la menace du retour du passé et le désir d'y échapper. Le témoignage contemporain est cette représentation de la contradiction inhérente à l'inscription de la mémoire humaine dans le temps : il donne à lire le déchirement causé par la conscience du sujet de son histoire et par sa capacité à se souvenir. Un statut de témoin indépendant de toute inscription temporelle est revendiqué, une position tenant sa place dans le projet de définition de l'homme par lui-même : le sujet est amené par le témoignage contemporain, à devenir le témoin d'un passé non vécu, mais aussi le témoin de ce mystère identitaire qui n'appartient pas seulement au passé. Il est question de manifester la relation contradictoire qu'entretient le sujet avec sa propre identité d'homme, afin de prendre à témoin l'existence du témoin du témoin, qu'est le contemporain ou lecteur du témoignage. Répondre de la dette à l'égard des victimes du passé équivaut ainsi à prendre sur soi cette honte sans culpabilité qu'est la honte du sujet, la honte d'être soumis à la fois à la possibilité du Bien et du Mal, la honte en somme d'être un homme. L'impossible représentation de l'expérience passée cède la place à une possible représentation du mystère attaché à l'identité de l'homme, au mystère de sa capacité au Mal comme au Bien. Aussi la quête d'une définition de l'homme cède-t-elle sa place à une identité définie par son absence même de définition, par l'absence de réponse à donner au mystère du désir humain d'atteindre une image permanente de lui-même et la possibilité toujours reconduite de tenter d'y répondre.

Au fur et à mesure de notre réflexion, deux ensembles se sont dessinés entre d'une part les témoins ayant choisi de se détourner du récit de vie pour céder toute la place à la fiction – Kertész et Tabucchi -, et les témoins pour lesquels la fiction demeure un outil au sein de ce

qui demeure témoignage d'une ou à partir d'une expérience vécue – Rigoni Stern et Semprun. Le lien entre l'importance accordée à la fiction et la contemporanéité du récit est apparu sans justification. La fiction aurait pu être associée à une vision idéale de l'homme, à une vision de ce que devrait être l'humain en opposition à l'inhumain. Or, nous avons pu constater que les récits fictifs sont ceux qui manifestent le plus fermement leurs désillusions quant à la possibilité d'une définition de l'homme, basée sur l'exclusion de la possibilité de la violence. Rigoni Stern, qui élabore ses récits à partir de la croyance en la réalisation à venir de la profonde humanité de l'homme, sa propension à la fraternité, est d'ailleurs paradoxalement celui qui se tient le plus à distance de la fiction. Si la fiction est considérée comme déformation de la réalité, les fictions de témoignage de Kertész et Tabucchi, témoignent, elles, de la déformation de l'identité humaine, que constitue le refus de considérer la réalité de la violence dont l'homme s'est révélé capable dans l'Histoire.

Semprun qui, par le maintien dans son récit de l'allusion aux faits vécus, reste sans doute le plus proche de l'œuvre de Rigoni Stern, marque la nécessité imposée par le souci de transmission, de faire apparaître la place de la fiction dans le rapport à la réalité. Il s'interroge sur les possibilités offertes au témoignage et à la représentation du mystère de l'identité humaine. Se retournant sur son œuvre et faisant jouer le sens produit par l'intertextualité, Semprun perçoit ainsi la fiction comme construction et comme double des besoins de l'âme humaine. Alors qu'il cherche le lieu où l'homme choisit de résister au Mal, il rend visible la valeur fictive du choix de résistance qu'est le choix de la fraternité, « ce besoin de l'âme<sup>762</sup> », quand Rigoni Stern désigne seulement la fraternité comme possible humain, qui ne demande qu'à se réaliser. Semprun est en quête d'une efficace du discours et use en cela de la fiction, mais contrairement à Kertész et Tabucchi, il ne pousse pas la logique jusqu'à faire du témoignage le lieu de représentation de cette propriété humaine. La fiction demeure un besoin humain, le détour rendant lisible l'expérience et apparaît en tant que moyen donnant à l'expérience de la mort un accès à la vie, tout en détournant le dilemme entre mort et mémoire d'une part, vie et oubli de l'autre. L'affichage de la place occupée par la fiction, dans le rapport qu'entretient le sujet avec la compréhension de sa propre expérience ou de celle d'autrui, est ce qui donne pertinence à la fois à son geste de témoignage et au choix humain de résister au Mal. La fiction au même titre que la fraternité est donc ce choix du sujet placé face au réel. L'aptitude à la fiction se donne ainsi chez Semprun comme double d'une possible expérience éthique.

---

<sup>762</sup> J.Semprun, *EoV*, p.337



A l'exception de ceux de Rigoni Stern, les témoignages contemporains sur lesquels nous nous sommes arrêtés, ne s'intéressent donc pas au contenu sémantique de la fiction, mais interrogent le procédé énonciatif que représente cette dernière et sa valeur paradigmatique : elle est apparue effectivement comme révélatrice des « fondements anthropologiques<sup>763</sup> » de l'homme. Le dispositif fictionnel laisse apparaître la place qu'occupe la capacité imaginative du sujet dans son existence. Cette aptitude à fabriquer des fictions et le plaisir pris dans ces mêmes fictions, est d'ailleurs ce qui distingue l'homme de toutes les autres espèces. Aristote a pu souligner le lien entre l'aptitude à la fiction et la capacité humaine à apprendre : « Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances).<sup>764</sup> » Il s'agit donc de réactiver et de mettre en œuvre dans le récit de mémoire contemporain cette compétence humaine à créer et à imiter, afin de rendre au témoignage une valeur modélisatrice : la fiction est alors cette imitation du geste de témoigner et une incitation à l'imitation, mais à une imitation qui réponde aux nouveaux enjeux éthiques du témoignage. Nous nous sommes ainsi essentiellement intéressés aux prétentions de la fiction à apporter un savoir. Il nous faut noter que la place occupée par la fiction est proportionnelle à l'importance accordée au principe de mise en abyme de la représentation du témoignage. Rigoni Stern reste définitivement à part dans notre corpus : il se situe au carrefour du littéraire et de l'archive, aspire au littéraire, mais demeure irréductiblement lié par le savoir qui est le sien et dont il ne peut que témoigner. Si le succès de la transmission de sa mémoire va de pair avec celui de la réception, la question du témoignage reste avant tout pour lui une question de référence historique, quand les autres témoins conçoivent le témoignage comme discours ramenant le sujet non vers l'Histoire, mais vers lui-même, vers sa propre humanité paradoxale. L'évolution de son œuvre est intéressante car elle traduit l'hésitation du témoin quant aux possibilités de la représentation que l'homme propose de lui-même. La reconnaissance de ses erreurs d'interprétation de l'Histoire est ainsi une consolidation de son propre savoir, mais aussi la brèche dans laquelle les témoignages contemporains se sont glissés pour interroger la représentation lacunaire de la réalité que constitue tout rapport à l'Histoire, mais aussi tout travail de mémoire. Une progression est bien visible de Rigoni Stern à Semprun et se poursuit dans les textes de Kertész jusqu'à celui de Tabucchi. La progression est d'ailleurs celle qui conduit du témoin survivant au témoin fictif, mais aussi du récit des faits au récit fictif jouant de l'allusion aux faits historiques, puis finissant par faire seulement œuvre de citation de

---

<sup>763</sup> J.M.Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p.18

<sup>764</sup> Aristote, *Poétique*, 48b, Traduction Hardy (1932)

l'histoire. Kertész et Tabucchi marquent la rupture avec le témoignage conçu comme récit des faits : ils se situent dans l'après-témoignage, dans le temps de la réception pour lequel le passé n'est jamais que fiction. Ils retournent la valeur irréaliste du passé sur elle-même et manifestent la fiction qu'est toujours l'homme pour lui-même. Mais au-delà de la rupture avec les faits, le retour du témoignage sur lui-même que rend possible l'usage de la fiction, témoigne du rapport problématique des contemporains des témoignages au passé. L'usage de la fiction décrit l'absence de lien entre les héritiers et le témoignage qui ne peut plus être considéré comme testament, lui qui ne pose que des questions sans jamais y répondre, lui qui traduit l'impossible héritage d'un passé dont nous avons pourtant à répondre. Il est question dans la fiction de témoignage de « la difficulté de notre temps à nommer son propre « trésor perdu » (...) (et de) l'impossibilité de reconnaître et de *faire jouer* l'héritage dont nous sommes dépositaires.<sup>765</sup> » La fiction dans le témoignage est alors la visibilité offerte au fossé qui sépare le passé et le futur, mais aussi ce qui donne à ce fossé la possibilité de produire un sens et autorise le récepteur du témoignage à prendre en charge cet héritage sans testament. Le témoignage de l'homme par lui-même se détache toujours davantage de la seule référence historique afin de souligner l'autoréférentialité que met en jeu toute représentation. L'histoire est cette citation du récit, ce détour nécessaire par le passé qui ramène le contemporain du récit à lui-même et à son propre présent. Il est effectivement question d'une désubjectivation dans l'évocation du passé, rendue nécessaire dans le témoignage, car étant le moyen qui donne au sujet, quel qu'il soit, à interroger le rapport qui pourrait être le sien à la violence, si l'expérience passée venait à faire retour dans son présent. L'absence de reconnaissance du sujet avec lui-même est ce qui autorise la seule mise en œuvre d'un rapport d'identité des hommes dans le temps. Le témoignage contemporain est bien cette ouverture du sujet à la notion d'altérité et au rôle que celle-ci joue dans la constitution de son identité. Si le sujet n'a pas d'autre référence que lui-même pour pouvoir donner forme à son existence, seul le passage par la non-reconnaissance du passé, par ce qui justement ne fait pas référence à ses yeux, rend possible la prise de parole et de position. Aussi la prise de position de Rigoni Stern en faveur de la fraternité, jugée comme cette image d'une humanité réalisée, celle dans laquelle il a reconnu son visage et qui apparaît comme la réponse donnée par le sujet Rigoni Stern à l'absence de définition de l'humain, pose-t-elle la question de la possibilité laissée au lecteur d'affronter sa propre réalité et de faire à son tour lui-même l'expérience de l'éthique. Le témoignage de cet ancien chasseur-alpin vise à réduire l'altérité de l'expérience, à

---

<sup>765</sup> G.Didi-Huberman, *Images malgré tout*, p.226

transmettre la représentation qui est la sienne, et à inscrire dans la durée l'image élaborée à partir de sa propre vision du passé. Il espère ainsi tenir lieu de modèle dans l'établissement du rapport au monde des nouvelles générations, suggérant par là que la valeur « homme » se fonde avant tout sur sa propension à la fraternité et peut orienter sa relation au monde. Les autres témoins revendiquent pour leur part la nécessité de ne pas décider justement du dilemme placé au cœur de l'identité humaine. Ils assurent ainsi le lien entre la représentation de l'homme et le présent de la réception du témoignage, en accordant toute sa place au processus de construction sans fin que représente la quête d'une définition de l'homme. La croyance en la possibilité de distinguer l'homme de l'animal peut se fonder sur l'existence d'un tel processus. Les témoignages diffèrent donc non seulement en fonction de la place accordée à la fiction, mais aussi selon la possibilité qui est laissée ou non au lecteur de prendre à son tour position, et de faire du témoignage sa propre référence.

Il n'a pas été question pour nous de juger de la valeur des témoignages proposés. Nous avons plutôt envisagé les moyens dont dispose le genre du témoignage, pour tenter de répondre au dilemme qu'est la confrontation de la quête d'une possible définition de ce qui fait de l'homme un homme, avec la nécessité du devoir de mémoire. Le dilemme est celui d'une transmission qui ne prive pas à son tour le sujet de la possibilité de représenter. Car en dernier lieu, la question de la transmission est celle d'une transmission de la transmissibilité : témoigner pour susciter de nouveaux témoins qui, à leur tour, témoigneront du paradoxe identitaire de l'homme. La représentation de l'expérience passée que proposent les témoignages contemporains, est ce qui assure au sujet la compréhension de son désir de lui-même et dans un même temps autorise la transmissibilité du sens de l'expérience. Le sujet humain se définit d'ailleurs par son désir de représentation, par son désir de définition. Il semble alors possible de dire que l'identité du sujet humain est inséparable de sa capacité à représenter sa propre réalité. Le témoignage contemporain en faisant œuvre d'autoréférentialité au sein même du genre du témoignage, signale le rapport d'autodéfinition entre le sujet et la représentation qu'il propose de lui-même. Le sujet se définit dans et par l'acte de représentation, ce double de la fiction mais aussi ce double de l'expérience éthique qui ne peut consister qu'à « être sa (propre) puissance, à laisser exister sa (propre) possibilité ; à exposer autrement dit, en chaque forme sa propre amorphie et en chaque acte sa propre inactualité.<sup>766</sup> » Ce rapport du témoignage à l'éthique est ainsi également ce qui a permis de redessiner le rapport du sujet contemporain à sa dette envers le passé : la seule culpabilité que

---

<sup>766</sup> G.Agamben, *La communauté qui vient*, p.49

puisse éprouver le contemporain est dorénavant celle qui accompagne le refus du sujet d'affronter sa réalité comme étant le lieu de tous les possibles, ce lieu offert à la possibilité du Mal comme du Bien, et donc ce lieu offert à la représentation de l'homme par lui-même. Le témoignage contemporain consiste ainsi bien à détourner l'impossibilité attachée à la représentation de l'expérience passée, afin de manifester l'exigence de la quête sans fin à laquelle l'homme doit sans cesse chercher à répondre : cette quête d'une possible représentation de soi par laquelle l'homme affirme justement son irréductible humanité.

## BIBLIOGRAPHIE

## Corpus étudié

KERTESZ, Imre, *Le refus*, Arles : Actes Sud, 2001 (Titre original : *A Kudarc*, 1<sup>ère</sup> édition, Budapest : Szépirodalmi kiadó, 1988)

*Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Arles : Actes Sud, 1995 (Titre original : *Kaddis a meg nem született gyermekért*, 1<sup>ère</sup> éd. Budapest : Magvető Kiadó, 1990)

*Un autre. Chronique d'une métamorphose*, Arles : Actes Sud, 1999 (Titre original : *Valaki más. A változás kronikája*, 1<sup>ère</sup> éd. Budapest : Magvető, 1997)

*Le chercheur de traces*, Arles : Actes Sud, 2003 (Titre original : *A nyomkereső*, extrait du recueil *Az angol lobogó*, 1<sup>ère</sup> éd. Hamburg : 1998)

*Liquidation*, Arles : Actes Sud, 2004 (Titre original : *Felszámolás*, 1<sup>ère</sup> éd. Budapest : Magvető, 2003)

RIGONI STERN, *L'ultima partita a carte*, Turin : Einaudi, 2002  
(*La dernière partie de cartes*, Lyon : La fosse aux ours, 2003, pour la traduction française)

*Aspettando l'alba e altri racconti*, Turin : Einaudi, 2004  
(*Le poète secret*, La fosse aux ours, Lyon : 2005, pour la traduction française)

SEMPRUN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris : Gallimard, 1994

TABUCCHI, Antonio, *Tristano muore*, Milan: Feltrinelli, 2004 (1<sup>ère</sup> édition dans "I Narratori", 2004)

(*Tristano meurt*, Paris : Gallimard, 2004, pour la traduction française)

## Corpus secondaire

ANTELME, Robert, *L'espèce humaine*, Paris : Gallimard, 1957

ARISTOTE, *Poétique*, Traduction Hardy, 1932

BARBUSSE, Henri, *Le Feu*, Paris : Flammarion, 1965

GAUDE, Laurent, *Cris*, Arles : Actes Sud, 2001

KERTESZ, Imre, *Être sans destin*, Arles : Actes Sud, 1998, Éditions 10/18, Domaine étranger (Titre original : *Sorstalanság*, 1<sup>ère</sup> éd. Berlin : Rowohlt, 1975)

LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, Julliard, 1987, pour la traduction française (Titre original : *Se questo è un uomo*, 1<sup>ère</sup> édition Turin : Einaudi, 1958)

MALRAUX, André, *Les Noyers de l'Altenburg*, Gallimard, 1997, (1<sup>ère</sup> édition Paris : Gallimard, 1948)

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, II, 20, Paris : Gallimard, 1971, pour la traduction française (Titre original : *Also sprach Zarathustra*, Berlin : Walter de Gruyter & co., 1968)

PLATON, *Phèdre*, Flammarion, Edition de 1992

RIGONI STERN, Mario, *Il sergente nella neve*, Turin: Einaudi, 1953 (1<sup>ère</sup> édition dans "Gettoni", 1953)  
(*Le sergent dans la neige*, Paris : Éditions 10/18, 1995 (Paris : Denoël, 1954, pour la 1<sup>ère</sup> traduction française)

*Quota Albania*, Turin : Einaudi, 1971  
(*En guerre, Campagnes de France et d'Albanie (1940-1941)*, La fosse aux ours, 2000, pour la traduction française)

*Storia di Tönle*, Turin : Einaudi, 1978 (1<sup>ère</sup> édition dans " Nuovi Coralli", 1978)  
(*Histoire de Tönle*, Lagrasse : Verdier, 1988, pour la traduction française)

*Ritorno sul Don*, Turin : Einaudi, 1973  
(*Retour sur le Don*, Éditions Desjonquères, 2004, pour la traduction française)

*Les saisons de Giacomo*, Paris : R.Laffont, 1999, pour la traduction française (Titre original : *Le stagioni di Giacomo*, 1<sup>ère</sup> édition Turin : Einaudi, 1995)

SEMPRUN, Jorge, *Quel beau dimanche !*, Paris : Grasset, 1980

*Le mort qu'il faut*, Paris : Gallimard, 2001

SURYA, Michel, *Défiguration*, Ed.Léo Scheer, 2006, (1<sup>ère</sup> édition : Fourbis, 1995)

TABUCCHI, Antonio, *L'Atelier de l'écrivain*, Genouilleux : Le passe du vent, 2001

*La nostalgie du possible - sur Pessoa*, Préface par l'auteur, Paris : Éditions du Seuil, 1998

## Corpus critique

AGAMBEN, Giorgio, *La communauté qui vient, Théorie de la singularité quelconque*, Le Seuil, 1990, pour la traduction française (Titre original : *La comunità che viene*, Turin : Einaudi, 1990)

*L'ouvert- De l'homme et de l'animal*, Paris : Payot & Rivages, 2002, pour la traduction française (Titre original : *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Turin : Bollati Boringhieri, 2002)

*Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris : Payot et Rivages, 2003, pour la traduction française (Titre original : *Quel che resta di Auschwitz*, 1<sup>ère</sup> édition 1998)

AMBROISE, Claude, Préface à la version française de Mario Rigoni Stern, *Histoire de Tönle*, Verdier, 1988

ANGELINI, Marie-Hélène, Préface à la version française de M.Rigoni Stern, *En Guerre, Campagnes de France et d'Albanie (1940-1941)*, La fosse aux ours, 2000

Préface à la version française de M.R.Stern, *Retour sur le Don*, Éditions Desjonquères, 2004

ARENDE, Hannah, *La crise de la culture*, Gallimard, 1972, pour la traduction française (Titre original : *Between past and future*, 1<sup>ère</sup> édition : 1954)

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, 1972 (1<sup>ère</sup> édition : Le Seuil, 1953)

"*Ecrivains et écrivains*", 1960, in *Essais critiques*, Paris : Le Seuil, 1964

BENJAMIN, Walter, *Œuvres I, II, III*, Paris : Gallimard, 2000, pour la traduction française (Textes extraits des *Gesammelte Schriften*, 1<sup>ère</sup> édition Franckfort : Suhrkamp, 1972)

- « *La tâche du traducteur* », in *Œuvres I*
- « *Franz Kafka* », in *Œuvres II*
- « *Sur le concept d'histoire* », in *Œuvres III*
- « *Le conteur* », in *Œuvres III*

BORNAND, Marie, *Témoignage et fiction, Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Droz, 2004

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Le Seuil, 1967

*Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, 1972

*Donner la mort*, Galilée, 1999

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Éditions de Minuit, 1992

*Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Éditions de Minuit, 2000

*Images malgré tout*, Paris : Éditions de Minuit, 2003



- DULONG, Renaud, *Le témoin oculaire, Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris : Éditions de L'EHESS, 1998
- FREUND, Julien, *La décadence : Histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*, Sirey, 1984
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Albin Michel, 1990, (1<sup>ère</sup> édition Paris : Grasset, 1972)
- KAEMPFER, Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris : Corti, 1998
- LEGLISE-COSTA, Pierre, Préface à A.Tabucchi, *Le jeu de l'envers*, Bourgois, 1988
- LEGROS, Robert, *L'idée d'humanité, Introduction à la phénoménologie*, Grasset et Fasquelle, 1990
- LEVI, Primo, *Les naufragés et les rescapés, Quarante ans après Auschwitz*, Gallimard, 1989, pour la version française (Titre original : *I sommersi e i salvati*, 1<sup>ère</sup> édition Turin : Einaudi, 1986)
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, La Haye : Nijhoff, 1971
- Humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana, 1972
- LOJKINE, Stéphane, *L'écran de la représentation*, L'Harmattan, 2001
- MAGNARD, Pierre, *Questions à l'humanisme*, PUF, 2000
- MILLON-DELSOL, Chantal, *Les idées politiques au XXe siècle*, PUF, 1991
- NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris : Galilée, 2003
- NICOLADZE, Françoise, *La deuxième vie de Jorge Semprun, Une écriture tressée aux spirales de l'Histoire*, Castelnau-Le-Lez : Climats, 1997
- PAYOT, Daniel, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Galilée, 1990
- PROUST, Françoise, *L'Histoire à contretemps, Le temps historique chez Walter Benjamin*, Éditions du Cerf, 1994
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit I, L'intrigue et le récit historique*, Le Seuil, 1983  
*Temps et récit III, Le temps raconté*, Le Seuil, 1985
- La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Le Seuil, 2000
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Éditions du Seuil, 1999
- SCHLINK, Bernard, *L'esprit du conte, Éloge d'Imre Kertész*, in *Vérifications faites*, Arcades Gallimard, 2007 pour la traduction française, (Titre original : *Vergewisserungen*, 1<sup>ère</sup> édition Zurich : Diogenes Verlag AG, 2005)

SEMILLA DURAN, Maria-Angelica, *Le masque et le masqué, Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2005

SPENGLER, Oswald, *Le déclin de l'Occident*, Gallimard, 1948 (Titre original : *Der Untergang des Abendlandes – Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 1<sup>ère</sup> édition Verlag C. H. Beck, 1918-1923)

SURYA, Michel, *Humanimalités*, Ed. Léo Scheer, 2004

TONNET-LACROIX, Eliane, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris : Publication Sorbonne, 1991

WIEVIORKA, Annette, *Déportation et génocide*, Plon, 1992

*L'Ère du témoin*, Plon, 1998

*Auschwitz, 60 ans après*, R.Laffont, 2005

### **Chapitres extraits d'ouvrages collectifs**

*La juste mémoire, Lectures autour de Paul Ricoeur*, sous la direction d'Olivier ABEL, Enrico CASTELLI-GATTINARA, Sabina LORIGA, Isabelle ULLERN-WEITE, 1<sup>ère</sup> édition, Genève : Labor et Fidès, 2006, 213 p. (Le Champ éthique N°46) :

- ABEL, Olivier, *L'indépassable dissensus*, p.19-48
- LORIGA, Sabina, *La tâche de l'historien*, p.49-71
- ULLERN-WEITE, Isabelle, *La capacité historique d'attestation, entre l'ultime et le rétrospectif, la mise en œuvre au lieu civil de la discussion*, p.133-166

*Littérature, Fiction, Témoignage, Vérité*, textes réunis par Jean BESSIERE et Judit MAAR, Paris : L'Harmattan, 2005, 231 p., (Cahiers de la Nouvelle Europe, Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises, 3/2005) :

- BARON, Christine, *Témoignage et dispositif fictionnel*, p.81-93
- BESSIERE, Jean, *Roberto Bolaño : témoigner de ce dont on ne peut témoigner*, p.31-38
- MAAR, Judit, *L'enjeu du Sujet ou les modalités de la vérité. Approche de l'œuvre d'Imre Kertész.*, p.63-69
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Roman et Histoire : l'écriture du passé est-il un art de l'éloignement ?*, p. 189-203
- POR, Peter, *Un ingénu dans le domaine du Mal (Une contribution à la lecture d'Être sans destin d'Imre Kertész)*, p.71-80

*L'expérience des limites dans les récits de guerre*, textes réunis par Pierre GLAUDES et Helmut METER, Genève : Éditions Slatkine, 2001, 230 p. :

- LYOTARD, Jean-François, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, in MATHET, Marie-Thérèse, *Survivre*, p.203-212

*Écrire la guerre*, textes réunis par MILKOVITCH-RIOUX Catherine et PICKERING Robert, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, (Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines), 490 p. :

- AMOSSY, Ruth, *Du témoignage au récit symbolique : le récit de guerre et son dispositif énonciatif*, p.87-101
- FRERIS, Georges, *Le roman de guerre : entre autobiographie et histoire*, p.141-149

### **Articles**

BOSCA, Donata, *Mario Rigoni Stern*, Scrittori italiani, Serie Nona, Milan: Edizione Letture, 1983

BUDOR, Dominique, *Antonio Tabucchi ou la quête d'une identité plurielle*, in Revue Transalpina, Identités italiennes, Textes recueillis et présentés par Mariella Colin, Presse Universitaire de Caen, 1998, p.129-138

CASSAGNE, Marie-Line, *Le temps dans les romans d'Antonio Tabucchi. Analyse de la matière et du discours narratif*, (référence électronique), Chroniques italiennes web 13, O1/08, disponible sur [chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web13.html](http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web13.html)

DE CORTANZE, Gérard, Entretien avec Jorge Semprun, « *Le Grand voyage de la mémoire* », Le Magazine Littéraire n°438, *La littérature et les camps*, janvier 2005, p.45-47

LAPAQUE, Sébastien, *L'adieu aux armes de Mario Rigoni Stern*, in *Mémoire d'automne, Autour de Mario Rigoni Stern, Une journée en Savoie*, Editions Comp'act, mars 2002 (Les Cahiers de la Facim, n°1), p.33-39

### **Colloques**

ANGELINI-TREVET Marie-Hélène, *L'esemplificazione del concetto cassoliano di « sublimine » e la denuncia antibellica nella narrativa di Mario Rigoni Stern*, Riscontri XVII. 1-2, Avellino: Sabatia Editrice, Janvier-Juillet 1995

BORCH-JAKOBSEN, Mikkel, Les commencements de l'homme, in *Les Fins de l'homme, A propos du travail de Jacques Derrida*, Travaux réunis sous la direction de P.Lacoue-Labarthe et J.L.Nancy, Colloque de Cerisy-la-salle, 1981

*Antonio Tabucchi narratore*, Actes de la journée d'études du 17 novembre 2006, réunis par Silvia CONTARINI et Paolo GROSSI, Paris : Istituto Italiano di cultura, 2007, 133 p. :

- BUFFARIA, Pérette-Cécile, *Sogni di sogni : De l'écriture de la fantasmagorie à la racine carrée des phantasmes*, p.89-98
- DOLFI, Anna, *La scrittura e gli oggetti della saudade*, p.11-24
- FERRARIS, Denis, *Tabucchi et les réalités du rêve*, p.69-87

*L'indicible dans l'espace franco-germanique au XXe siècle*, Actes des journées d'études du 27 et 28 novembre 2003 à Rouen, réunis par Françoise RETIF : L'Harmattan, 2004, 292 p. (Les Mondes germaniques, collection dirigée par F.Rétif et G.Laudin, III) :

- BANCAUD, Florence, *Écrire l'indicible douleur dans le journal intime*, p.191-211
- CAMBON, Fernand, *De l'indicible en psychanalyse*, p.31-42
- RETIF, Françoise, *L'indicible et l'insacriable, De Wittgenstein à Jean-Luc Nancy ou le parcours inachevé d'Ingeborg Bachmann*, p.89-103
- WINKELVOSS, Karine, *L'ombre sur le cadran solaire, Images de l'indicible dans l'œuvre de Rilke*, p.43-53

*Parler des camps, penser les génocides*, Textes réunis par Catherine COQUIO sur la base des communications prononcées lors du colloque de mai 1997 « L'homme, la langue, les camps », Paris IV Sorbonne et Reims, Albin Michel, 1999, 683 p. (Collection « Idées ») :

- COQUIO, Catherine, *Du malentendu*, p.17-86
- KERTESZ, Imre, Entretien avec G.Moser, *Le XXe siècle est une machine à liquider permanente*, p.87-92
- MOUCHARD, Claude, *Lien non-lien ? Le Kaddish d'Imre Kertész*, p.414-429
- NAHOUM-GRAPPE, Véronique, *La résistance au présent*, p.169-184

## **Thèse**

BOSCHI, Carina, *La Spatialité dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi : onirisme, espaces de la langue, souvenir et écriture du réel*, Thèse de doctorat sous la direction de J.C. Vegliante, Études italiennes, Paris, 19 mars 2002, disponible au SCD Université Paris III

## **Autres ouvrages**

*Dictionnaire des symboles*, Éditions Robert Laffont, 1982

## INDEX

## ***Index thématique :***

Anachronisme : 311, 350, 351, 352, 359, 360, 363, 373, 374, 375, 380, 392, 393, 397, 401, 402, 410, 430, 470, 479, 489, 492

Appropriation : 16, 17, 21, 27, 34, 35, 47, 49, 63, 65, 71, 82, 83, 84, 93, 106, 107, 125, 128, 130, 151, 234, 253, 267, 298, 302, 309, 379, 390, 396, 451, 479

Autodéfinition : 246

Configuration : 10, 89, 185, 192, 194, 199, 256, 327, 342, 343, 345, 347, 354, 366, 407, 427, 428, 471, 493

Double : 4, 22, 24, 39, 41, 48, 61, 64, 65, 67, 70, 72, 73, 74, 76, 78, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 95, 96, 98, 99, 104, 106, 107, 108, 109, 117, 118, 122, 123, 127, 129, 134, 137, 143, 148, 163, 168, 170, 175, 202, 208, 222, 227, 236, 244, 266, 270, 283, 285, 286, 288, 302, 318, 328, 353, 356, 361, 363, 365, 371, 417, 421, 424, 425, 428, 429, 436, 438, 446, 448, 452, 457, 458, 468, 469, 470, 483, 486, 487, 489, 490, 493, 495, 497, 499, 503

Double monstrueux : 65, 86, 98, 99, 105, 106, 107, 108

Ecran : 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 168, 174, 175, 184, 206, 240, 276, 295, 488, 497

Ethique : 12, 26, 64, 129, 193, 216, 228, 229, 241, 249, 271, 308, 310, 327, 328, 380, 401, 421, 433, 438, 439, 443, 453, 459, 466, 469, 470, 472, 473, 474, 475, 477, 479, 480, 484, 486, 490, 497, 500, 502, 503

Fiction : 11, 12, 21, 38, 42, 47, 59, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 84, 89, 107, 112, 153, 155, 158, 166, 171, 175, 185, 203, 205, 206, 216, 233, 238, 245, 247, 249, 250, 251, 253, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 278, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 359, 366, 367, 370, 371, 374, 375, 499, 500

Honte : 1, 26, 346, 347, 417, 421, 427, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 436, 438, 440, 483, 485, 490, 498

Humain : 3, 4, 5, 9, 10, 11, 14, 23, 28, 35, 43, 49, 53, 55, 60, 64, 73, 86, 90, 91, 96, 100, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 122, 129, 142, 145, 146, 150, 152, 153, 155, 156, 161, 166, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 180, 183, 184, 185, 187, 192, 197, 204, 210, 215, 217, 218, 222, 223, 226, 230, 233, 234, 238, 239, 240, 241, 244, 245, 248, 249, 252, 253, 257, 258, 268, 279, 282, 287, 297, 301, 302, 304, 324, 325, 328, 334, 346, 347, 348, 353, 354, 355, 363, 365, 366, 367, 409, 431

Indicible : 5, 7, 8, 9, 10, 42, 87, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 143, 153, 174, 190, 208, 252, 256, 272, 282, 302, 356, 407, 409, 410, 427, 429, 435, 437, 444, 456, 463, 493, 496

Inhumain : 3, 4, 96, 107, 112, 156, 187, 193, 210, 215, 222, 231, 238, 240, 254, 258, 287, 302, 419, 421, 430, 440, 443, 455, 463, 465, 480, 485, 495, 496, 499

Limite : 5, 7, 8, 9, 10, 15, 17, 22, 35, 38, 40, 41, 45, 60, 64, 73, 86, 104, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 122, 124, 129, 130, 131, 132, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 158, 171, 174, 177, 181, 182, 187, 192, 193, 196, 197, 211, 212, 214, 215, 223, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 236, 240, 241, 243, 244, 251, 252, 253, 254, 258, 259, 261, 267, 270, 280, 288, 320, 321, 322, 334, 347, 351, 353, 359, 364, 367, 389, 394, 410, 420, 429, 433, 444, 447, 457, 458, 463, 473, 476, 488, 492, 493, 494, 497

Mal radical : 352, 153, 193, 350, 359, 405

Mort : 3, 7, 9, 13, 20, 28, 38, 39, 42, 43, 45, 47, 49, 51, 52, 66, 68, 69, 73, 74, 76, 78, 82, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 108, 110, 120, 121, 122, 125, 126, 128, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 157, 160, 162, 163, 164, 166, 168, 169, 177, 181, 183, 190, 196, 201, 204, 212, 213, 214,

219, 221, 226, 229, 253, 254, 264, 272, 273, 274, 275, 278, 279, 280, 281, 284, 285, 288, 314, 344, 414, 415, 425, 474, 479

Musulman : 96, 109, 440, 456, 96, 288, 433, 439, 455, 87, 162

Oubli : 6, 9, 12, 16, 20, 21, 24, 26, 27, 33, 35, 38, 40, 50, 51, 54, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 71, 72, 77, 78, 88, 91, 130, 144, 145, 165, 169, 170, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 235, 236, 237, 238, 240, 243, 286, 291, 295, 312, 315, 324, 336, 338, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 359, 363, 365, 377, 386, 396, 413, 414, 419, 420, 422, 436, 474, 477, 478, 480, 483, 486, 490, 493, 494, 496, 498, 500

Recyclage : 449, 452, 453, 454, 456

Sacrifice : 98, 121, 122, 412, 479

Spectre : 4, 9, 11, 14, 21, 41, 43, 50, 60, 61, 63, 64, 97, 109, 112, 134, 138, 164, 177, 198, 201, 209, 213, 222, 228, 229, 231, 239, 244, 248, 251, 268, 273, 275, 286, 292, 294, 295, 322, 325, 333, 335, 349, 350, 353, 361, 365, 366, 367, 371, 372, 373, 379, 383, 385, 393, 400, 409, 411, 413, 415, 416, 419, 420, 425, 426, 428, 438, 442, 461, 462, 465, 478, 480, 482, 486, 488, 490, 494

Stupeur : 152, 443, 445, 448, 458, 481

Substitution : 8, 56, 86, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 123, 261, 440, 483

Survie : 10, 23, 24, 29, 30, 36, 48, 49, 73, 75, 76, 77, 83, 86, 87, 88, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 120, 121, 131, 150, 151, 166, 167, 188, 189, 190, 217, 228, 275, 282, 284, 301, 344, 348, 349, 350, 352, 353, 356, 359, 360, 362, 363, 378, 382, 410, 412, 413, 416, 420, 423, 425, 426, 428, 434, 435, 440, 457

Survivance : 75, 227, 235, 237, 244, 284, 353, 379, 393, 86, 392

Survivant : 8, 12, 17, 20, 30, 31, 33, 36, 37, 39, 41, 43, 45, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 61, 67, 68, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 105, 108, 109, 113, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 132, 133, 134, 135, 136, 145, 153, 154, 155, 165, 166, 168, 171, 187, 188, 190, 191, 193, 207, 209, 228, 237, 264, 267, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 293, 294, 303, 304, 306, 309, 310, 311, 317, 319, 320, 324, 336, 338, 349, 350, 351, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 367, 368, 379, 408, 411, 414, 423, 425, 434, 455, 483, 485, 497

Testament : 14, 148, 255, 290, 293, 294, 296, 297, 298, 300, 304, 308, 312, 313, 316, 318, 319, 320, 321, 323, 326, 327, 397, 487, 501, 467

Traces : 4, 6, 8, 12, 14, 20, 28, 29, 38, 39, 40, 49, 50, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 68, 70, 75, 76, 77, 78, 83, 84, 92, 94, 97, 104, 105, 110, 113, 118, 121, 124, 125, 135, 137, 138, 176, 193, 198, 202, 217, 219, 221, 223, 224, 227, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 241, 242, 248, 249, 265, 268, 269, 276, 277, 284, 285, 293, 294, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 306, 312, 322, 324, 325, 332, 338, 340, 341, 345, 348, 362, 367, 373, 375, 384, 394, 401, 404, 408, 410, 411, 414, 418, 435, 436, 449, 450, 451, 452, 459, 493, 494, 496

Transmission : 4, 6, 7, 10, 11, 13, 16, 18, 20, 21, 23, 24, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 41, 45, 47, 48, 49, 50, 62, 64, 65, 70, 74, 75, 78, 82, 83, 90, 91, 106, 108, 110, 112, 126, 128, 174, 223, 241, 242, 244, 245, 247, 252, 253, 254, 257, 258, 269, 270, 281, 289, 297, 302, 304, 318, 321, 322, 326, 331, 335, 338, 367, 379, 384, 396, 459, 464, 470, 472, 475, 476, 477, 478, 479, 481, 483, 498, 499, 500, 502

Violence : 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 13, 21, 25, 28, 29, 35, 36, 37, 43, 44, 46, 51, 52, 55, 59, 61, 63, 64, 66, 72, 73, 74, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 107, 108, 110, 112, 113, 124, 130, 131, 132, 139, 140, 141, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 152, 153, 157, 159, 160, 163, 165, 166, 172, 173, 174, 175, 178, 179, 184, 185, 189, 198, 207, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 229, 230

### ***Index des auteurs cités :***

Abel : 39, 254, 351, 352, 418, 471  
Agamben : 90, 94, 95, 96, 98, 109, 210, 211, 215, 216, 241, 301, 302, 328, 417, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 436, 439, 440, 441, 443, 444, 447, 456, 466, 472, 485, 490, 495, 503  
Angelini-Trevet : 151, 181  
Antelme : 486  
Arendt : 271, 290, 291, 308, 315, 316, 318, 319, 326, 379, 386, 387, 388, 394, 396, 411, 484  
Bachmann : 119, 121, 123, 124, 126, 128, 409, 410  
Baron : 89, 90, 93, 94, 105, 109, 176, 236, 241, 242, 299, 301, 302, 371, 375, 427, 429, 473  
Barthes : 121, 461, 462, 463, 467  
Benjamin : 83, 115, 177, 178, 205, 214, 335, 337, 344, 356, 357, 359, 361, 384, 385, 391, 392, 393, 394, 430, 471  
Bessière : 11, 78, 89, 112, 370, 371, 379, 380, 397, 407, 468, 469  
Blanchot : 115, 332  
Bloch : 319  
Bornand : 247, 266, 267, 271, 283, 297, 299, 306, 307, 308, 315, 449, 450, 453, 455  
Briot : 453  
Brossat : 315  
Buffaria : 102  
Coquio : 52, 54, 55, 94, 152, 371  
Derrida : 225, 229, 230, 237, 412, 475, 476, 479, 483  
Farge : 449, 450, 451  
Ferraris : 101, 102, 195, 196, 197, 198  
Freund : 339  
Gaudé : 30, 415  
Girard : 98, 99, 100, 296, 405, 419, 424, 446  
Kafka : 205, 214, 354, 386, 387, 396, 442, 467, 468, 471  
Kertész : 12, 21, 23, 36, 37, 41, 42, 44, 45, 46, 52, 53, 54, 55, 59, 60, 63, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 84, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 103, 105, 107, 108, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 130, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 166, 173, 174, 175, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 223, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 255, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 321, 366  
Laborie : 450  
Lacroix : 38, 452, 453  
Legros : 35, 412  
Levi : 37, 87, 96, 106, 221, 287, 301, 440  
Levinas : 429  
Lojkine : 140, 143, 145  
Magnard : 151, 212, 216, 451, 457, 473, 481, 482  
Malraux : 3, 164, 165, 166, 193, 228, 332, 345, 348, 359, 361, 363, 365  
Millon-Delsol : 372  
Nancy : 9, 114, 119, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 137, 145, 146, 147, 152, 159, 160, 169, 225, 284, 409, 410, 411, 487  
Nicoladzé : 162, 163, 165, 188, 190, 191, 228, 229  
Nietzsche : 344, 373, 379  
Nora : 170, 325  
Norton Cru : 259, 260, 261, 262, 263, 265, 269  
Pageaux : 374, 375, 384, 388, 390, 401, 402  
Payot : 90, 210, 331, 332, 345, 346, 348, 365, 397, 398, 399, 401, 442, 444, 470, 471



Por : 153, 154, 155, 156, 160, 204, 206, 459, 460, 468

Proust : 115, 177, 178, 202, 203, 335, 337, 341, 344, 345, 347, 348, 349, 354, 359, 361, 362, 364, 373

Revault d'Allone : 484

Ricoeur : 16, 32, 33, 34, 35, 40, 50, 51, 58, 60, 65, 69, 72, 170, 186, 187, 188, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 204, 213, 227, 228, 231, 234, 235, 237, 244, 251, 253, 254, 255, 297, 299, 303, 305, 307, 312, 325, 326, 327, 342, 343, 352, 354, 388, 389, 411, 413, 414, 415, 417, 418, 423, 432, 433, 434, 441, 477, 478, 479, 485

Rigoni Stern : 12, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 44, 46, 59, 60, 63, 65, 103, 104, 105, 106, 107, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 159, 161, 166, 173, 175, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 207, 210, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 226, 239, 240, 255, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 286, 287, 288, 290, 291, 299, 323, 324, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341

Schaeffer : 251, 282, 306, 307, 309, 500

Semprun : 4, 12, 20, 21, 23, 36, 37, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 51, 52, 56, 59, 60, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 79, 82, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 107, 108, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 144, 156, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 172, 173, 175, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 197, 199, 208, 210, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 237, 238, 239, 240, 255, 256, 257, 258, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281

Spengler : 341, 342

Tabucchi : 12, 21, 36, 37, 46, 47, 48, 53, 56, 57, 58, 60, 63, 79, 81, 82, 83, 89, 90, 95, 100, 101, 102, 103, 107, 108, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 187, 188, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 222, 223, 238, 240, 255, 288, 290, 291, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 323, 332, 366, 367, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 399

Ullern-Weit  : 477, 478, 479

## *La quête du spectre de l'homme*

### **Résumé :**

Alors que disparaissent les témoins des événements qui ont marqué le XXe siècle, les récits de mémoire contemporains prétendent pallier la menace d'oubli de la violence passée. Ils ne veulent cependant pas se substituer aux récits des disparus, ni simplement transmettre la mémoire des atrocités commises durant les guerres et au sein des camps de concentration : la transmission de la transmissibilité de l'expérience passée demeure leur véritable enjeu. Ces témoignages littéraires, écrits à distance des événements, par des survivants (M.Rigoni Stern, J.Semprun, I.Kertész) ou par des témoins de seconde génération (A.Tabucchi), imposent au genre du témoignage de se retourner sur sa forme et ses ambitions. Le rejet de la violence, jugée inhumaine, se révélant inséparable du devoir de mémoire, ils interrogent les modalités de prise en charge de l'héritage laissé par ce passé récent, et affrontent l'impossible reniement de la violence en l'homme. En dévoilant les limites imposées à la représentation du passé, les témoignages contemporains réévaluent et interrogent le mystère de la distinction posée entre humanité et inhumanité. Le travail de mémoire se révèle ainsi indissociable de la quête d'une donnée permanente sur laquelle la notion d'homme puisse se fonder. Le choix de la fiction pour témoigner, donne une chance d'atteindre une définition de la spécificité humaine par la représentation d'une expérience passée. Facteur d'appropriation de l'héritage, elle autorise la prise en charge de la nature contradictoire de l'homme. Double de l'éthique, elle manifeste le désir humain de donner forme à son existence : l'homme demeurant inlassablement en quête de lui-même.

## *Looking for human spectrum*

### **Summary :**

While the witnesses of the events which have shaped the twentieth century have been disappearing, the contemporary memory's relations pretend speaking against past violence's forgetfulness. Although, they aim neither at replacing the missing ones' relations, nor simply at handing down atrocities' memory committed during the wars and in concentration camps: the transmission of past experience's transmissibility is the real stake. These literary statements, written a long time after the happenings, by survivors (M.Rigoni Stern, J.Semprun, I.Kertész) or by second generation's witnesses (A.Tabucchi), compel statement's style to rethink its form and its ambitions. The rejection of violence, judged inhuman, appearing tightly bounded to the obligation of remembrance, they question the ownership modalities of this recent past legacy, and confront the impossible denial of violence in human. Also, by revealing the frame imposed to the representation of past, the contemporary testimonials reappraise and question the mystery of the edge between humanity and inhumanity. Memory work therefore proves to be inseparable from the quest for an everlasting base to found the notion of human. Choosing fiction to testimony grants a chance to reach a definition of humanity's specificity through representation of a past experience. Enabling self-appropriation of the legacy, it allows consideration of the contradictory nature of man. As ethics, it expresses the will in human to shape his being: man remaining relentlessly chasing for himself.

**Mots clés :** fiction ; humanité ; mémoire ; témoignage ; transmission ; unicité

**Keys-words :** fiction ; human nature ; memory ; statement ; transmission ; uniqueness