Catherine Coquio, *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*

Anne Roche

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/3131>

DOI : 10.4000/temoigner.3131

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2015

Pagination : 19-21

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Anne Roche, « Catherine Coquio, *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres* », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 121 | 2015, mis en ligne le 01 octobre 2016, consulté le 04 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/3131> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.3131>

LA LITTÉRATURE EN SUSPENS. ÉCRITURES DE LA SHOAH : LE TÉMOIGNAGE ET LES ŒUVRES

« **N**otre temps est celui « d'une pleine attention accordée à la "représentation de la Shoah" – trop pleine même sans doute, jusqu'à la nausée parfois », écrit Catherine Coquio. Le lecteur qui croirait se trouver en pays connu sera vite saisi par l'ampleur de tout ce qu'il ignore : s'il retrouve dans ces pages de vieux amis (Goldschmidt, Rousset, Grossman...) il va surtout découvrir d'autres amis injustement méconnus ou oubliés, et une foule de témoins plus ou moins anonymes, survivants ou héritiers, écrivant en russe, en allemand, en polonais, en hébreu, en yiddish... dont l'accès à la « littérarité » ou à la légitimité littéraire est inégal, mais dont l'écriture même bouscule ou interroge les frontières de la littérature. D'où le titre, inspiré d'Imre Kertész qui déclare en 2002, en recevant le Nobel : « Auschwitz a mis la littérature en suspens. » On croirait d'abord à une variation sur le célèbre *diktat* d'Adorno : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare... » Or, la littérature n'a pas été arrêtée « par » Auschwitz ni même « à » Auschwitz, les écrits se sont multipliés. Dès lors, pourquoi parler de « suspens » ? C'est que le génocide procède à une mise en crise de la littérature.

De cette mise en crise pourrait se déduire une sorte de nihilisme à la Heidegger (ou à la Blanchot), une « ontologie négative » dans laquelle la littérature se trouverait dissociée de toute expérience autre que « poétique ». Catherine Coquio se situe à l'opposé, et la référence finale à Bollack le dit clairement : il s'agit de pratiquer une « philologie autoréflexive », loin de toute « lecture philosophique ou symbolique, métonymique ou allégorique ». Ou, pour le dire autrement : historiciser le mythe, le déconstruire, et étudier les textes comme autant de contre-mythologies. C'est ce qui fournit un fil conducteur dans la masse imposante des lectures proposées. D'autre part, refusant les facilités

du consensuel, l'analyse met l'accent sur ce qui sépare – ou en tout cas différencie – les différents écrits, sans atténuer les arêtes des discours, et répond à nouveaux frais à la question : le témoignage doit-il « anéantir la littérature » ?

Le livre s'organise en deux grandes parties, « Théories et paradigmes » et « Œuvres ». Ce plan n'évite pas certaines redites, d'ailleurs signalées en note, mais il présente l'avantage de faire ressortir les enjeux. La première partie étudie les « prescriptions et canons » en Allemagne, en France et aux États-Unis. L'auteur, à partir de ce choix qu'elle justifie, signale aussi de nouvelles directions de recherche : prendre en compte le tournant de 1989, qui a ôté une partie de sa pertinence à l'opposition Est-Ouest, intégrer des spécificités nationales (Pays-Bas, Italie avec Primo Levi dont elle parle peu alors que son œuvre est « presque un paradigme à elle seule », Israël, pays du bloc communiste, Europe centrale, orientale et balkanique). Les lectures spécialisées préparent leur intégration au « continent des "littératures de la Shoah" », dont elles déconstruiront les modèles et les canons : autant dire que le point fait aujourd'hui est mouvant, mais qu'il est d'autant plus précieux, car il fait date.

En Allemagne, le *diktat* d'Adorno déjà cité s'explique en partie par le contexte de 1949 : il s'agissait alors d'empêcher le désir d'effacer le crime. On a répondu à Adorno par des « morceaux choisis », cela sans tenir compte de différences parfois cruciales, comme associer Nelly Sachs à Celan. Dès 1945 avaient paru de nombreux récits de déportation, certains représentant un réel travail de la fiction (Hilsenrath, Jurek Becker, plus tard Koeppen ou Andersch). La « réponse à Adorno » occupe l'espace pendant près de trente ans, au détriment d'une lecture réelle des textes, qui ne se fait que par l'intermédiaire de la romanistique, lorsque Judith Klein, dans *Literatur und Genozid* (1992) analyse un

●●● corpus français (Delbo, Antelme, Perec...) Le *dictum* adornien fait retour autour du Mémorial de l'Holocauste à Berlin (1995-1999) ou des disputes autour de Martin Walser qui voulait en finir avec le tabou du *Täterkollektiv* et rêve d'une langue « délivrée de tout tabou historique, et au fond de tout crime, qui cesserait d'assigner la littérature à la politique », cela à l'opposé d'un W.G. Sebald.

Aux États-Unis, George Steiner, dix ans après Adorno, invite au « silence », n'autorisant qu'une exception, Elie Wiesel. Ce que l'auteur note avec ironie : le modèle rhétorique induit par Wiesel « permettait de parler tout en croyant se taire, et de pratiquer la littérature en la révoquant. » Plus justement, Saul Friedländer souligne l'inadéquation de la langue à l'expérience historique, ce qui n'exclut pas l'élaboration artistique, qu'il différencie fermement de certaines formes d'« esthétisme nazi » (Cavani, Syberberg, Fassbinder, Tournier). De fait, plusieurs canons coexistent. D'un côté, la littérature de l'holocauste est réinscrite dans la tradition poétique des « réponses juives à la Catastrophe », de l'exil aux pogroms, tradition dont elle recueille certaines formes poétiques (chroniques, *midrash*, plaintes, parodies...) Ces textes revêtent un statut post-religieux, disant le silence, voire la mort de Dieu tout en assurant une fonction de transmission désormais profane. A contrario, cela entraîne le risque d'une idéologisation religieuse des textes, et d'un véritable « coup de force interprétatif » : les textes des témoins ne s'adressent pas aux seuls Juifs survivants, mais à l'autre, éventuellement au non-Juif.

La situation est différente en France. En 1985, *Shoah* de Lanzmann montre qu'un certain usage des témoins peut devenir de l'art, ce que n'avaient pu faire plusieurs décennies de production littéraire. Lanzmann critique, dans la série *Holocaust*, les « identifications consolantes » qui autorisent la catharsis. Mais il en extrapole « la condamnation de toute fiction comme genre attiré de la consolation interdite », condamnation érigée en Table de la Loi. La réflexion critique se fait à l'intérieur de la littérature même (Perec, Blanchot, Barthes) et des écrits de ceux qui ont connu le camp (Rousset, Cayrol, Antelme). Du conflit des lectures, l'auteur constate avec regret : « Ce n'est pas l'art lazaréen qu'on a retenu, mais "l'écriture blanche". [...] Le manifeste de Cayrol n'est pas utilisé à plein de son potentiel critique. »

Le statut du témoignage entre vérité et fiction a été relancé dans les polémiques autour de *Jan Karski* ou

de *Les Bienveillantes*. Peut-on parler d'un « genre testimonial » ? N'y a-t-il pas le risque de modéliser le témoignage à partir d'un canon (et d'un corpus a priori) ? Un aspect essentiel est apporté par l'ouvrage déjà ancien de Michel Borwicz, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie* (1954), qui analyse le passage collectif à l'écriture sous l'effet de la condamnation à mort ; s'il ignore la dimension juive du passage à l'acte d'écrire, il isole le caractère *testamentaire* du geste testimonial. En ce sens, l'auteur peut dire à propos des *Bienveillantes* : « tout est vrai, car nourri de livres d'histoire, et tout est faux, car le SS ne peut pas *témoigner* : le serment aux morts n'existe pas pour lui. »

Le chapitre intitulé « La Bibliothèque de la Catastrophe » inscrit la littérature de l'holocauste dans un « temps long » auquel le lecteur non spécialiste ne songerait pas d'emblée, à savoir l'héritage de la « *Khurbn Literatur* ». *Khurbn* (yiddish) ou *Hurban* (hébreu) désigne les deux destructions du Temple, donc une destruction de caractère collectif, désastreuse et sacrilège (à l'opposé du mot *Shoah* qui désigne une catastrophe naturelle). Ce vaste corpus est-oriental, multilingue, multiforme, traversé par un deuil infaisable, un monde à refaire, l'exil, les luttes de la mémoire, bouscule le canon français, représenté par *Si c'est un homme* de Primo Levi (clarté, structuration du récit par les épreuves, désir de classicisme) et le canon allemand, caractérisé par le récit-essai ironique (Améry, Klüger), ce qu'exemplifie magnifiquement la « bibliothèque qui tange » de Leib Rochman (*À pas aveugles de par le monde*) Témoignages ethnographiques, appel lancé en 1915 par Peretz et An-Ski aux Juifs persécutés pour les inciter à se faire historiens, plus tard archives rassemblées par Emanuel Ringelblum dans le ghetto de Varsovie, archives de Bialystok, de Lodz, entreprises de collectage après la guerre, collections de « Livres du souvenir », documentations sur l'antisémitisme polonais après-guerre, autant de travaux qui s'adressent à l'autre, c'est-à-dire aussi à l'avenir : « Les textes [...] entre attestation, vérification et accusation, se tournaient ardemment vers des lecteurs qui ne partageaient pas les codes dans lesquels le témoin écrivait et pensait. »

S'il y a de longue date un antisémitisme russe, les bolcheviks, en 1917, avaient rompu avec la tradition. En 1917, la « nationalité juive » – sans territoire mais pourvue d'une religion, d'un alphabet et de deux langues (le yiddish et l'hébreu) avait été reconnue, et la culture juive avait fait l'objet d'une politique *ad*

hoc, distincte de l'interdiction de culte qui frappait toutes les confessions. Le yiddish, langue de la "classe ouvrière", avait été élevé au rang de langue officielle par les bolcheviks en Ukraine et en Biélorussie. » Les Juifs adhèrent à « cette révolution qui en avait fini avec le tsarisme, les pogromes et les quotas », mais leur adhésion va nourrir l'antisémitisme dans les régions occupées. Progressivement, leur situation va changer, non sans conséquences sur la mémoire et l'écriture. Vassili Grossman et Ilya Ehrenbourg collectent en 1943-1944 des témoignages pour *Le Livre noir* des crimes nazis, mais en 1946 Staline en fait bloquer la parution. *Vie et destin* achevé en 1961, ne paraîtra en Russie qu'en 1989 et représente « le nazisme et le stalinisme comme deux régimes inhumains adossés l'un à l'autre. » Dans la même logique, le massacre de Babi Yar apparaît dans un poème d'Ehrenbourg, plus tard dans une symphonie de Chostakovitch, un poème d'Evtouchenko, un *roman-document* de Kouznetsov, mais poèmes ou prises de paroles dès 1946 sont risqués. « Si la mémoire du Goulag fut rendue aux Russes par quelques grands témoins, il n'en fut pas de même pour le génocide, où le travail de la négation, étroitement mêlé au mythe de la Grande guerre patriotique, fut plus pervers. » L'idée d'une littérature de témoignage ne s'applique qu'au Goulag, pas à la « littérature des ravins ».

La deuxième partie, « Œuvres », regroupe les analyses en plusieurs catégories. La « Littérature du camp » regroupe David Rousset, Charlotte Delbo, Jean Cayrol. Du premier, la plupart des lecteurs n'ont vu que le caractère documentaire de l'œuvre et non son aspect littéraire. Todorov reproche curieusement à Rousset le fait que ses textes « ne respirent pas cette atmosphère angoissée qui caractérise tant d'autres récits d'anciens déportés », ignorant que Rousset est un *militant* et que c'est ce qui le différencie. Même dimension de rupture chez Cayrol, auquel l'auteur a déjà consacré plusieurs travaux. Autre regroupement, les « Caractères destructeurs » (terme emprunté à Benjamin), qui réunit Piotr Rawicz, Jean Améry et Imre Kertész. Rawicz, avec son unique ouvrage (*Le sang du ciel*) se démarque du témoignage : « Ce livre n'est pas un document historique. Les événements relatés pourraient surgir en tout lieu et en tout temps dans l'âme de n'importe quel homme, planète, minéral... » Rawicz a été aussi un « passeur » important, multipliant recensions et préfaces pour attirer l'attention du public français sur les œuvres venues de l'Est, comme *Le Prince jaune* de Vassil Barka (sur la famine en Ukraine). Refus analogue chez Améry,

avec le « désir d'être un créateur de monde et non un témoin de l'ignominie nazie », qui « approche par cercles concentriques la violence nazie et son épiscénario radioactif : l'expérience de la victime. » Enfin le « roman atonal » de Kertész marque sa différence avec Primo Levi, Wiesel, et Antelme, par l'ironisation du roman d'apprentissage : une donnée autobiographique (son adolescence déportée) est muée en *figure* de l'infantilisation totalitaire. Il faudrait pouvoir faire un sort aux heureuses notations formelles (le retour du mot *natürlich* comme « trille de conscience "réceptive" », ou la « chimère stylistique » mêlant inertie et réticence dans la voix narrative) qui ponctuent les analyses.

La dernière partie est consacrée à « la langue des enfants », des écrits d'enfants aux récits d'enfance rétrospectifs. L'empathie suscitée par *Le Journal d'Anne Frank* « règle le problème » : on n'a plus envie d'entendre ce que les enfants ont vécu dans les camps. Or l'enfant narrateur d'une expérience inhumaine ne procède pas comme l'adulte, mais peut élaborer une « contre-langue » ou des procédures d'ironisation. Dans les récits rétrospectifs, chez G.-A. Goldschmidt, l'enfant est un « Principe Résistance », et l'éducation comme processus de dressage et de destruction sadique se « prolonge » en Auschwitz. Pour Appelfeld, la langue inventée est une « machine de guerre contre un certain rapport israélien au passé ». D'autres exemples moins connus (Edvardson, Begley) sont à découvrir.

Si l'auteur choisit de terminer là-dessus, c'est que « les écrits d'enfants nous parlent d'un autre présent que celui de la répétition infernale, d'un autre avenir que celui de l'anéantissement programmé. » Kertész s'opposait au témoignage, comme « impropre au transport dans l'avenir. » C'est cette dimension prospective qui donne sa vivacité aux « images malgré tout » de ces récits et de leur mise en perspective. ■

Anne Roche

→ Références

- ◆ Catherine Coquio, *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015, 512 p.