

L'effet de témoignage : l'ère du soupçon¹

Mounira Chatti

Université de la Nouvelle-Calédonie

« Si je narre (ou relate par écrit) un événement qui vient de m'arriver, je me trouve déjà, comme narrateur (ou écrivain), hors du temps et de l'espace où l'épisode a eu lieu. L'identité absolue de mon « moi », avec le « moi » dont je parle, est aussi impossible que de se suspendre soi-même par les cheveux ! Si véridique, si réaliste que soit le monde représenté, il ne peut jamais être identique, du point de vue spatio-temporel, au monde réel, représentant, celui où se trouve l'auteur qui a créé cette image. »²

Dans *L'ère du témoin*, Annette Wieviorka note que la demande sociale et politique du témoignage repose largement sur un stéréotype, celui de s'adresser au témoin en tant que « survivant » ou que « déporté ». Son récit de vie est, alors, recueilli ou accueilli exclusivement à l'aune de son expérience dans les années de la Seconde Guerre mondiale, une parenthèse temporelle jugée comme un événement originaire qui marque une rupture avec « l'avant », et qui détermine « l'après ». *« Si on se réfère à la psychanalyse, la Shoah deviendrait une nouvelle scène primitive. Nous sommes donc en présence d'un mythe second des origines. Toute l'histoire de l'individu se trouve ainsi nouée autour des années de sa vie qu'il passa en camp ou dans les ghettos, en vertu d'un pur postulat : que cette expérience a été l'expérience décisive d'une vie. Il resterait à le démontrer, ce à quoi personne ne s'est encore attelé. Ruth Klüger est, à notre connaissance, la seule à avoir protesté contre cette représentation du déporté »³*. En effet, Ruth

¹ Ce texte est une version revue d'une communication présentée au colloque « *Littérature, Fiction, Témoignage, Vérité* », Université de Paris-3 – La Sorbonne Nouvelle, Paris, 19-20 mars 2004.

² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 396.

³ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p. 174-175.

Klüger⁴ déconstruit les mythes et images des discours critiques sur la déportation nationale-socialiste. Son désir de s'affirmer en tant qu'écrivain, par-delà son statut de témoin et de survivante, l'amène à s'interroger sur la figure du lecteur, et sur l'horizon d'attente qui préside à la réception d'un tel récit. Refusant les gloses sur le silence, l'indicible ou l'impossibilité de représentation, R. Klüger exige la confrontation à la nature matérielle et historique de l'expérience, ainsi que la reconnaissance que la parole du survivant est plus signifiante que son vécu. La notation de l'échec de la communication, dû à une déficience d'écoute et non de témoignage ni de représentation, s'accompagne de la déconstruction d'Auschwitz comme symbole et métonymie pour la Shoah dans sa totalité.

⁴ Ruth Klüger, *Weiter leben* (*Continuer à vivre*, ou : *Vivre encore*), Göttingen, Wallstein Verlag, 1992 ; *Refus de témoigner. Une jeunesse*, Paris, Viviane Hamy, 1997 (traduit de l'allemand par Jeanne Etoré).

Lecteur, témoin, écrivain

Face au récit de R. Klüger, *Refus de témoigner*, la surprise et le malaise du lecteur sont immédiats. « *Aux amis de Göttingen - un livre allemand* »⁵ étonne quelque peu avant de comprendre que la dédicace et l'épilogue se réfléchissent comme dans un miroir, explicitent les conditions de l'avènement du témoignage, lui assurent une structure circulaire. Tous ces éléments encadrent, apparemment, une œuvre achevée dont le thème, le travail de mémoire, est essentiellement « *ouvert et inachevé* »⁶. La dédicace, ouverture et chute finale, s'inscrit en rupture avec le schéma des récits de la déportation dont la plupart « *sont essentiellement dédiés à la mémoire des disparus* »⁷. « *Aux amis de Göttingen* » place, aussi, d'emblée le récit sous le signe du paradoxe, car Göttingen est le lieu de la déterritorialisation et de la territorialisation de l'écrivain, comme la langue allemande, à la fois langue-de-mort et langue-de-souvenir ; c'est probablement ce que, entre autres, l'expression « *un livre allemand* » signifie.

L'épilogue met en relief les destinataires privilégiés du livre : « *Pour finir, une adresse, pour expédition. [...] Puisse-t-il bien vous parvenir* »⁸. La construction d'un énonciataire collectif, « *vous* », ainsi que la mention d'un récit plutôt expédié que publié transforment le lecteur qui ne fait pas partie de ce groupe en voyeur lisant un récit qui ne lui est pas adressé, pas dédié. L'« *adresse* » à laquelle le livre aurait été expédié semble donner au message final un caractère confidentiel, et participe d'une stratégie énonciative qui semble construire un lecteur modèle, les

⁵ R. Klüger commence à écrire ses « *souvenirs* » en 1988 à Göttingen, en Allemagne, à la suite d'un accident (elle a chuté sur la tête après avoir été renversée par un cycliste), où elle a évité miraculeusement l'hémorragie cérébrale. Les « *amis de Göttingen* » sont les témoins de cette chute et les premiers lecteurs du récit.

⁶ *Refus de témoigner*, op. cit., p. 313.

⁷ Voir notre thèse : *L'écriture de la déportation et de la Shoah ou la double impossibilité : entre le silence et le dire*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1999, p. 62.

⁸ *Refus de témoigner*, op. cit., p. 315.

« *amis de Göttingen* ». Cette stratégie dessine *a priori* un horizon restreint du message, comme s'il n'était transmissible qu'à ses premiers récepteurs.

L'expression « *un livre allemand* » ne saurait, donc, signifier seulement un livre écrit en allemand, dans la langue exécrée par la mère de R. Klüger ; cette expression délimite aussi un horizon de réception, un *pacte* de lecture qui s'inscrit dans le cadre du travail de mémoire engagé en Allemagne. De même, elle dessine les contours de la mémoire subjective de la survivante, prisonnière de ses souvenirs qu'elle commence, enfin, d'écrire dans la terre et la langue allemandes : « *Je les réécris, les relis, cela ne me plaît pas, car la langue fournit ses clichés gratuitement, les formules usées et les mots éculés* »⁹. Outre le fait qu'il est « *absurde* » de décrire les camps car « *le langage humain a été inventé pour autre chose* »¹⁰, la recherche constante d'un langage juste, non stéréotypé, va de pair avec l'affirmation d'idées originales qui déconstruisent les exégèses les plus répandues. C'est pourquoi la dédicace aux amis de Göttingen a une fonction plus subversive qu'il n'y paraît. En réalité, le soupçon pèse sur ce « *vous* » qui ne désigne pas un destinataire modèle. Dans la deuxième partie, « *Les camps* », la narratrice reproche à ce « *vous* » de la condamner au silence, à l'autocensure, au nom d'un pseudo-respect de sa mémoire de déportée. Ainsi son expérience relève-t-elle de ce que l'on « *ne raconte pas à table* » :

Vous, mes chers amis, il vous est permis d'évoquer vos souvenirs de guerre, moi pas. Mon enfance sombre dans le trou noir de cette différence. [...] Moi, je me tais, je ne peux qu'écouter, je n'ai pas le droit d'intervenir. [...] Pourtant, s'il n'y avait plus du tout de ponts entre mes souvenirs et les vôtres, pourquoi écrirais-je seulement ce livre ?¹¹

La reconnaissance de la spécificité de l'expérience concentrationnaire peut, donc, avoir un effet de réception pervers : puisque cette expérience est

⁹ *Op. cit.*, p. 313.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 207.

¹¹ *Op. cit.*, p. 121-122.

incomparable à nulle autre, le survivant est appelé à se taire autrement sa propre parole inviterait ses interlocuteurs au silence. « *On ne raconte pas ça à table* » signifie que le témoignage, parce qu'il a été sacralisé, devient, paradoxalement, obscène ; parce qu'il a pour objet un vécu considéré comme hors du commun, il devient contraire aux règles communes de sociabilité. R. Klüger se trouve ainsi enfermée dans une image dans laquelle elle ne se reconnaît pas tout à fait, et c'est au nom de cette image que ses propres souvenirs deviennent incommunicables. Or, selon R. Klüger, une mémoire dynamique ne saurait se confondre avec une approche du type religieux. Car, si le refus de comparer signifie que l'on reconnaît la spécificité ainsi que la nouveauté radicale de la monstruosité de la Shoah, il signifie aussi que les interlocuteurs, et implicitement les lecteurs, exhortent le témoin à se taire. Où est la limite qui sépare ces deux attitudes ? Finalement, l'échec de la communication est dû à un refus d'écouter et non à un refus de témoigner. Si les survivants sont animés du désir de raconter leur expérience, les destinataires de ce message se montrent incapables de l'entendre, de l'assimiler.

Parallèlement à cette injonction à se taire, une idée reçue fait croire que les survivants ont accédé à une « *élévation morale* », sont devenus meilleurs, or, « *Auschwitz n'a jamais été un établissement d'éducation d'aucune sorte, et surtout pas d'éducation à l'humanité et à la tolérance. Il n'est absolument rien sorti de bon des camps* »¹². Un autre cliché, selon lequel les plus faibles sont morts et les moins scrupuleux ont survécu, est corollaire à celle-ci et vise à culpabiliser les survivants. Quand un interlocuteur lui dit : « *Je sais ce que vous avez fait pour sauver votre peau* », R. Klüger comprend ce que cette remarque suggère : « *Vous avez marché sur des cadavres* »¹³. La méfiance à l'égard des survivants est à la mesure de

¹² *Op. cit.*, p. 80-81.

¹³ *Op. cit.*, p. 81.

l'honneur fait aux disparus. Parce qu'il a survécu, le témoin devient un objet de suspicion au point d'être considéré comme un « criminel »¹⁴ :

En liberté, rien ne m'a jamais si profondément blessée, ne m'est apparu comme un préjugé et une erreur si absolus que la théorie selon laquelle les camps n'auraient développé que l'égoïsme le plus brutal, et les gens qui en venaient seraient moralement corrompus¹⁵.

Cette idée qui voudrait que les survivants soient « *les meilleurs ou les pires* » n'approche en rien la vérité de l'expérience, et vise à séparer les disparus des rescapés, ces derniers des autres vivants. R. Klüger souligne l'inanité de ces spéculations sur qui « méritait » de survivre, vu le hasard lié à la survie ainsi la diversité des expériences concentrationnaires. Au lieu du fameux sentiment de culpabilité, dû autant à une considération extérieure de l'expérience qu'aux discours des déportés, elle préfère parler de « *dette* »¹⁶ envers les morts que le témoignage tente d'exorciser, de rendre.

R. Klüger n'ignore pas que le lecteur est « *tout ensemble celui qui occupe le rôle de récepteur, du discriminateur, et, dans certains cas, du producteur, imitant, ou réinterprétant, d'une œuvre* »¹⁷. Elle déçoit délibérément un certain mode de réception auquel le lecteur est prédisposé, et rompt, ainsi, avec l'horizon d'attente forgé par les conventions relatives au genre littéraire qu'est le témoignage. Ce choix poétique est motivé par, entre autres, la déformation médiatique de la première publication de l'auteur. En 1944, à Christianstadt, la détenue de treize ans composa deux poèmes sur Auschwitz où elle traitait de l'appel et de la cheminée. À Straubing, dans le courant de l'été 1945, elle en recopia quelques strophes, les accompagna d'une lettre et les envoya au journal. Elle ne reçut aucune réponse, mais quelques semaines après, quelqu'un lui apprit qu'elle était dans le journal.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 213.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 100-101.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 202.

« *Bronzée et vêtue d'une robe d'été* », elle courut à une adresse où elle pourrait s'en procurer un exemplaire. Le vendeur allemand posa sur elle un long regard « *dans lequel on pouvait lire que mon allure actuelle et les expériences que j'avais prétendument connues étaient inconciliables* »¹⁸ :

Au milieu, la photographie d'un extrait de ma lettre d'accompagnement, soigneusement déchirée préalablement de telle sorte que les bords irréguliers s'ajoutant à l'écriture d'enfant non entraînée, qui n'avait pas beaucoup fréquenté l'école, pouvaient faire l'effet d'un courrier trouvé dans une bouteille à la mer. Avec ça un dessin représentant une enfant terrorisée, en haillons, qui pour comble de malheur présentait par hasard une certaine ressemblance avec moi. Seules deux strophes de mon poème étaient reproduites et elles étaient insérées dans le texte larmoyant et pathétique, sollicitant la pitié du public qui aime les enfants¹⁹.

R. Klüger décrit, ainsi, cette tendance à l'instrumentalisation morale, politique et imaginaire dans le cadre de la récupération historique de la déportation. Si, aux yeux du Bavarois qui lui a vendu le journal, elle apparaissait comme « *quelque chose de suspect* »²⁰, les anciens déportés politiques auraient voulu faire d'elle « *leur mascotte* »²¹. Quant au journaliste, il n'a pas hésité à déformer son projet poétique ni à exploiter ses écrits dans le but de produire des effets de lecture bien précis :

Le fait que la rédaction ne se soit même pas mise en rapport avec moi par la suite me révolta particulièrement, car c'était en contradiction avec les épanchements sentimentaux du journaliste qui avait concocté cette poignante bouillie, et à qui j'étais tellement indifférente qu'il ne s'adressait même pas à moi, ne me demandait même pas de mes nouvelles, ni même si j'avais écrit autre chose²².

Outre la dénonciation de l'indifférence à l'égard des survivants, R. Klüger propose une inversion qui correspond à la formulation de la problématique majeure de son écriture : « *Je voulais être considérée comme une jeune poétesse qui avait*

¹⁷ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, « Préface » par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, p.14.

¹⁸ *Refus de témoigner*, op. cit., p. 217.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 217-218.

²⁰ *Op. cit.*, p. 217.

²¹ *Op. cit.*, p. 218.

²² *Ibid.*

été en camp de concentration, et non pas l'inverse, comme une enfant des camps qui avait composé quelques vers »²³. Très jeune, elle songeait déjà à sa métamorphose de témoin en écrivain, ce qu'on lui a dénié. L'horizon d'attente balisé par le journal était celui du sensationnel, de l'émotionnel alors que R. Klüger élaborait le projet d'objectiver cette expérience grâce à la poésie et à la prose, de puiser dans le langage une langue susceptible de transmettre quelque chose à propos du génocide.

La méfiance à l'encontre du lecteur a un fondement encore plus essentiel que la déception liée à cette première expérience éditoriale. Dans le chapitre « *Christianstadt (Gross-Rosen)* », qui occupe le centre du récit, R. Klüger évoque l'une de ses conférences sur des « *récits autobiographiques* » de survivants des camps, dans laquelle elle propose une hypothèse extrêmement originale : « *J'ai dit que le problème, c'est que l'auteur ait survécu. Cela a l'air d'accorder au lecteur un droit à une remise, déductible de l'énorme dette. On lit, et on se dit en quelque sorte : tout ça n'a finalement pas été si terrible. Si on écrit, c'est qu'on est vivant. Le récit que l'auteur n'a entrepris que pour porter témoignage sur la grande impasse se transforme malgré lui en « espace story »* »²⁴. Ainsi l'acte de témoigner est-il ambivalent, ambigu parce qu'il peut avoir un effet de lecture pervers, contraire à l'intention qui le motive.

Le *je* qui raconte occupe au moins un quadruple statut : victime, survivant, témoin, écrivain. Loin de se limiter à cette fonction primordiale qui consiste à porter témoignage, à donner voix aux morts, *Refus de témoigner* se focalise sur le destin exceptionnel de la narratrice qui a survécu grâce à la chance ou au hasard. La lecture relève de la catharsis et provoque, tour à tour, la terreur et la compassion

²³ *Ibid.*

²⁴ *Op. cit.*, p. 153.

lorsque le lecteur lit le témoignage comme un roman policier ou d'aventures. Il finit, alors, par oublier les *fantômes* dont il est question pour se réjouir de la survie de ce *je* unique qui se raconte. Il est attentif au message final qui annonce la libération ou l'évasion, et il omet la valeur testimoniale du témoignage :

Comment vous empêcher, vous, mes lecteurs, de vous réjouir avec moi, maintenant que la menace des chambres à gaz ne pèse plus sur moi et que je m'oriente vers le *happy end* d'un après-guerre que je partage avec vous ? [...] Comment puis-je vous empêcher de pousser un soupir de soulagement ? Car ce n'est pas servir les morts [...] Pour qui suis-je en train d'écrire ce que j'écris ici ? [...] L'écrirais-je donc pour ceux qui ne peuvent ou ne veulent s'identifier ni avec les victimes ni avec les bourreaux, et pour ceux qui considèrent comme psychologiquement malsain d'en entendre trop ou d'en lire trop sur les crimes des hommes ? Ou encore pour ceux qui trouvent qu'émane de moi une étrangeté insurmontable ?²⁵

R. Klüger invite son lecteur à procéder à une lecture inversée qui tienne fondamentalement compte des disparus. Les pages relatant comment elle a survécu à une sélection à Auschwitz ne devraient pas être lues « *comme si elles étaient l'épilogue et la confirmation du roman d'Anna Seghers La Septième Croix* »²⁶. Seule la tentation d'une conscience tolérable mène à cette utilisation malsaine de la figure du survivant à qui l'on fait jouer le rôle de l'écran qui masque les fantômes. Mais alors faut-il s'identifier avec les naufragés et les rescapés ? Si R. Klüger n'invite pas son lecteur à s'identifier avec elle, elle suggère, cependant, que l'acte même de témoigner implique nécessairement l'idée de rapprochements, de comparaisons entre les souvenirs de l'auteur et ceux du lecteur : « *S'il n'y avait plus du tout de ponts entre mes souvenirs et les vôtres, pourquoi écrirais-je seulement ce livre ?* »²⁷

²⁵ *Op. cit.*, p. 153-154-155.

²⁶ *Op. cit.*, p. 153.

²⁷ *Op. cit.*, p. 122.

Interdits et sublimation

R. Klüger refuse, donc, qu'une distance radicale la sépare de ses lecteurs, de même, elle s'insurge contre l'interdit, quasi religieux chez d'autres comme Elie Wiesel²⁸, qui pèse sur tout effort de représentation de la chambre à gaz : « *La réflexion sur les situations humaines est-elle jamais autre chose qu'une projection de ce que l'on connaît sur ce que l'on découvre ou croit découvrir d'analogue ? On ne s'en tire pas sans comparaisons* »²⁹. Il ne faut pas s'y tromper, comparaison ne signifie pas banalisation. Le « *lecteur amoureux de la vérité* »³⁰, cette figure de la réception que l'auteur construit patiemment, ne sait pas se contenter des schémas établis, du prêt-à-porter de l'esprit, et poursuit la quête infinie et troublante de la connaissance. Car, pour R. Klüger, comme pour Jean Améry et Primo Lévy, « *l'acte de témoigner est indissociable de la tentative de comprendre, tout en sachant que cela signifie entrer dans une zone d'ombre qu'on ne pourra jamais complètement éclairer* »³¹. Faire d'Auschwitz le symbole de toute la déportation, et faire du génocide un tabou, sont les signes de notre « *rejet peureux* » de la compréhension, de la raison³². Loin d'abonder dans le sens d'une mémoire « *mythique* »³³, largement développée dans les exégèses du type postmoderne et post-historique, R. Klüger privilégie une approche rationnelle et comparative qui exige du lecteur l'effort de la raison et non la seule empathie :

Nous serions des monades coupées de tout, s'il n'y avait pas la comparaison et la différenciation, qui établissent le lien d'unicité en unicité. Au fond, nous le savons tous,

²⁸ Au nom de la « *tradition* » et de la « *pudeur* », Elie Wiesel se déclare contre toute représentation artistique (littéraire, picturale ou autre) de l'agonie des « *naufragés* » dans la chambre à gaz : « *Les chambres à gaz, il vaut mieux qu'elles restent fermées au regard indiscret. Et à l'imagination* », in : *Tous les fleuves vont à la mer*, Paris, Seuil, 1994, p. 97.

²⁹ *Refus de témoigner*, op. cit., p. 122.

³⁰ *Op. cit.*, p. 118.

³¹ Enzo Traverso, *L'Histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Paris, Éditions du Cerf, 1997.

³² *Refus de témoigner*, op. cit., p. 78.

³³ Enzo Traverso, « La singularité d'Auschwitz. Hypothèses, problèmes et dérives de la recherche historique », in : *Pour une critique de la barbarie. Ecrits sur l'histoire des Juifs et de l'antisémitisme*, Paris, Éditions Page Deux, 1997.

Juifs et chrétiens : une partie de ce qui s'est passé dans les camps se reproduit et se reproduira en maints endroits, aujourd'hui et demain, et les camps de concentration n'étaient eux-mêmes que des imitations (certes uniques) d'agissements d'avant-hier³⁴.

On l'aura compris, R. Klüger souhaite que l'on *continue à vivre* avec les « *fantômes* » au lieu de les assigner à résidence dans un lieu, dans un musée ; de même, elle refuse la thèse qui voudrait ramener le génocide juif à une dimension supra-historique, à un événement transcendant l'Histoire. Au contraire, il nous faut oser transformer la Shoah en « *un outil pour élaborer une herméneutique de la barbarie* »³⁵ de notre expérience historique. Ainsi, R. Klüger met sa parole de témoin au service de l'objectivation historique et philosophique. Elle attend cette même distanciation de la part des destinataires de son récit, et n'hésite pas à recourir à l'ironie pour suggérer cette attente : « *Chère lectrice, dans les critiques littéraires, les livres comme celui-ci sont souvent qualifiés de « bouleversants ». Qualificatif qui s'impose et même en impose. Le critique qui commente mes souvenirs en de tels termes ne les a pas lus jusqu'ici* »³⁶. Il est interdit au lecteur de se dédouaner par la compassion, car la vérité du témoin est celle qui confère au témoignage littéraire sa propre valeur cognitive.

R. Klüger va plus loin dans ce travail de démystification quand elle raconte qu'elle a écrit une « *inoffensive parodie d'un poème abscons de Celan* » : « *Même les gens que je n'avais encore jamais choqués sont choqués cette fois-ci* »³⁷. Il est vrai que dès la deuxième page de son récit, la narratrice nous prévient de « *cette démangeaison d'aller en quête de l'inconvenant* »³⁸ qui caractérise son style, mais par-delà ce goût de la provocation, elle pose une vraie question concernant les interdits qui pèsent sur la représentation du génocide juif. Selon Karla Grierson,

³⁴ *Refus de témoigner, op. cit.*, p. 79.

³⁵ Enzo Traverso, « La singularité d'Auschwitz. Hypothèses, problèmes et dérives de la recherche historique », *op. cit.*

³⁶ *Refus de témoigner, op. cit.*, p. 219.

³⁷ *Op. cit.*, p. 140.

³⁸ *Op. cit.*, p. 12.

cette anecdote à propos du « *blasphème* » de Celan « *n'est qu'un exemple éloquent du discours issu d'un malaise et qui finit, attirant une surabondance d'éléments parasites, par noyer ce malaise sous une marée d'interdictions et de prescriptions, réclamant tour à tour le silence, la littéralité ou la symbolisation, au nom des défaillances du langage ou de la représentation* »³⁹. Les propos sur le silence, l'indicible ou l'impossibilité représentationnelle brouillent, finalement, la singularité de la « solution finale » qui « *n'est pas que l'on ne peut pas en parler, mais que plus on en parle, plus on est confronté à l'illogisme, l'arbitraire, la bestialité du projet hitlérien, et donc moins on y comprend* »⁴⁰. C'est en raison même de cette illisibilité de la Shoah que R. Klüger bannit les détours rhétoriques, et revendique des « *mots simples* » pour créer des espaces de pensées et de communication.

Le témoin-écrivain se moque des « *experts en matière d'éthique, de littérature et de rapport au réel, qui exigent qu'on n'écrive pas de poésie sur Auschwitz et après Auschwitz* »⁴¹. Il s'agit de Theodor Adorno qui a prononcé son fameux impératif catégorique : « *Écrire un poème après Auschwitz est barbare...* ». Les présupposés de l'interdiction sont-ils d'ordre esthétique, moral, religieux ? Peu importe. Car cette interdiction mène, dans tous les cas, à exclure le génocide des sciences humaines, pour en faire « *une terre sacrée* » se situant hors de « *la pensée rationnelle* »⁴². À cet effet d'exclusion s'ajoute un « *principe d'exclusivité* » qui consacre la « *poésie hermétique* » de Paul Celan, unique poésie tolérée pour « *traiter véritablement de l'holocauste* »⁴³. Il est vrai que Theodor Adorno nuança son propos de 1949 et déclara à propos de la poésie de Paul Celan dont il acceptait

³⁹ Karla Grierson, *Discours d'Auschwitz*, Thèse, Université de Paris-3 – La Sorbonne Nouvelle, Septembre 1997, p. 470.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 480.

⁴¹ *Refus de témoigner, op. cit.*, p. 139.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

la transgression de son interdit : « *La sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler ; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes* »⁴⁴.

R. Klüger prend résolument le parti de la parole, et démontre que ces interdictions reposent sur un malentendu, ou bien un contresens. Une définition étroite de la poésie préside à l'affirmation négative d'Adorno, or, la poésie ne se réduit pas à des options stylistiques, elle « *est une forme de critique de la vie* »⁴⁵ et pourrait remplir une fonction cognitive. C'est le désespoir de l'univers concentrationnaire qui a inspiré à la petite fille de « *soumettre le traumatisme d'Auschwitz au mètre de la versification* »⁴⁶ pour se maintenir psychologiquement et intellectuellement. La poésie réaffirme l'appartenance à l'espèce humaine et constitue la réplique esthétique et morale adéquate à la déshumanisation, à l'abrutissement :

Ce sont des poèmes d'enfant, dont la régularité devait contrebalancer le chaos, c'était une tentative poétique et thérapeutique à la fois d'opposer à ce cirque absurde et destructeur dans lequel nous sombrions une unité linguistique, rimée [...]. C'est pourquoi il fallait aussi que les poèmes aient plusieurs strophes, pour montrer la maîtrise de la langue, la capacité de structuration et d'objectivation⁴⁷.

La sublimation littéraire, et plus amplement culturelle, du génocide est dénoncée comme un phénomène suspect. *Refus de témoigner* pose ainsi la problématique de l'appartenance à la littérature, et plus généralement à l'art, du témoignage littéraire en distinguant les divers plans énonciatifs que le narrateur occupe : « *Le témoin devenu écrivain pose ainsi l'existence d'une possible antinomie entre le texte littéraire et le texte de témoignage, et au-delà, en lui-même, d'un éventuel clivage entre le témoin et l'écrivain* »⁴⁸. R. Klüger revendique

⁴⁴ T. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1992, p. 284.

⁴⁵ *Refus de témoigner*, op. cit., p. 139.

⁴⁶ Op. cit., p. 138.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Aurélia Kalisky, « *Refus de témoigner*, ou chronique d'une métamorphose : du témoin à l'écrivain », in : *L'Histoire trouée, négation et témoignage*, textes réunis par Catherine Coquio, Paris, L'Atalante, 2004.

son droit au langage poétique, à l'art du récit. Refusant d'être réduite à son statut de survivante, puis de témoin, elle peut se soustraire au témoignage : « *Il n'y a pas grand-chose à dire de la faim chronique ; elle est toujours là, et ce qui est toujours là est ennuyeux à raconter* »⁴⁹. En revanche, elle évoque assez longuement qu'elle a beaucoup ri à Theresienstadt, et au cours de son évasion. L'expérience devient ainsi un matériau littéraire permettant à l'écrivain d'exister dans le langage au-delà de sa survie à l'extermination. *Refus de témoigner* se mue, ainsi, en un refus de tout interdit esthétique ou idéologique qui pèse sur l'effort intellectuel lorsque celui-ci tente de dynamiser, revivifier cette mémoire afin de lui permettre de prendre place parmi d'autres mémoires. R. Klüger reconnaît la difficulté de cette démarche, c'est pourquoi elle précise que les comparaisons ne doivent pas devenir des « *équations* », autrement elles sont indéfendables⁵⁰. Car la comparaison va de pair avec la différenciation.

Le symbole d'Auschwitz

Le témoin ne se satisfait d'aucune mémoire, ni de celle qui trace « *un portrait très idéalisé des victimes* », ni de celle qui ramène « *tous les événements de la guerre à un même dénominateur commun, à savoir une conscience allemande tolérable* »⁵¹. L'écrivain revendique le droit à une mémoire plurielle et minutieuse du génocide juif. Tous les camps n'ont pas été semblables, chaque déporté y a connu une expérience unique. Si on confond tous les camps en bloc sous la grande étiquette de ceux qui sont devenus l'emblème du génocide, c'est parce que « *c'est moins fatigant pour l'esprit et pour la sensibilité que d'établir des nuances* »⁵². Ces distinctions sont nécessaires, car « *même l'horreur demande à être examinée de*

⁴⁹ *Refus de témoigner, op. cit.*, p. 97.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 121.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 94.

⁵² *Op. cit.*, p. 90-91.

plus près »⁵³. R. Klüger accorde une place à Theresienstadt, à Christianstadt au même titre qu'Auschwitz-Birkenau car l'indifférenciation sert la « *paresse* » plutôt que la « *vérité* »⁵⁴. C'est en ce sens qu'elle déplore les frontières infranchissables que l'on a fini par dresser entre les disparus, les rescapés, et les autres : « *On sépare radicalement les spectateurs des victimes, c'est sans doute aussi l'une des fonctions des musées des camps, qui réalisent ainsi l'objectif exactement inverse de la mission qu'ils prétendent se donner* »⁵⁵.

À ce propos, R. Klüger cite l'exemple de Theresienstadt, aujourd'hui Terezin, où elle est retournée longtemps après la guerre. Ce lieu a été la ville de garnison de Ferdinand von Saar dans les années 1840, le camp de transit des années 1940. Après avoir visité l'ancien dortoir et le grenier où, jadis, elle avait entendu de jeunes sionistes, l'auteur se félicite que l'on ait pu se réhabituer à vivre dans cette ville : « *J'ai rôdé dans des rues où des enfants jouaient, je voyais parmi eux mes fantômes [...]. Je suis partie rassurée. Theresienstadt n'était pas devenue un musée* »⁵⁶. En revanche, elle déconstruit l'ambiguïté d'Auschwitz, ce mot-valise utilisé comme toponyme et comme « *abréviation du génocide ou symbole politique* »⁵⁷. Le témoin pose la question du sens de l'entretien du lieu, dont on repeint en blanc, régulièrement, les clôtures : « *Auschwitz n'est pas pour moi un lieu de pèlerinage. [...] Auschwitz n'a jamais été qu'un épouvantable hasard* »⁵⁸. Et R. Klüger précise qu'elle est originaire de Vienne et non pas d'Auschwitz. Ce lieu devenu paradigmatique de l'extermination des Juifs participe, désormais, de la culture muséale des camps destinée aux touristes contemporains.

⁵³ *Op. cit.*, p. 92.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 91.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 115.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 78.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 152.

« *Qu'est-ce que cela nous apporte ?* »⁵⁹, s'interroge alors R. Klüger quand elle évoque le site muséal d'Auschwitz et la recherche obsessionnelle du lieu qu'elle perçoit dans *Shoah* de Claude Lanzmann. La rescapée ne se reconnaît pas dans ce site qui jouit, aujourd'hui, d'un « *rayonnement, même négatif* »⁶⁰. Elle interprète l'attachement aux signes et aux « *restes* » du génocide - c'est-à-dire le lieu, les pierres, les cendres - comme symptomatique du besoin des vivants de « *d'abord faire revivre [leur] malaise puis l'apaiser à nouveau* »⁶¹. En effet, comment définir le camp de concentration et d'extermination dans les termes ordinaires du temps et de l'espace ? R. Klüger répond à cette interrogation cruciale qui traverse les récits de déportation en niant l'utilité du camp « *en tant que lieu* » : « *il faudrait un mot, timescape peut-être, pour exprimer ce qu'est un lieu dans le temps, un lieu à une certaine époque, ni avant, ni après* »⁶². Privilégier le temps par rapport à l'espace afin de résoudre cette gageure que suppose le va-et-vient entre le sens littéral (ou le toponyme) et le sens symbolique est en résonance avec ce que Henri Raczymow écrit sur son récent séjour en Pologne :

Je suis du temps, non de l'espace. [...] Fouler la terre polonaise me ferait renouer avec le temps d'avant mon temps, mon temps préhistorique, ma géologie intime, mon archéologie honteuse, de vieilles couches sédimentaires. [...] Mais cela même, je le crains, était une illusion. Il s'agissait d'une homonymie, d'un quiproquo. Car il y a « Pologne » et « Pologne ». [...] Il faudrait deux mots pour dire deux choses différentes. [...] Puisqu'on va visiter une « Pologne » qui n'existait pas avant. Et qu'on espère retrouver une « Pologne » qui est aujourd'hui proprement « nulle part »⁶³.

Selon R. Klüger, Auschwitz s'est transformé en un produit de consommation où « *la conscience historique* »⁶⁴ impose de prendre des photographies ou bien de s'y faire photographier. Depuis la libération des camps, on satisfait un horizon

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 77-78.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 152.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 78.

⁶² *Op. cit.*, p. 87.

⁶³ Henri Raczymow, *Dix jours « polonais »*, Paris, Gallimard, 2007, p. 15-16.

⁶⁴ *Refus de témoigner, op. cit.*, p. 77.

d'attente ambigu, moralement inacceptable. Par exemple, les photographies prises par les vainqueurs sont le signe d'un « *voyeurisme sublimé* », d'une « *lubricité refoulée* » : ainsi la rescapée s'insurge-t-elle contre cette « *exploitation visuelle* »⁶⁵, et parle même de « *fantasmes de bordel* », d'une « *curiosité malsaine* », d'une « *pornographie concentrationnaire* »⁶⁶. La culture muséale des camps qui, désormais, occupe le paysage mémoriel occidental, repose sur une « *superstition* », sur « *l'idée qu'on saisirait les fantômes précisément sur les lieux où ils ont cessé d'être des vivants* »⁶⁷. Or, outre le fait que ces « *vestiges rénovés* » induisent le visiteur au « *sentimentalisme* »⁶⁸, ils participent de l'illusion absurde que rien ne les sépare des contemporains alors qu'ils ne sont que des représentations qui tournent à vide. R. Klüger écrit à propos de sa visite de Dachau : « *Tout était propre et bien rangé, et il aurait fallu plus d'imagination que n'en ont la plupart des gens pour se représenter ce qui s'était passé là il y a quarante ans* »⁶⁹. De la même manière, Henri Raczymow dénonce un usage contestable de la mémoire de la Shoah. La fameuse « *renaissance de la Cracovie juive* » est « *purement touristique* »⁷⁰, et les traces censées évoquer la présence juive d'antan sont le signe du « *folklore* »⁷¹, du « *faux* » et du « *bidon* »⁷², d'une « *usurpation* »⁷³, d'une « *écoeurante saturation* »⁷⁴. De même, le symbole du génocide juif se révèle comme le lieu d'une commémoration stéréotypée plutôt que d'une mémoire vive :

J'ai fait le *tour* d'Auschwitz, *tour* au sens anglais. D'effrayantes « installations » : monceaux de cheveux, de prothèses, de valises, de brosses, de chaussures, de blaireaux, d'écuelles, de lunettes, de dentiers et de boîtes de zyklon B. « Installations » beaucoup

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 210.

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 262.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 85.

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 85.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 86.

⁷⁰ *Dix jours « polonais »*, *op. cit.*, p. 61.

⁷¹ *Op. cit.*, p. 66.

⁷² *Op. cit.*, p. 72.

⁷³ *Op. cit.*, p. 82.

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 83.

imitées, jamais égalées. Ce ne sont pas des artistes qui les ont conçues, mais des muséographes⁷⁵.

Le constat terrible d'une mémoire négative qui clôt le récit de la visite d'Auschwitz – « *Voilà, à Auschwitz, ce que j'ai fait, voilà ce que j'ai vu. Je n'ai rien vu* »⁷⁶ - pose de manière cruciale le problème du rapport entre histoire et mémoire, ainsi que celui des politiques de la mémoire. Dans nos sociétés contemporaines, l'industrie culturelle et les commémorations tendent à faire de la mémoire du passé une sorte de « *religion civile* »⁷⁷. Or, explique Enzo Traverso, « *le risque n'est pas celui d'oublier la Shoah, mais de faire un mauvais usage de sa mémoire, de l'embaumer, de l'enfermer dans les musées et d'en neutraliser le potentiel critique, ou pire, d'en faire un usage apologétique de l'actuel ordre du monde* »⁷⁸. Aussi un usage critique et dynamique de la mémoire s'impose-t-il afin de ne pas momifier le passé, et de ne pas se leurrer sur le présent. Cet usage dialectique et fécond de notre savoir sur la Shoah ne saurait se confondre avec le « *droit à l'oubli* » que Tzvetan Todorov développe dans *Les abus de la mémoire*⁷⁹.

R. Klüger note un autre paradoxe quand, parallèlement à cette surenchère dans la commémoration et l'horreur qui semble caractériser la demande culturelle et politique du témoignage, on lui dénie son droit de continuer à vivre avec le numéro tatoué sur le bras ou bien, au contraire, on exige qu'elle l'exhibe. La rescapée garde ce numéro, « *symbole de la capacité de vivre* », qu'elle voile et dévoile à sa guise⁸⁰. Plus jeune, si on lui demandait ce que c'était, elle répondait parfois que c'était le numéro de téléphone de son petit ami. Le caractère subversif de son témoignage littéraire est un choix d'écriture, un exercice de la liberté : « *Je*

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 91.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Enzo Traverso, *Le passé, modes d'emploi*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 80.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 81.

⁷⁹ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004, p. 24.

⁸⁰ *Refus de témoigner, op. cit.*, p. 261.

vois d'ici mes lecteurs éberlués secouer la tête. Je vous demande pardon. J'étais libre, je pouvais dire ce que je voulais, je m'en réjouissais»⁸¹. L'affirmation de la liberté est le signe de l'affirmation de l'écrivain au-delà du témoin. Dans son récit, la photo de couverture et l'incipit en sont les signes immédiats et flagrants. La photo représente l'entrée d'un baraquement à Auschwitz où est inscrit, en lettres majuscules, le cynique slogan : « *Arbeit macht frei* » - « *Le travail rend libre* ». Derrière les barbelés se dresse la statue de la liberté que Philippe Savary interprète ainsi : « *Un symbole : la conscience collective peut se rassurer. Le monde civilisé occupe maintenant les lieux. Paix sur les morts* »⁸². Par de-là cette lecture thématique, la couverture participe d'une stratégie énonciative qui recourt au support photographique évoquant un double référent, le symbole de la liberté et le paradigme de la mort.

Cette corrélation, pour le moins inattendue, entre ces deux univers étrangers atteste d'une démarche subversive à laquelle la première phrase du récit donne immédiatement le ton : « *C'était la mort et non le sexe, le secret dont les grandes personnes parlaient en chuchotant, et sur lequel on aurait bien voulu en apprendre davantage* »⁸³. L'écart entre ces deux registres radicalement opposés, la pornographie et le génocide juif, installe le malaise du lecteur face à ce *on* qui se réfère aux enfants par opposition aux adultes. Avec un tel incipit, l'écrivain semble dire abruptement : ce livre n'est pas une œuvre pornographique, c'est le livre de la mort, vous pouvez maintenant le refermer. Et si le lecteur poursuit tout de même la lecture, il se trouve, malgré lui, dans la situation du voyeur qui accède à un savoir interdit, à l'instar de ce *je* narrant dont le référent est la petite fille : « *Prétextant que je n'arrivais pas à dormir, je suppliais qu'on me laissât m'endormir sur le*

⁸¹ *Op. cit.*, p. 262.

⁸² Philippe Savary, note de lecture sur *Refus de témoigner. Une jeunesse*, parue dans *Le Matricule des Anges*, numéro 022, Janvier - Mars 1998.

⁸³ *Refus de témoigner, op. cit.*, p. 11.

divan de la salle de séjour [...] et, naturellement, je ne m'endormais pas : la tête sous la couverture, j'espérais saisir quelques bribes des nouvelles terrifiantes qui s'échangeaient autour de la table »⁸⁴.

Dès la page suivante, le *je* de la fille de huit ans cède la parole au *je* de l'adulte, devenue écrivain : « *Maintenant, je savais beaucoup de choses et je pouvais poser des tas de questions, quand je voulais et comme je voulais, car ceux qui me l'avaient interdit avaient disparu, dispersés, gazés, morts dans leur lit ou ailleurs »⁸⁵. La petite fille procède à une sorte de règlement de comptes avec certains de ses proches, comme la grand-tante Rosa, la mère de l'oncle Hans, torturé à Buchenwald. Le personnage de Rosa joue la fonction de l'adulte méchant qui représente une autorité parfois abusive et punit la moindre transgression : « *C'est ainsi qu'elle incarne, figée dans la mort, la distance qui me sépare de la génération des parents, et je ne saurais me souvenir avec émotion ni d'elle ni de l'oncle qui allait avec. En même temps, je suis atterrée que la tante Rosa, morte en chambre à gaz, demeure uniquement un mauvais souvenir d'enfance »⁸⁶. La distanciation qui caractérise l'évocation de la mémoire de certains de ses proches marque le style de l'écrivain qui choisit délibérément de ne pas construire uniquement une mémoire de l'expérience concentrationnaire proprement dite.**

En effet, R. Klüger inclut l'expérience concentrationnaire dans un récit de vie même si le sous-titre, « *Une jeunesse* », focalise sur une tranche temporelle plus restreinte, alors que dans des récits des déportés, à de très rares exceptions, la tranche chronologique choisie s'étend de l'arrestation ou l'arrivée au camp jusqu'au retour : « *La déportation paraît ainsi comme une sorte d'incise, de*

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 11.

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 12.

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 17.

parenthèse dans la vie, sans amont et sans aval »⁸⁷. Dans *Refus de témoigner*, plusieurs mémoires sont à l'œuvre, comme celle de l'enfance d'avant la déportation, celle de l'attente, en Bavière, de l'émigration en Amérique, celle des premières années à New York, celle, plus récente, de la chute à Göttingen. Toutes ces mémoires fragmentaires qui participent toutes de l'identité narrative de celle qui se raconte sont reliées par le souvenir des « *fantômes* » - les *naufragés*. Le *je* atteste ainsi d'une polyphonie énonciative : la petite fille née à Vienne, la détenue à Theresienstadt, à Auschwitz, à Christianstadt, l'évadée, l'émigrée, la survivante, le témoin et, enfin, l'écrivain qui distribue librement tous ces référents.

L'ère du soupçon marque la relation entre le lecteur et l'écrivain. Le témoignage se place sous le signe du défi, du paradoxe. Il s'adresse au lecteur qui n'est pas prédisposé à le recevoir afin de le placer face à ses responsabilités, dévoiler sa paresse, ou son ignorance. En inscrivant ainsi la question de la réception littéraire, le témoin devenu écrivain met en relief la fonction historique du destinataire qui est le « *tiers état* » de l'histoire de la littérature, l'un de ses *personae dramatis*. Une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue, « *elle évoque des choses lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la « suite » et de la « fin », attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie* »⁸⁸. R. Klüger ne tente pas de reproduire cet horizon premier des attentes et des codes avec lesquels des textes antérieurs du même genre ont familiarisé le lecteur ; au contraire, elle les modifie profondément. D'ailleurs, l'écart qui sépare le titre original et le titre français est significatif des tensions

⁸⁷ Annette Wieviorka, *Déportation et génocide*, Paris, Plon, 1992, p. 188.

⁸⁸ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 50.

nombreuses inscrites dans ce livre : la polyphonie énonciative du *je* de la narratrice, la construction de différents énonciataires, la distance entre la mémoire du témoin et la culture muséale de la Shoah. Si *Refus de témoigner* permet une réflexion originale sur la production et la réception de la littérature et de la culture « après Auschwitz », *Continuer à vivre* célèbre l'écriture comme réponse à la blessure que fut l'expérience concentrationnaire, comme espace de l'objectivation et de l'avènement de l'écrivain, comme « *l'aboutissement du trajet épistémologique de la littérarité* »⁸⁹. Les variations, les détours, les déplacements sont à l'œuvre, et ménagent des effets de surprise, ou de scandale. C'est ainsi que R. Klüger transgresse les règles synchroniques d'un code littéraire et culturel préexistant, et inscrit une dynamique diachronique dans laquelle le *je* du témoin cède le pas au *je* de l'écrivain.

⁸⁹ *Discours d'Auschwitz, op. cit.*, p. 659.