



HAL
open science

Ce que le témoignage fait à la littérature

Frédéric Detue, Charlotte Lacoste

► **To cite this version:**

Frédéric Detue, Charlotte Lacoste. Ce que le témoignage fait à la littérature. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2016, Témoigner en littérature, 1041-1042, pp.3-15. hal-01362527

HAL Id: hal-01362527

<https://hal.science/hal-01362527>

Submitted on 12 Jun 2020

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.

Ce que le témoignage fait à la littérature

Frédéric Detue et Charlotte Lacoste

Longtemps, on n'a pas « témoigné » en littérature. Le fait qui consiste, pour le survivant d'un crime de masse, à rédiger et à publier le récit circonstancié des violences dont il a été le témoin pour les porter à la connaissance de tous est une pratique sociale récente, qui s'est inaugurée comme telle au début du XX^e siècle, dans le sillage de la Première Guerre mondiale et du génocide des Arméniens – en réaction, donc, à ce que Miguel Abensour nomme la « terreur moderne »¹. On pourrait citer, bien avant l'avènement du témoignage comme genre littéraire, des journaux ou des mémoires de guerre comportant des caractéristiques communes avec les écrits testimoniaux dont il sera question dans ce numéro. Mais les témoins du XX^e siècle ont recouru quant à eux, et c'est là l'essentiel, à un modèle narratif hérité de la déposition en justice. La rupture avec les pratiques antérieures d'écriture personnelle – et avec ce qui faisait depuis le romantisme la définition même de la « littérature » – est radicale : avec le témoignage, l'œuvre littéraire devient, selon la formule de Primo Levi, « un acte judiciaire »², dont il convient d'analyser les spécificités.

Témoigner en littérature : un acte judiciaire

Plusieurs facteurs se conjuguent pour expliquer que le genre testimonial s'élabore pendant la Grande Guerre. Les effets ravageurs de la puissance de feu, qui induisent de nouvelles manières de « faire la guerre » et d'en mourir, n'expliquent pas tout. Il faut souligner aussi que le choc de la guerre concerne massivement des civils engagés dans le conflit, à un moment où le niveau d'instruction est supérieur en moyenne à celui des siècles antérieurs. L'ignorance des soldats concernant les réalités du combat ne leur en apparaît que plus « inconcevable »³ lors de leur première expérience du feu. Le « besoin de vérité » qui contraint alors nombre d'entre eux à témoigner procède de leur *stupéfaction* face à une violence politique inouïe⁴. L'analyse vaut également, *mutatis mutandis*, pour le crime perpétré au même moment dans l'Empire ottoman et qui vise le peuple arménien tout entier ; *La Grande crise* (1915) de Chavarche Missakian, que nous publions ici dans une traduction inédite de Krikor Beledian, montre qu'on a bien de la peine à nommer ce crime⁵. Dans les deux cas, on a affaire à la construction sociale d'un intolérable⁶. C'est une prise de conscience historique, tributaire de deux phénomènes qui caractérisent le XIX^e siècle, outre l'importante production d'ego-documents : le renouveau de la discipline historique et l'expansion de la presse. Les témoins ont la cruelle connaissance de l'événement qui les a décimés et ils en

¹ L'expression désigne les violences politiques de masse du XX^e siècle ; « la terreur moderne, écrit Miguel Abensour en 1982, s'installe en grand avec la Première Guerre mondiale, “la Grande-Guerre” » (dans T. W. Adorno, *Minima Moralia : Réflexions sur la vie mutilée*, postface de M. Abensour : « Le choix du petit », Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1991, p. 231).

² Primo Levi disait de *Si c'est un homme* : « Je voyais ce livre comme un acte judiciaire. J'avais envie de témoigner. » (P. Levi, *Œuvres*, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 2005, p. 992).

³ Jean Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* [1929], préface et postface de Frédéric Rousseau, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Histoire contemporaine », 2006, p. 411.

⁴ « Un besoin de vérité contraignait [les combattants] à écrire, un besoin de mesurer entière la réalité formidable à quoi ils venaient d'échapper, de se répéter à eux-mêmes : “J'y étais, moi. J'ai vécu ça, moi... Et me voici, moi toujours.” » (Maurice Genevoix, *Ceux de 14*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1996 [1950], p. 709-710).

⁵ Voir ci-après les lettres XIV et XVII de *La Grande crise*.

⁶ Sur l'intolérable comme construction sociale, voir Patrice Bourdelais, Didier Fassin (dir.), *Les Constructions de l'intolérable : Études d'anthropologie et d'histoire sur les frontières de l'espace moral*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2005.

mesurent la portée pour l'humanité ; dès lors, que cet événement soit tu ou falsifié dans la presse et qu'il ne puisse pas entrer dans les consciences de leurs contemporains leur est proprement intolérable.

C'est là un point décisif. Jamais on n'avait, comme en ce début de XX^e siècle, exprimé la crainte que la réalité d'une violence historique demeure ignorée du fait d'une entreprise de négation. Cela se vérifie aussi bien pour la Grande Guerre que pour le génocide des Arméniens, qui engendrent une même soif de raconter, un même impératif, pour les survivants, d'attester les faits dont ils ont été les témoins. Ce geste testimonial se voit encouragé, dans le cas du génocide, par l'appel lancé à l'initiative du Comité d'aide aux déportés le 22 novembre 1918, dans un journal arménien de Constantinople. Intitulé « Il faut prouver le martyre arménien », cet appel a sans doute contribué au « surgissement subit et généralisé de l'écriture de la déportation » en 1919⁷. On mesure mieux l'importance d'une telle exhortation à témoigner quand on sait que les survivants de crimes de masse ont souvent été incités à se taire et à oublier. Face à la surdité du monde et aux stratégies de déni⁸, certains ont parfois désespéré de jamais pouvoir faire entendre – et faire croire – le récit de leur expérience. Si, cependant, « [t]out Arménien sachant son orthographe qui est revenu de la déportation a considéré comme étant de son devoir de décrire ce qu'il a vu »⁹, c'est que, chez les rescapés de ce génocide comme plus tard chez ceux d'Auschwitz, « [l]e besoin de raconter aux "autres", de faire participer les "autres", avait acquis [...] la violence d'une impulsion immédiate, aussi impérieuse que les autres besoins élémentaires »¹⁰. Quoiqu'il ait eu la chance d'échapper à la déportation, Missakian a bien éprouvé ce besoin, au point de demeurer clandestinement à Constantinople en 1915 au péril de sa vie ; parce qu'il estimait qu'il n'y avait rien de plus impératif, alors, que de faire pièce, par son témoignage, à la loi du silence imposée par les génocidaires. Après le bombardement d'Hiroshima, bravant la censure américaine, Ôta Yôko a écrit *Ville des cadavres* sous l'effet de cette impulsion ; dans la présentation des extraits qu'elle traduit ici pour la première fois en français, Maya Morioka Todeschini souligne que « Ôta consigna fiévreusement les événements, écrivant tant bien que mal sur des lambeaux de papier arrachés aux portes coulissantes typiques des intérieurs japonais ou sur du papier hygiénique ». Comme le montre l'étude, par Assia Kovriguina, de deux témoignages oculaires du génocide des Juifs en URSS, certains témoins oculaires plongés au cœur d'un crime de masse ont connu un tel besoin, n'hésitant pas à mettre leur propre vie en danger pour divulguer le secret. Avec des enjeux différents mais de façon singulièrement analogue, de nombreux combattants de 14-18 avaient déjà ressenti le besoin vital de transmettre leur expérience de la guerre, « non contre un oubli passif, mais contre son

⁷ Pour le détail de cet appel paru dans le quotidien *Artaramard*, voir Krikor Beledian, « Traduire un témoignage écrit dans la langue des autres », dans Vahram et Janine Altounian, *Mémoires du génocide arménien : héritage traumatique et travail analytique*, Paris, P.U.F., 2009, p. 110-111. Au demeurant, estime K. Beledian, la liste de questions dont l'appel se compose « constitue le canevas général de la plupart des témoignages de l'époque ».

⁸ Voir le « Témoignage à propos d'Eichmann » de Primo Levi, rédigé en 1961 et édité pour la première fois en français dans ce dossier : « Pourquoi parler encore d'atrocités ? Ne s'agit-il pas de choses du passé ? [...] Pourquoi semer encore de la haine ? Pourquoi troubler la conscience de nos enfants ? »

⁹ Voir K. Beledian, « Le retour de la Catastrophe », dans Catherine Coquio (dir.), *L'Histoire trouée. Négation et témoignage*, Nantes, L'Atalante, coll. « Comme un accordéon », 2003, p. 309. K. Beledian cite l'« Aperçu littéraire et satirique » des productions de l'année 1919 publié en janvier 1920 par Yervant Odian. Celui-ci, qui a lui-même fait paraître son *Journal de déportation* en feuilleton dans le quotidien *Jamanak* en 1919, est le premier à constater le surgissement d'« un nouveau genre littéraire que nous pouvons appeler littérature de retour d'exil » (*ibid.*).

¹⁰ P. Levi, *Si c'est un homme*, trad. de l'italien par M. Schruoffenegger, Paris, Pocket, coll. « Presses Pocket », 2003, p. 8.

recouvrement voulu »¹¹. Dans ses *Lettres de guerre* posthumes, Marc Boasson évoque l'« affreux cauchemar » du front comme un « hideux secret » dont « [r]ien ne transpire » et observe qu'en conséquence, « [u]n fossé se creuse, de jour en jour plus large et plus profond, entre l'arrière et [les combattants] »¹². Or, si les combattants ont ainsi le sentiment d'être « t[enus] au secret comme des criminels », c'est qu'« on a jeté sur [eux] » un « voile opaque », un « emballage hermétique et correct, presque noué de faveurs roses, de [leur] guerre épouvantable »¹³ : ce que Jean Drève appelle « la criante fausseté de tout l'éclat dont on habille le massacre »¹⁴.

C'est sur la base de cette conscience critique que le témoignage s'institue en littérature comme un « acte judiciaire ». S'il n'a pas vocation à être versé au dossier de l'accusation dans un procès, le témoignage littéraire se destine à préparer le terrain pour que le tribunal de l'histoire puisse rendre son jugement sur les faits documentés. C'est expressément à cette fin que Elena Buivydaite-Kutorgiene, témoin oculaire du génocide nazi à Kaunas, remet sa prose testimoniale à la commission littéraire du *Livre noir* après la guerre, ou que Elena Vladimirova, victime de la terreur stalinienne en Kolyma, transmet sa poésie testimoniale au XX^e Congrès du Parti communiste de l'Union soviétique en février 1956¹⁵. Cela ressortait déjà avec force du travail pionnier de Jean Norton Cru, dans *Témoins* en 1929. Cet « Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928 », qui est la première étude de corpus fondée sur le statut de témoin des auteurs, vise à dégager la teneur de vérité des récits et se destine aux historiens « en particulier »¹⁶. L'enjeu est de taille, si l'on observe avec Cru que les historiens militaires n'ont pas jugé bon jusqu'alors de soumettre les matériaux issus de la troupe à la critique et que, par défiance, ils les ont délaissés comme sources. Du travail de Cru, il ressort que l'« acte judiciaire » en quoi consiste le témoignage littéraire suppose non seulement de dire vrai mais encore de *faire la preuve* de cette véridiction. Le danger de n'être pas entendus, ni crus, est si bien pris en compte par les survivants que leur attitude d'auteurs se calque souvent sur le serment du témoin qui dépose en justice – et qui jure de dire « la vérité, toute la vérité et rien que la vérité ». Et Cru de saluer alors « ce souci d'exactitude scientifique qui est l'honneur de notre siècle »¹⁷ et qui a permis, selon lui, à ceux de 14 de « dépass[er] de très loin toutes les tentatives des générations passées pour donner à ceux qui n'ont pas combattu une image de la guerre »¹⁸. De fait, on distingue dans le corpus étudié par Cru, en particulier dans les préfaces autographes, une manière de faire qui dessine déjà les contours d'un contrat testimonial exemplaire, à bien des égards, de *ce que le témoignage fait à la littérature*.

« La vérité, toute la vérité, rien que la vérité »

La fonction d'attestation du témoignage conditionne les termes du contrat testimonial qui est, fondamentalement, un pacte de véridicité. Il suppose en premier lieu une attestation de présence du témoin – « j'y étais », « j'ai vu », « je l'ai vécu » –, qui non seulement leste la

¹¹ Renaud Dulong souligne à raison que tout le projet de Jean Norton Cru dans *Témoins* est fondé sur cette préoccupation. Voir R. Dulong, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éd. de l'E.H.E.S.S., coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 1998, p. 75.

¹² Marc Boasson, Lettres du 27 juillet et du 30 août 1916, *Au soir d'un monde : Lettres de guerre (16 avril 1915-27 avril 1918)*, Paris, Plon, 1926, p. 145 et 149.

¹³ Jean Bernier, *La Percée. Roman d'un fantassin, 1914-1915*, Marseille, Agone, 2004, coll. « Marginales », p. 113.

¹⁴ Jean Drève, *Le Troupeau : Notes d'un volontaire belge (1921)*, cité par J. N. Cru, *Témoins*, op. cit., p. 295.

¹⁵ Voir dans ce dossier, respectivement, l'article d'Assia Kovriguina et l'édition du poème *Kolyma* par Jean-Baptiste Para.

¹⁶ J. N. Cru, *Témoins*, op. cit., p. 26.

¹⁷ *Ibid.*, p. 412.

¹⁸ *Ibid.*, p. 226.

parole de l'auteur d'un poids de réalité, mais qui peut parfois revêtir un aspect polémique. En écrivant que « [c]elui qui n'a pas compris avec sa chair ne peut vous en parler », Jean Bernier a formulé, selon Norton Cru, « l'alpha et l'oméga de toute la littérature de guerre par les témoins »¹⁹. Il s'agit là pour Cru d'opposer la connaissance des hommes de troupe qui ont « mis la main à la pâte » et qui, « du soldat au capitaine », ont été exposés au danger, à l'ignorance des grands chefs qui « ne pouvaient pas savoir car leur intelligence seule était en contact avec la guerre »²⁰. Témoigner de ce qu'on a « compris avec sa chair » sous les bombardements revient ainsi à déposer contre les officiers d'état-major supposés savoir mais qui, par aveuglement et/ou par ignorance (la désinformation est dénoncée dans nombre de témoignages), se sont rendus responsables de morts innombrables. Il n'est pas indifférent que le genre testimonial naisse d'une protestation, émanant d'individus qui n'avaient pas voix au chapitre concernant cette guerre qui les broyait, et dirigée contre les personnes les plus autorisées à en parler. Les témoins, qui revendiquent haut et fort l'autorité de l'expérience, mettent en même temps en garde contre toutes les formes d'imposture, en particulier celles qui bénéficient d'une légitimité politique, médiatique ou littéraire.

L'attestation de présence, qui est au principe du témoignage et du souci d'exactitude des témoins, revêt donc un caractère crucial. En insistant sur cet aspect, Cru initie, au nom des combattants de 14-18, une critique de la culture d'inspiration matérialiste : « ce que nous voyons, ce que nous vivons, *est* ; ce qui contredit notre expérience, *n'est pas*, cela vînt-il du généralissime, des Mémoires de Napoléon, des principes de l'École de Guerre, de l'avis unanime de tous les historiens militaires »²¹. Ainsi, la parole testimoniale se fonde sur la réalité empirique des faits pour affirmer ce qui est, à la fois contre les discours idéologiques les plus militants et contre les idées reçues les plus insidieuses. Comme l'analyse Eric Hobsbawm, « à la différence des conflits antérieurs aux objectifs limités et spécifiables », on a mené en 1914-1918 une guerre « à des fins illimitées », avec, pour « seul but de guerre qui comptât, [...] la victoire totale », et « avec, pour l'ennemi, ce que l'on devait appeler au cours de la Seconde Guerre mondiale une “capitulation sans condition” »²². Ce que les témoignages attestent, c'est qu'un tel projet de destruction n'a pu se fonder constamment que sur une représentation mensongère de la guerre, héritée notamment du XIX^e siècle et de la représentation héroïque des campagnes napoléoniennes. Partant, décrire la guerre telle qu'elle est, c'est-à-dire un fait matériel, historique et politique, c'est dans un même mouvement démystifier tout ce que Cru condense dans le mot de « légende » et qui tend à faire d'elle une fantasmagorie.

D'où l'exigence de concrétude – et d'exactitude – testimoniale, garante de la valeur de vérité du texte et vouée à déjouer une abstraction. Il s'agit de rompre avec la tradition de l'idéalisme, dont procède l'aveuglement idéologique au principe même du crime de masse. De fait, leur terrible expérience du choc de la guerre a conduit de nombreux témoins à « se détourner résolument du concept de “vérité intemporelle” »²³ et à ramener l'idée même de « vérité » à de plus justes proportions. Celle visée par les témoignages, observe Cru dans *Témoins*, n'est pas « vérité dogmatique, absolue ou transcendantale, mais vérité toute humaine, vérité du témoin sincère qui dit ce qu'il a fait, vu et senti, vérité accessible à tout homme intelligent qui sait voir, réfléchir et sentir »²⁴. Or ce parti pris matérialiste ne va pas de

¹⁹ J. N. Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 575. Voir J. Bernier, *La Percée*, *op. cit.*, p. 56.

²⁰ J. N. Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 14 : « la guerre ne se laisse pas concevoir par l'intelligence seule (du moins jusqu'ici, car cette intelligence ne pense qu'à travers la légende) », précise l'auteur.

²¹ *Ibid.*, p. 14.

²² Eric J. Hobsbawm, *L'Âge des extrêmes. Le court vingtième siècle, 1914-1991*, trad. de l'anglais par P.-E. Dauzat, Bruxelles, Éd. Complexe, 2003, coll. « Historiques », p. 54-55.

²³ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, trad. de l'allemand par J. Lacoste, Paris, Éd. du Cerf, coll. « Passages », 2000, p. 480.

²⁴ J. N. Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 661.

soi en littérature ; d'ailleurs, sauf exception, les témoins qui étaient déjà des écrivains avant de partir au front et qui voulaient rendre compte de la « vérité de la guerre », ne s'y sont pas résolus. Avec l'apparition du témoignage se produit un véritable schisme littéraire.

Plus précisément, le parti pris matérialiste qui est au fondement du genre testimonial et de sa valeur de document historique, et qui amène les auteurs de témoignages à faire la preuve de leur présence, de leur sincérité et de leur bonne foi, les conduit à faire ce que nous appelons, à la suite de Miguel Abensour, le « choix du petit »²⁵. L'expression met justement l'accent sur la modestie du projet testimonial qui s'exprime dans le serment de ne dire « *rien que la vérité* ». Ce resserrement sur l'expérience, ce choix de s'en tenir à ce que l'on a vécu – vu, entendu, senti et pensé – est une condition nécessaire pour ne pas parler abstraitement de la guerre. Or, pour la plupart des écrivains de métier anciens combattants qui ont écrit un roman sur la Grande Guerre, une telle restriction apparaît comme une contrainte inacceptable, incompatible avec l'idée qu'ils se font de la littérature. Norton Cru montre bien, dans *Témoins*, qu'ils jouent sur deux tableaux : alors même que ces romanciers « se targuent de parler en témoins qui servent la vérité, qui révèlent la guerre telle qu'elle fut »²⁶, ils récusent les contraintes de véridicité que s'imposent les témoins – ce qui ne les empêche pas d'être lus et crus sur parole. Sans doute ces romanciers doivent-ils encore beaucoup à la manière de faire des naturalistes. Attachés à la « teneur documentaire » de leurs œuvres, ces derniers vouaient cependant les « faits objectivés » à être, par la grâce de l'intrigue romanesque, « transfigur[és] [...] en une "vision", qui ordonne et organise le présent en le replongeant dans le pathos de la rhétorique épique et théologique, évolutionniste et historiciste »²⁷. Or, c'est ainsi que les romanciers témoins de la Grande Guerre continuent de penser leur art au seuil des années trente, revendiquant à la fois l'autorité que confère l'expérience et la liberté absolue de l'artiste, et ne considérant l'expérience du témoin que comme une « matière première » à transcender. Héritiers de la théorie romantique de la littérature, ces témoins romanciers ont la conviction que la liberté d'invention artistique doit relever la contrainte de l'expérience, et que c'est dans ce mouvement de relève que s'opère la transsubstantiation du réel en art. « Pourquoi copier, quand on peut engendrer ? »²⁸, se demande Roland Dorgelès, rappelant le mot de Balzac sur les « écrivains réellement philosophiques » qui « inventent le vrai »²⁹. Le pouvoir d'inventer le vrai ne connaissant aucune limite, Dorgelès peut ainsi affirmer sa « haute » ambition de « ne pas raconter [s]a guerre, mais la guerre »³⁰, et prétendre réaliser une synthèse de la guerre qui donne accès à une vérité supérieure. Cette tradition n'a pas disparu. La contribution de François Rastier dans ce numéro fait apparaître que c'est dans une telle lignée d'« inventeurs du vrai » qu'il faut situer Jorge Semprún ; dans *L'Écriture ou la vie*, l'auteur revendique « un "je" de la narration, nourri de [s]on expérience mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction ».

En prenant le contrepied d'une telle ambition, le « choix du petit » testimonial critique le principal pilier de la littérature selon sa détermination romantique, à savoir le dogme de

²⁵ Dans son article déjà cité, M. Abensour propose « l'hypothèse selon laquelle [...] contre cette mobilisation totale advenue avec la Première Guerre mondiale, à son extrême opposé même, est apparue au sein de la modernité une figure de résistance originale que l'on pourrait désigner comme le choix du petit » (« Le choix du petit », dans T. W. Adorno, *Minima Moralia*, op. cit., p. 234). Les analyses de l'auteur, qui portent sur la littérature allégorique de Kafka, nous semblent éclairer de manière très juste ce qui se joue, à la même époque, dans le genre du témoignage.

²⁶ J. N. Cru, *Du témoignage*, Paris, Gallimard, coll. « Les documents bleus », 1930, p. 83.

²⁷ Jean-François Chevrier, Philippe Roussin, « Présentation », *Communications*, 2001, n° 71 : *Le parti pris du document : Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle*, p. 5.

²⁸ Roland Dorgelès, *Souvenirs sur les Croix de bois*, Paris, À la Cité des livres, 1929, p. 34.

²⁹ Honoré de Balzac, Préface à la première édition de *La Peau de chagrin* (1831), dans *La Comédie humaine*, vol. X : *Études philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 52.

³⁰ R. Dorgelès, *Souvenirs sur les Croix de bois*, op. cit., p. 33.

l'autonomie de l'art. Cru a largement contribué à l'explicitation de cette critique en mettant en lumière la collusion entre ce dogme de l'autonomie et l'aveuglement idéologique dont les témoins ont été les victimes et qu'ils dénoncent dans leurs écrits. Spécialement, il démontre qu'en dépit de leur « seconde vue » prétendument capable de concurrencer les historiens, les romanciers n'ont produit en fait de vérité synthétique qu'un tissu fictif d'erreurs de détail et d'affabulations – rendant par là-même un fier service à ceux qui nient la réalité. Ce que fait ressortir le « choix du petit », par opposition, c'est que la plus grande gageure en art procède à *la fois* d'un acte vivant de création *et* d'un contenu d'expérience. C'est l'art de la vérité – suivant lequel, tel Genevoix, on « [s']interdit tout arrangement fabulateur, toute licence d'imagination après coup »³¹ – qui est difficile.

Dans un sens, il est vrai, les connaissances des témoins sont limitées et leurs récits partiels ; mais du moins eux savent-ils ce qu'ils font :

Le combattant a des vues courtes. [...]

Mais, parce que ses vues sont étroites, elles sont précises ; parce qu'elles sont bornées, elles sont nettes. Il ne voit pas grand chose, mais il voit bien ce qu'il voit. Parce que ses yeux et non ceux des autres le renseignent, il voit ce qui est.³²

Reste que, pour partager ce savoir, les témoins ont à entreprendre un travail d'élaboration qui ne sacrifie en rien la qualité artistique au profit de la précision factuelle. C'est la transmission même de la parole testimoniale qui est en jeu ici, la valeur documentaire des témoignages étant tributaire de leur valeur littéraire. La difficulté réside dans l'articulation entre le « toute la vérité » et le « rien que la vérité » du serment testimonial. Loin de contourner la difficulté en confondant, comme certains romanciers, « toute la vérité » avec *la vérité toute*, le témoin qui fait le « choix du petit » n'aspire à rien tant qu'à dire « la vérité entière sur *sa guerre* »³³. C'est alors le devoir éthique de « fai[re] du bon travail »³⁴ qui prime avant toute chose.

Éthique, esthétique et politique du témoignage

Dire « toute la vérité », ce n'est pas raconter *toute* son expérience ; c'est raconter ce qui, dans cette expérience, est le plus représentatif de ce que d'autres, soumis au même régime, ont pu également subir. Par souci de ne pas fausser la perspective, et pour ne pas alimenter l'imagination de lecteurs avides de sensationnel, les excès singuliers sont écartés. Mais certaines des abominations rapportées dans les témoignages apparaissent néanmoins comme invraisemblables. L'art de la vérité testimonial s'oppose alors frontalement à l'art de la vraisemblance romanesque tel que théorisé par Maupassant³⁵. Ainsi, l'attestation de présence et la mention récurrente de lieux et de dates (le modèle du journal n'est jamais loin) sont aussi là pour contrer l'incrédulité du lecteur – si âprement redoutée par les témoins. De fait, les dates fonctionnant pour les auteurs eux-mêmes comme « un rappel à la probité »³⁶,

³¹ M. Genevoix, *Ceux de 14*, op. cit., p. 9.

³² Georges Kimpflin, *Le Premier souffle. Un fantassin sur la trouée de Charmes, août-septembre 1914*, Paris, Perrin, 1920, p. 14.

³³ J. N. Cru, *Témoins*, op. cit., p. 36.

³⁴ Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, trad. de l'allemand par A. Kohn, Paris, Allia, 2001, p. 27.

³⁵ Maupassant n'ignore pas, après Boileau, que « [l]e vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. » Mais, contre une « théorie » du réalisme qui se résumerait « par ces mots : "Rien que la vérité et toute la vérité." », il juge que l'« intention [des romanciers] étant de dégager la philosophie de certains faits constants et courants, ils devront souvent corriger les événements au profit de la vraisemblance et au détriment de la vérité » (Guy de Maupassant, « Le roman », préface à *Pierre et Jean* de 1887, dans *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1991, p. 708).

³⁶ J. N. Cru, *Témoins*, op. cit., p. 85.

ces repères précis et précieux garantissent souvent la fiabilité de leurs témoignages. Le cadre spatio-temporel a d'autant plus d'importance qu'il permet de faire sentir le réel dans sa matérialité et de transmettre, comme André Pézard dans *Nous autres à Vauquois*, « le fait, non pas tout nu, mais avec son atmosphère »³⁷.

Le témoignage, qui est un document personnel, ne doit donc pas être confondu avec un rapport de faits objectivés³⁸. C'est parce qu'ils ont entrepris d'exprimer « la guerre en ce qu'elle a de plus intime, de plus concret, de plus humain, de plus essentiellement observable », que les meilleurs témoins de la Grande Guerre sont parvenus, selon Cru, à restituer l'« atmosphère du front qui faisait toute la valeur, la force, le charme ou l'horreur des choses »³⁹, et à transmettre par là-même une vérité « psychologique »⁴⁰ qui n'avait jamais percé jusqu'alors. C'est la condition « pour faire de ce qui avait atteint [le témoin] quelque chose qui pourrait atteindre [les lecteurs] » car, comme le rappelle Georges Perec dans un article consacré au témoignage, « [l]es faits ne parlent pas d'eux-mêmes ; c'est une erreur de le croire »⁴¹. Dans *Là-bas*, dont nous éditons trois chapitres non expurgés dans ce dossier, Guy Hallé donne ainsi à sentir le terrible tourment qu'il a éprouvé avant l'attaque de Douaumont, le 22 mai 1916, et nous permet de mieux comprendre que « l'enfer des soldats [de la Grande Guerre était] avant tout un enfer des idées »⁴².

Plus précisément, l'écriture testimoniale est dialectique ; elle se distingue à la fois du rapport, fondé sur une conception positiviste des faits, et de la technique romanesque qui vise une immersion du lecteur. Le récit testimonial récuse le pathos de l'action qui donne au lecteur l'illusion d'une participation et lui permet de se réfugier dans l'émotion facile. Au contraire, la vérité psychologique du témoignage s'élabore dans une distance, qui doit être mise en rapport avec celle qui s'établit entre le témoin qui a vu et vécu les faits et le survivant qui en produit le récit rétrospectif. Même s'il revit les faits en les narrant (parfois très peu de temps après), le témoin « interpose [entre son expérience et nous] la grille d'une découverte, d'une mémoire, d'une conscience allant jusqu'au bout »⁴³, suivant le travail d'élaboration qui – affirme Perec – a conduit Robert Antelme à donner, avec *L'Espèce humaine*, « l'exemple le plus parfait [...] de ce que peut être la littérature »⁴⁴.

Si le projet d'attester les faits dont on a été témoin afin de donner aux lecteurs les moyens d'une juste compréhension de l'événement n'est pas incompatible – loin de là – avec le geste littéraire, si – même – « le témoignage des survivants demeure l'honneur de la littérature »⁴⁵, c'est sur la base d'une éloquence maigre. Au plan stylistique, en effet, le « choix du petit » induit une forme de sobriété. Les rédacteurs de l'appel du 22 novembre 1918 qui exhortait chaque victime à se faire témoin et à « prouver le martyr arménien » l'avaient parfaitement compris, lorsqu'ils prescrivaient aux auteurs d'écrire « d'une manière incisive (*gdroug*) et sans fioritures (*ansetheveth*) »⁴⁶. Contre l'exagération sous toutes ses formes (ornements de style, enjolivements rétrospectifs, sensationnalisme), les témoins

³⁷ *Ibid.*, p. 226.

³⁸ On peut mesurer la différence qui sépare les genres du rapport et du témoignage en comparant par exemple deux ouvrages rédigés par Primo Levi à quelques mois d'écart : le *Rapport sur Auschwitz* ([1946], trad. de l'italien par C. Petitjean, Paris, Kimé, 2005) et *Si c'est un homme* (*op. cit.*).

³⁹ J. N. Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. VIII et 226.

⁴⁰ Voir *ibid.*, p. 25 : « Les faits psychologiques sont l'essence même de la guerre ».

⁴¹ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » (1963), *L.G. : Une aventure des années soixante*, Paris, Le Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1992, p. 93-94.

⁴² J. N. Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 161.

⁴³ G. Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », dans *L.G.*, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁵ François Rastier, « Témoignages inadmissibles », *Littérature*, 2010/3, n° 159 : *Écrire l'histoire*, p. 127.

⁴⁶ Cité par K. Beledian, « Traduire un témoignage écrit dans la langue des autres », dans V. et J. Altounian, *Mémoires du génocide arménien*, *op. cit.*, p. 111. L'adjectif *ansetheveth* « signifie à la fois orné, affecté, maniéré et affabulé, enjolivé », précise K. Beledian.

professent un « refus du gigantesque et de l'apocalyptique »⁴⁷ qui ouvre de nouvelles perspectives à la littérature. Alors que, comme l'observe Jacques Rivette, par l'entremise des fictions menteuses, « chacun s'habitue surnoisement à l'horreur »⁴⁸, la retenue est faite, dans le témoignage, pour que l'on ne s'habitue pas à ce que les témoins ont à dire.

Revenant en 1976 sur l'écriture de *Si c'est un homme*, Levi déclare :

[...] j'ai délibérément recouru au langage sobre et posé du témoin plutôt qu'au pathétique de la victime ou à la véhémence du vengeur : je pensais que mes paroles seraient d'autant plus crédibles qu'elles apparaîtraient plus objectives et dépassionnées ; c'est dans ces conditions seulement qu'un témoin appelé à déposer en justice remplit sa mission, qui est de préparer le terrain aux juges. Et les juges, c'est vous.⁴⁹

Ce parti pris de la sobriété se retrouve dans la petite anthologie de textes que nous éditons dans ce dossier – ceux de Hallé, de Missakian, d'Ôta et de Vladimirova –, ainsi que dans les propos de Rithy Panh et de Marcel Cohen que nous avons recueillis. Ce dernier exprime clairement « la sensation [qu'ont les témoins] d'avoir été largement floués par une grande partie de la littérature de leur siècle : trop de “beau travail”, de séduction, d'ego, d'effets de style, de “petite musique” ou de grandes orgues ». Ils sont d'autant moins enclins à la littérature à effets que celle-ci leur apparaît comme un signe sinistre de complicité. À cet égard, l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline étudiée par Marie Hartmann dans ce dossier constitue un cas exemplaire puisque, dans la trilogie romanesque d'après 1945, la « petite musique » de l'auteur est mise au service d'une négation des témoignages.

Plus généralement, la sobriété testimoniale détermine cette « attitude mentale » qu'invoque Rithy Panh, qui lui paraît faire partie de l'héritage des grands témoins du XX^e siècle, et qui n'est pas sans rapport avec ce que Levi dit du « thème de l'indignation »⁵⁰. Cette « attitude mentale », qui procède d'une quête de justesse corollaire du désir de justice, consonne avec les trois fonctions principales du genre – fonctions d'attestation, d'hommage et d'éducation –, qui sont indissociables. Comme le remarque ici Lili Du, Deng Xian dédie *Le Rêve des jeunes instruits chinois* (1992) aux morts en rappelant les autres rescapés du mouvement d'envoi à la campagne (1968-1980) à leur dette envers les « pairs » disparus. Cette fonction d'hommage des témoignages, qui leur confère une valeur de tombeau, ne doit cependant pas être confondue avec le trop fameux « devoir de mémoire ». C'est un point sur lequel nous insistons pour ouvrir ce dossier, car il concerne la politique du témoignage et donc aussi son héritage – par exemple dans la poésie de Philippe Beck, qui nous a accordé un entretien. S'il importe aux témoins de rapporter les agonies véritables de leurs camarades disparus, c'est en allant au fond de cette réalité de souffrance pour comprendre les ressorts du crime. Dans l'analyse qu'elle consacre à *Rwanda 94* du Groupov, Barbara Chastanier montre le lien entre le retour insistant des morts et la mise au jour des rouages de l'extermination. Pour Rithy Panh également, le rescapé doit aux « morts qui [l]e guident » – et au nom desquels il porte témoignage, comme par délégation – de faire que l'on puisse juger le crime en connaissance de cause. À cet égard, les témoins sont des « messagers », selon le titre d'un film récent⁵¹. Ils visent une connaissance du passé dans l'espoir de conjurer la répétition du crime qu'ils ont subi, et plaident donc pour une vertu éducative de la littérature. Ce faisant, les

⁴⁷ G. Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », dans *L.G., op. cit.*, p. 94.

⁴⁸ Jacques Rivette, « De l'abjection », *Cahiers du cinéma*, juin 1961, n° 120, p. 54.

⁴⁹ P. Levi, Appendice (1976), *Si c'est un homme, op. cit.*, p. 278.

⁵⁰ P. Levi, *La Zone grise. Entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja*, trad. de l'italien par M. Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. « Manuels Payot », 2014, p. 63.

⁵¹ Hélène Cruzillat, Laetitia Tura, *Les Messagers*, film documentaire, The Kingdom / Territoires en marge, 2014.

témoins ont initié un art d'écrire qui incite à repenser les rapports entre liberté artistique et éthique de la responsabilité, renouvelle tant les notions d'auteur que de création, et redéfinit les formes de l'« engagement » en littérature.

L'histoire de la réception – publique et critique – du genre révèle que le schisme littéraire opéré par le témoignage lui vaut d'avoir été longtemps mal reçu. Il demeure encore bien souvent « à la lisière de la littérature », comme le montre l'analyse sociologique, par Tristan Leperlier, des champs littéraires français et algérien. Nous avons l'espoir cependant que ce dossier, dans lequel l'enjeu est moins de mettre en valeur tel ou tel auteur que d'éclairer un projet spécifique, contribuera, quelque cent ans après l'apparition du genre, à l'accréditer comme littérature – non seulement en droit mais en fait.