HAL
open science

“ Fiction vs témoignage ” ?

Frédérik Detue

To cite this version:

Frédérik Detue. “ Fiction vs témoignage ” ?. Acta fabula : Revue des parutions pour les études littéraires, 2013, dossier critique: l’aire du témoin, 14 (5). hal-01677769

HAL Id: hal-01677769

https://hal.science/hal-01677769

Submitted on 17 Sep 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.

Acta fabula REVUE DES PARUTIONS

ISSN 2115-8037

DOSSIER CRITIQUE | 2013 | JUIN–JUILLET 2013 (VOLUME 14, NUMÉRO 5)

- L'AIRE DU TÉMOIN

Frédérik Detue

« Fiction vs témoignage » ?

Alexandre Prstojevic, *Le Témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes : Éditions Cécile Defaut, 2012, 231 p. EAN 9782350183213.

Il ne faut pas se méprendre sur le titre du livre *Le Témoin et la bibliothèque*. Comme Alexandre Prstojevic prend soin de le préciser dans son sous-titre, son projet est de raconter « [c]omment la Shoah est devenue un sujet romanesque » et non de traiter du témoignage. Parmi les cinq écrivains étudiés dans cet essai, figurent pourtant deux survivants d'Auschwitz, Piotr Rawicz et Imre Kertész ; mais, soutient l'auteur en introduction, ceux-ci comme les trois autres — les « enfants cachés » Danilo Kiš et Georges Perec et l'écrivain allemand W. G. Sebald — « revendiquent le statut de romancier avant celui de témoin » (p. 13 [1]), et la constellation que forment ensemble ces cinq auteurs se distingue ainsi de celle plus vaste formée par les témoins de la première heure, en ce qu'elle produit une littérature de fiction, — « constitutive » et non « conditionnelle [2] ».

La thèse d'A. Prstojevic est en effet de considérer que c'est par cette sortie du témoignage vers la fiction que la Shoah advient comme sujet de la littérature, lui « permettant […] de s'agréger au fonds thématique de la bibliothèque occidentale et, ce faisant, de faire partie intégrante de notre culture » (p. 14-15), moyennant un ressourcement des auteurs dans la modernité romanesque de Proust, de Joyce, de Woolf ou de Pilniak.

La fiction contre le témoignage, ou le parti du *kitsch* : le cas de l'« anti-témoin » Piotr Rawicz

Tout commence, selon l'auteur, par une « révolution rawiczienne » (p. 85), avec la publication du *Sang du ciel* en 1961, « œuvre scandaleuse qui chamboulera profondément le système poétique établi *de facto* par les premiers textes littéraires sur la Shoah » (p. 45). En quoi consiste cette révolution, fondamentalement ? Dans le parti de *délier l'éthique et l'esthétique de façon à reconquérir l'autonomie de l'art — contre le témoignage*. A. Prstojevic emploie l'expression d'« anti-témoin » (p. 55) à propos d'un personnage de Rawicz, David G., mais c'est en général le portrait qu'il nous propose de l'écrivain lui-même, lequel a de fait *refusé* de témoigner, soutenant que « [son] livre n'est pas un document historique » (voirp. 46).

Délier l'éthique et l'esthétique, dans *Le Sang du ciel*, c'est poser « la question de l'*ethos* du témoin » (p. 55) de façon à aboutir à une « désacralisation du témoin » (p. 69) ; ainsi, au *topos* testimonial du témoin « non seulement digne de confiance, […] mais aussi moralement digne d'écoute » (p. 68), la fiction de Rawicz oppose une figure de témoin « [a]u-delà de l'éthique » (p. 57) voire une figure de l'« avilissement éthique » (p. 59), de façon à « démontrer et [à] soutenir littérairement la possibilité de l'inadéquation entre responsabilité éthique et mission testimoniale » (p. 63). Or cette démarche anti-testimoniale de Rawicz est ici soutenue par l'auteur, d'une façon qui ne rend certes pas justice aux témoignages et à leurs auteurs. En mettant en cause l'« unité éthico-testimoniale » (p. 68) revendiquée par des témoins épris de vérité tels qu'Elie Wiesel, affirme-t-il, Rawicz est en fait « celui qui a élevé la question éthique de la Shoah au rang littéraire », car il a su montrer « la figure du témoin aux prises avec la "zone grise" » (p. 80) ; dans cette optique, l'« hypothétique droiture morale » (p. 60) du témoin participerait surtout d'une « idéologie de la survie » (p. 63) par laquelle il reconstruirait *a posteriori* une exemplarité éthique, puisque, n'étant pas le « témoin intégral » disparu dans les camps dont parle Primo Levi, il ne serait en réalité pas assuré d'être le *vrai témoin* [3]. Selon A. Prstojevic, Rawicz a donc le mérite de « traduire l'ambivalence de la nature humaine », et ce, grâce aux « possibilités offertes par le roman » (p. 63).

Il faut comprendre que « la dévaluation du régime testimonial » est double, dans *Le Sang du ciel*. Le développement ci-dessus montre qu'elle passe par « une attaque en règle des deux thèmes majeurs de la littérature de la Shoah que sont le combat pour l'humanité des victimes et la vision de la survie comme engagement à témoigner pour ceux qui n'ont pas survécu » (p. 60) ; mais elle passe encore par une « littérarisation », autrement dit par une opposition à « la *doxa* testimoniale des années quarante et cinquante, qui voyait dans l'apparat littéraire, avant toute chose, une technique coupable de trahison envers une mission sacrée » (p. 59). Clairement, pour A. Prstojevic, il s'agit d'interroger l'appartenance du témoignage à la littérature, étant donné, comme il le développe à partir de l'introduction, que cette intégration va à l'encontre de « l'intentionnalité auctoriale » (p. 9) : que la posture éthique des témoins rend leurs témoignages, « à quelques exceptions près, tous tributaires du paradigme juridique », et que, dans ce souci de déposition contre les bourreaux, les auteurs

considèrent souvent eux-mêmes la « “littérature”, entendue la plupart du temps comme fiction », comme un « repoussoir » (p. 30). Ainsi, Rawicz est loué de manier le « ravalement ironique » (p. 60) du modèle fruste de ces auteurs qu’est « le récit documentaire sans artifice littéraire ; le rapport fait sous serment » (p. 31) ; car lui comprend que la littérature de la Shoah « doit être davantage qu’un “hurlement articulé” », et ainsi « accepter sa littérarité », en « accéd[ant] à la modernité littéraire » (p. 50-51) — par exemple en représentant « le corps de la victime » non « plus uniquement [comme] un lieu de souffrance mais aussi [comme] un objet de désir et une source de jouissance » (p. 69).

On peut s’étonner d’un tel éloge de l’« érotisme diffus » (p. 70), de « l’irrévérence » (p. 80) et en général « d’une écriture qui n’ancre plus exclusivement son origine dans le fait historique mais puise ses racines dans le contexte artistique », faisant de « la forme » sa « grande affaire » (p. 81). Le résultat pourrait pourtant faire l’objet d’une critique du *kitsch*, si l’on observe par exemple que « l’un des passages stylistiquement les plus remarquables de cette œuvre noire » (p. 71-72) vise à exalter la beauté d’une scène de viol (voir p. 72 : « La masse immense du viol, fleur multicolore et exotique, s’épanouit dans la pièce »). Il n’est pas question ici de spéculer sur la morale des auteurs, au demeurant hors de cause, mais de critiquer un parti pris esthétisant, qui *ne se méfie pas du « beau »* (comme Paul Celan en formulait pourtant l’exigence [4]) et de l’attrait ambigu qu’il peut donner complaisamment à l’odieux ; précisément ce qui fait pour Walter Benjamin qu’un témoignage de culture peut se révéler « en même temps un témoignage de barbarie [5] ». À cet égard, la fiction de Rawicz en 1961 — fondée à la fois sur une expérience de déportation et sur le refus d’en témoigner — peut être qualifiée, non de faux témoignage, mais de *témoignage faux*, au sens où elle « néglige infiniment trop » que la « connaissance » de cette expérience n’est pas seulement « un acte vivant » mais « *aussi* un contenu [6] ». Cette critique d’un manque d’assimilation de l’expérience traverse le siècle de façon discrète mais néanmoins tenace, dans le sens de Robert Musil et de sa défense de l’empirisme. Dès les années 1929-1930, Jean Norton Cru l’adressait, entre autres, aux combattants romanciers Henri Barbusse et Roland Dorgelès et à leur représentation de la guerre falsifiée par le goût du sensationnel et de la légende [7] ; Benjamin, aux combattants auteurs de *Guerre et Guerriers* rassemblés autour d’Ernst Jünger, à leur « mystique » de la « guerre “éternelle” » et à leur représentation de « champs de bataille d’ores et déjà mythiques [8] ». Après les camps nazis, la démarche de Rawicz s’apparente à celle de romanciers tels que Robert Merle et Erich-Maria Remarque, auxquels Jean Cayrol reprochait en 1953 d’user du « charme de l’écriture » et des « broderies de l’invention » pour élaborer un « folklore » des camps de concentration et « donner des week-end palpitants [aux lecteurs] mieux qu’une série livide ou blafarde », en les faisant « frémir, le soir, après dîner [9] ». À l’« appel au spectaculaire » de ces romanciers qui visaient une « émotion immédiate », Perec et Cayrol opposaient le « refus du gigantesque et de l’apocalyptique [10] » chez des témoins révoltés comme Robert Antelme, qui faisaient encore valoir que « [l]a maxime *La vraie littérature se moque de la littérature* n’a jamais été aussi vraie qu’ici [11] ». Au contraire, A. Prstojevic prend le parti d’un auteur qui n’a selon ses propres dires « aucune faculté d’indignation » (voir p. 60-61), et qui « aspire à occuper une place dans le “temps long” de l’histoire littéraire » (p. 52).

La fiction avec le témoignage : du « pas à pas » testimonial à l’expression de la hantise

Un autre problème, cependant, est de situer un témoin comme Kertész ou des écrivains comme Kiš, Perec et Sebald dans le sillage de Rawicz — même si celui-ci a voulu reconnaître une « fortune de sa poétique » (p. 83) dans *Sablier* de Kiš. Car, au demeurant, il ressort des développements d’A. Prstojevic que, chez ces auteurs, le parti de la fiction n’est pas du tout pris *contre* mais bien plutôt *avec* le témoignage.

Chez Kertész évidemment, qui porte témoignage tardivement dans *Être sans destin* en se posant la question de savoir ce qu’il a « encore en commun avec la littérature », étant donné qu’Auschwitz est « une ligne infranchissable » qui « [l]e sépar[e] de la littérature et de ses idéaux, de son esprit » ; et qui, dans son effort pour « chercher la vérité », opte sobrement pour la « linéarité » en s’interdisant « de trouver une forme romanesque plus brillante » [12]. A. Prstojevic note que cette « méthode heuristique » du romancier, induite par la « voie linéaire des découvertes » qu’il a faites au cours de sa déportation, « coïncide curieusement avec celle développée dans *Si c’est un homme* de Primo Levi » (p. 130), mais cela n’est pas si curieux si l’on observe que ce choix narratif, fondé sur « l’expérience individuelle concrète de Kertész » (p. 133), procède précisément d’une *éthique* testimoniale.

À cet égard, il ne paraît pas juste d’associer la figure du témoin chez Kertész à celle du « témoin non fiable » chez Rawicz (p. 136-137). Il est vrai que le personnage de György Köves est « un héros atypique et immature » et que le ton distancié et presque indifférent qu’il adopte en tant que voix narrative a quelque chose d’irrévérencieux et de troublant — mais il est problématique de soutenir qu’il « ne comprend pas ce qui lui arrive » (p. 135). Quand Köves affirme par exemple « qu’avant que le soir du premier jour ne soit tombé [à Auschwitz] [il] étai[t] en gros à peu près précisément au courant de tout » (voir p. 144), ce n’est pas un propos ironique, il l’explique deux pages plus loin : « c’est de ce moment-là que datent mes connaissances les plus précises. À cet instant-là, là-bas, en face, brûlaient nos compagnons de voyage […] [13] ». En général, l’épreuve de l’incompréhension est une expérience fondamentale de la déportation dans les camps nazis. C’est ce que le narrateur de Kertész exprime de façon cocasse lorsqu’il note « qu’en quatre ans d’école [il] n’avai[t] pas entendu un traître mot à ce sujet [Auschwitz] » et que « [l]’inconvénient, c’était [qu’il avait] dû apprendre seulement sur place [14] ». C’est un « inconvénient », vu que la perversion de la loi est au principe du fonctionnement des camps, que les règles n’y ont d’autre but que de détruire l’humanité et la vie humaine. Alors, si l’on a la chance de ne pas être sélectionné immédiatement pour la chambre à gaz dans un camp comme Auschwitz, la découverte de la réalité et des possibilités de survivre jour après jour ne peut se faire que « pas à pas », « petit à petit ». Et c’est tout l’intérêt narratif de raconter les « événements » comme ils « [ont] eu lieu », « en suivant le cours normal des minutes, des heures, des jours, des semaines et des mois » et non pas « tous à la fois, dans une sorte de tourbillon, de vertige unique » ; car il serait contraire à la vérité de donner à penser que « les nombreux participants perdent l’esprit tous en même temps » (voir p. 131).

La « méthode heuristique » de Kertész ne produit pas un « roman de l’in-connaissance » (p. 134), mais vise à « transformer l’expérience inexprimable des camps de la mort en vécu humain » (voir p. 135) et donc à permettre une *compréhension* de cette vérité vécue. Dans ce sens, cette méthode est analogue entre autres à celle d’Antelme, telle que Perec en faisait l’éloge dans son article consacré à *L’Espèce humaine*. À propos de cette méthode, A. Prstojevic parle justement d’une « critique de la vision totalisante du passé » (p. 132), or cette vision totalisante est le propre des mauvais témoignages, selon

Perec — de cette littérature concentrationnaire qui « a entassé les faits » dans la croyance qu'ils parlaient d'eux-mêmes, qui « a multiplié les descriptions exhaustives d'épisodes dont elle pensait qu'ils étaient intrinsèquement significatifs » alors qu'« ils ne l'étaient pas [15] ». Ce qu'il y a de faux et « qui est implicite dans ces récits [même scrupuleusement conformes à la vérité], c'est l'*évidence* du camp, de l'horreur, l'évidence d'un monde total, refermé sur lui-même, et que l'on restitue en bloc ». Par opposition, dans un témoignage comme *L'Espèce humaine*,

> [l]'univers concentrationnaire est distancié. Robert Antelme se refuse à traiter son expérience comme un tout, donné une fois pour toutes, allant de soi, éloquent, à lui seul. Il la brise. Il l'interroge. Il pourrait lui suffire d'évoquer, de même qu'il pourrait lui suffire de montrer ses plaies sans rien dire. Mais entre son expérience et nous, il interpose la grille d'une découverte, d'une mémoire, d'une conscience allant jusqu'au bout [16].

C'est bien ici la question de la *transmission* qui est l'enjeu : la façon dont Antelme entreprend de parer à la tentation du déni — du discours sur l'« inimaginable », très en vogue dès les retours de déportation. Il ne faut donc pas attendre *Être sans destin* pour que la « crainte de la réception » (p. 147) conditionne l'écriture testimoniale. En revanche, on peut affirmer que le problème du déni auquel se confrontent si douloureusement les témoins devient *la matière même de la littérature* dans le reste de leur œuvre (quand ils n'écrivent pas qu'un livre, comme Antelme) ou dans celle de leurs héritiers [17]. À cet égard, la proposition que fait A. Prstojevic de considérer toute l'œuvre de Kertész comme « une réflexion sur la capacité de la culture européenne à entendre [son] témoignage de 1975 » (p. 161) est passionnante. Mais c'est aussi sous cet angle qu'il convient précisément d'appréhender les *fictions documentaires* de Kiš, de Perec et de Sebald.

Kiš et Perec héritent du régime testimonial d'abord dans ce qu'A. Prstojevic « propose d'appeler une *esthétique de l'émergence* » (p. 118). Dans *Sablier* (et plus largement dans *Le Cirque de famille*) de Kiš comme dans *W ou le souvenir d'enfance* de Perec, le projet de raconter son enfance se transforme en projet de raconter la disparition du père (Kiš) ou de la mère (Perec) ; c'est ainsi que la narration mène chaque fois en son point d'aboutissement à la citation d'un document qui en forme l'origine : « à la lettre du père qui en constitue l'explication » (p. 118), chez Kiš ; à un extrait de *L'Univers concentrationnaire* (1946) de David Rousset, chez Perec. Comme si l'œuvre tout entière n'avait d'autre fin que de nous préparer à cette lecture qui nous confronte à la réalité de la déportation. Il s'agit pour ces écrivains orphelins d'appliquer la « méthode heuristique » du « pas à pas », mais comme à rebours, suivant le modèle de la « fouille archéologique » (p. 114) — « à travers une exploration minutieuse, presque obsédante à force de précision, de détails » (voir p. 109).

Mais, si l'on retrouve dans ces textes la fonction testimoniale de l'hommage aux disparus, il faut noter que leurs auteurs ne sont pas seulement mus par la quête d'un passé catastrophique qu'il s'agirait de reconstituer morceau par morceau. A. Prstojevic est attentif au fait que Kiš et Perec qualifient tous deux leur livre de « *Bildungsroman* » (voir p. 113) — de « roman d'éducation » ou de « roman de formation *littéraire* » ; et en effet, c'est ce que notait Benjamin des « véritables souvenirs », qui doivent « moins procéder du rapport que désigner exactement l'endroit où le chercheur a mis la main sur eux », et donc « donner en même temps une image de celui qui se souvient [18] ». La question qui se pose au cœur de ces textes, ainsi, vise à connaître quelle vie d'homme — et quelle œuvre d'écrivain — je peux construire sur le fond d'une destruction de l'humanité qui m'atteint si personnellement. C'est ce qui fait que *W* et *Le Cirque de famille* ont représenté pour chacun des auteurs une longue et tortueuse aventure, procédant du temps long de l'analyse ; ce qui fait aussi que ces textes forment chacun comme la clé de voûte de l'œuvre complète [19].

Le sujet dont traitent les auteurs n'est donc pas celui des camps et du génocide nazis tels qu'ils ont été dans le passé (ce qui est le sujet des témoins) mais celui de *leur hantise dans le présent*. C'est le sujet de Kiš et de Perec, mais encore des autres auteurs qu'étudie A. Prstojevic : de Sebald, à qui il consacre un dernier chapitre admiratif, ou des Laurent Binet, Yannick Haenel et autres Daniel Mendelsohn évoqués en conclusion. La problématique de tous ces auteurs est en effet formulée par Y. Haenel, lorsqu'il traduit et interprète une expression de Celan en épigraphe de *Jan Karski* en 2009 (voir p. 219) ; elle est de *témoigner pour le témoin*, comme en réponse à l'appel du poète orphelin de Cernovitz. Non pas de s'identifier à un témoin et de mimer son témoignage, ce qui reviendrait à fabriquer un faux, — mais d'accompagner les témoins dans leur hantise du passé et leur deuil inachevable des disparus ; et donc, depuis leur propre place dans et face à l'histoire, de lutter à leur suite contre l'œuvre cicatrisante naturelle et immorale du temps, en enquêtant sur *ce qui reste* de ce temps passé.

C'est en cela que, loin de s'opposer au témoignage, la fiction peut le *relayer* ; la fiction étant le mode du récit qui convient le mieux à l'expression de la hantise. C'est ce qu'avait compris Cayrol lorsqu'il développait sa théorie du « romanesque lazaréen » au tournant des années cinquante, puis concevait avec Alain Resnais *Nuit et Brouillard* « comme un dispositif d'alerte » au moment de la Guerre d'Algérie ; car il s'agissait de ne pas faire « comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres » et de ne pas « f[eindre] de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays », tandis qu'« autour de nous […] on crie sans fin [20] ». La fiction de W comme « fantasme » d'univers concentrationnaire en Terre de Feu permet de façon analogue à Perec d'« éclaircir » la « brume insensée où s'agitent des ombres », puisque, sous la houlette des « fascistes de Pinochet », « plusieurs îlots de la Terre de Feu sont aujourd'hui [en 1974] des camps de déportation [21] ». Et c'est encore à cette fonction de la fiction d'abolir toute distance entre le passé et le présent que fait appel Sebald de façon exemplaire, le temps semblant même ici « séduit par la géographie » (p. 193) — comme pour ouvrir un *espace* où règne l'inconscient : l'inconscient visuel des lieux (en Europe) finissant par avoir raison de l'inconscient pulsionnel qui pousse les personnages (tel Jacques Austerlitz) et les lecteurs au déni (en l'occurrence, à la cécité), et faisant ainsi apparaître que « la Shoah » est le « trauma qui influence inconsciemment la vie de l'Europe contemporaine » (p. 207).

1 Rawicz et Kertész, qui ont survécu à leur déportation à Auschwitz, sont les seuls à pouvoir revendiquer le statut de témoin ; ils ont été les témoins oculaires du crime de masse, non comme des tiers (au sens du latin *testis*) mais comme des victimes qui ont traversé l'épreuve de part en part (au sens du latin *superstes*). Cependant, Kertész est le seul à avoir effectivement revendiqué ce statut et porté témoignage, publiant *Sorstalanság* [*Être sans destin*] en hongrois en 1975. Quant à Perec et Kiš, ils sont des victimes en tant qu'« enfants cachés » que l'extermination nazie a rendus

orphelins, mais, comme ils n'ont pas vécu l'expérience de la déportation, ils ne peuvent pas témoigner de celle-ci.

2 Suivre la distinction opérée par Gérard Genette entre « deux *régimes* de littérarité », l'un « *constitutif* », et l'autre « *conditionnel* » (*Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », p. 7), se fait ainsi au détriment du témoignage, que l'on « distingue soigneusement […] de la "vraie" littérature », comme le regrettait précisément Georges Perec en 1963 (« Robert Antelme ou la vérité de la littérature », dans *L.G. : Une aventure des années soixante*, Paris, Le Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 1992, p. 88).

3 L'extrait de *Les Rescapés et les naufragés* où Primo Levi parle des « survivants » qui « ne [sont] pas les vrais témoins », relativement aux « musulmans » d'Auschwitz qui sont « les témoins intégraux », est cité p. 121. Vouloir discréditer les témoignages des survivants à partir d'une interprétation abusive de ce propos de Levi a été l'entreprise de Giorgio Agamben, qui forge même l'expression discutable de « pseudo-témoins » dans *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*(trad. de l'italien par P. Alferi, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2003, p. 36). C'est aller dans son sens que de faire une analogie entre le manque de légitimité de Kiš ou de Perec (qualifiés de « témoins aux connaissances incomplètes et peu fiables », p. 121) et un prétendu manque de légitimité de Levi.

4 Voir Paul Celan, « Réponse à une enquête de la librairie Flinker, Paris (1958) », dans *Le Méridien & autres proses*, trad. de l'allemand par Jean Launay, Paris, Le Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 2002, p. 31.

5 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres*, t. III, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 433.

6 C'est la critique que Robert Musil adressait à Oswald Spengler : voir « Esprit et expérience : Remarques pour des lecteurs réchappés du *Déclin de l'Occident* » (1921), dans *Essais : Conférences, critique, aphorismes et réflexions*, trad. de l'allemand par Philippe Jaccottet. Paris : Le Seuil, 1984, p. 102.

7 Voir par exemple les notices sur ces deux auteurs dans Jean Norton Cru, *Témoins : Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Histoire contemporaine », 2006, p. 555-565 et 587-593.

8 W. Benjamin, « Théories du fascisme allemand : À propos de l'ouvrage collectif *Guerre et Guerriers*, publié sous la direction d'Ernst Jünger » (1930), dans *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 199, 203.

9 Jean Cayrol, « Témoignage et littérature », dans *Esprit*, avril 1953, 21e année, n° 4, p. 575-576. Quant à l'« érotisme diffus », Rawicz apparaît en outre comme un précurseur de ce que Saul Friedländer appelle « nouveau discours sur le nazisme » et qu'il voit naître au tournant des années soixante-dix, par exemple dans *Le Roi des Aulnes* de Tournier ou *Les Damnés* de Visconti : à savoir une fascination du nazisme qui se situe au « niveau des fantasmes, des images et des émotions » et qui, au nom d'« une réélaboration esthétique qui veut échapper à l'idéologie », procède d'« un frisson esthétique suscité par l'opposition entre l'harmonie du kitsch et l'évocation constante des thèmes de mort et de destruction », puis d'« un désir, levé à la fois par l'érotisation du pouvoir, de la force, de la domination et […] par la représentation du nazisme comme lieu de tous les défoulements, de toutes les transgressions » (*Reflets du nazisme*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 11, 13, 16).

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

11 C'est la thèse que J. N. Cru soutenait à propos des témoignages de la Grande Guerre, dans *Du témoignage*, Paris, Gallimard, coll. « Les documents bleus », 1930, p. 88. À ce sujet, voir mon article « Le schisme littéraire des témoignages de la Grande Guerre », dans *Vox Poetica : Lettres et sciences humaines* [en ligne], 2013, rubrique « Articles », s. p. Disponible sur : http://www.vox-poetica.org/t/articles/detue2013.html (mis en ligne le 6 février 2013).

12 Imre Kertész, « Discours prononcé à la réception du prix Nobel à Stockholm le 10 décembre 2002 » *Bulletin trimestriel de la Fondation Auschwitz : « Imre Kertész, prix Nobel 2002 »*, juillet-décembre 2003, n° 80-81, p. 168-169.

13 I. Kertész, *Être sans destin*, trad. du hongrois par Natalia et Charles Zaremba, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 2002, p. 150 et 152.

14 *Ibid.*, p. 157.

15 G. Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », dans *L.G., op. cit.*, p. 93. On peut regretter que cet article ne soit pas mentionné dans *Le Témoin et la bibliothèque*, alors que Perec y exige de la littérature qu'elle tire la leçon du témoignage.

16 *Ibid.*, p. 95.

17 Sur cette question, voir mon article « Volodine lecteur des témoins : le dispositif d'éveil post-exotique », dans F. Detue, L. Ruffel (dir.), *Volodine etc. : Post-exotisme, poétique, politique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2013 (à paraître).

18 W. Benjamin, *Images de pensée*, trad. de l'allemand par J. -F. Poirier et J. Lacoste, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Titres », 2011, p. 182.

19 Comme le note A. Prstojevic en s'appuyant sur les travaux de Philippe Lejeune, dans la bibliographie perecquienne, « seul *W ou le souvenir d'enfance* prend à bras-le-corps la question de la Shoah » (p. 96). Mais il paraît hasardeux de considérer à partir de là que ce texte serait « un accident dans une vie orientée vers d'autres horizons thématiques » (p. 98-99). Tout un pan de la critique perecquienne montre au contraire que *W ou le souvenir d'enfance* éclaire la lecture que l'on peut faire des autres livres, dans lesquels le thème de la mère disparue, notamment, apparaît de façon obsessionnelle comme tapi discrètement dans l'écriture. Perec ne justifie pas autrement son parti de devenir écrivain : « j'écris parce qu'ils [mes parents] ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie » (G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2000, p. 63-64).

20 J. Cayrol, *Nuit et Brouillard*, dans *Œuvre lazaréenne*, Paris, Le Seuil, coll. « Opus Seuil », 2007, p. 1001. Voir également « Nous avons conçu "Nuit et Brouillard" comme un dispositif d'alerte », dans *Lettres françaises : Arts, spectacles*, du 9 au 15 février 1956, n° 606, p. 5.

21 Je relie ici l'épigraphe de la première partie de *W* (qui est une citation de Raymond Queneau : « Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment pourrais-je l'éclaircir ? ») et les tout derniers mots du récit (G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance, op. cit.*, p. 11 et 222).

PLAN

- La fiction contre le témoignage, ou le parti du *kitsch* : le cas de l'« anti-témoin » Piotr Rawicz
- La fiction avec le témoignage : du « pas à pas » testimonial à l'expression de la hantise

MOTS CLÉS

Fiction, Shoah, Témoignage

AUTEUR

Frédérik Detue

Voir ses autres contributions

Courriel : frederik.detue@gmail.com

POUR CITER CET ARTICLE

Frédérik Detue, « « Fiction *vs* témoignage » ? », *Acta fabula*, vol. 14, n° 5, « L'aire du témoin », Juin-Juillet 2013, URL : http://www.fabula.org/acta/document7984.php, page consultée le 14 septembre 2020.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Mentions légales et conditions d'utilisation

Flux RSS
Fabula sur Facebook
Fabula sur twitter