

Tangence



## Écritures *d'après* Auschwitz Writing in retrospect about Auschwitz

Philippe Mesnard

Number 83, Winter 2007

L'extrême dans la littérature contemporaine. Le *corpus* de la Shoah en question

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/016763ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/016763ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mesnard, P. (2007). *Écritures d'après* Auschwitz. *Tangence*, (83), 25–43.  
<https://doi.org/10.7202/016763ar>

Article abstract

In the body of testimony produced by survivors of the Nazi concentration camps and the genocide of the Jews, one observes a certain number of texts which, by means of partial mimicry, do not claim to faithfully reproduce concentrationary reality; their intention, rather, is to examine the quality of the memories of this reality. One also sees a tendency to break away from the traditions of the realistic narrative, the referential function and fictional immersion. The main authors are Robert Antelme, Tadeusz Borowski, Charlotte Delbo, Zalmen Gradowski, Imre Kertész, Primo Levi and Piotr Rawicz. These texts have inherent critical potential. The present study aims to pinpoint their stylistic principles and semantic logics in order to emphasize that the passage of extreme experience into language, which these testimonies consist of, responds to normative and rational exigencies, not to issues of unspeakableness.

# Écritures *d'après* Auschwitz

Philippe Mesnard,

Haute École de Bruxelles/

Collège international de philosophie (Paris)

Dans le *corpus* testimonial produit par les survivants des camps de concentration nazis et du génocide des Juifs, on note un certain nombre de textes qui, pratiquant un mimétisme partiel, ne prétendent pas restituer fidèlement la réalité concentrationnaire, mais entendent s'interroger sur la qualité des souvenirs de cette réalité. On sent ainsi une tendance à se démarquer de ces traditions que sont le récit réaliste, la fonction référentielle et l'immersion fictionnelle. Leurs auteurs sont notamment Robert Antelme, Tadeusz Borowski, Charlotte Delbo, Zalmen Gradowski, Imre Kertész, Primo Levi, Piotr Rawicz. Ces textes portent en eux un potentiel critique. La présente étude vise à en dégager les principes stylistiques et les logiques sémantiques afin de mettre en évidence que le passage de l'expérience extrême dans le langage, en lequel consistent ces témoignages, répond à des exigences normatives et rationnelles, non à des questions d'indicibilité.

Pour interroger le *corpus* des textes de témoignage sur les camps de concentration et le génocide des Juifs, j'ai voulu avoir pour guide la question suivante : quel savoir-faire et quelles possibilités les témoins, ayant survécu ou non, ont-ils convoqués pour transcrire la violence radicale dont ils venaient de faire l'expérience ? Ainsi, il me semblait important de penser en termes de possible et de dicible, ce qui souvent est renvoyé à l'exception, à l'impossible, à l'ineffable<sup>1</sup>. Lire ces textes dans cette perspective, avec pour présupposé méthodologique d'en dégager les dimensions normatives, de s'attacher aux moyens plutôt qu'aux fins,

---

1. Sans pour autant exclure ces notions qui demandent à être resituées, soit dans les régimes discursifs et argumentatifs qui les convoquent — ce qui engage vers une épistémologie —, soit en les lisant comme des *topoi* auxquels recourent les déportés pour désigner leur expérience.

permet de distinguer plusieurs régimes d'écriture dont les plus conventionnels ressortissent aux réalismes empirique et transcendant et, ce faisant, répondent aux exigences mimétiques de la ressemblance. Cette ressemblance s'applique tantôt à ce qui est posé et reconnaissable comme *la* réalité concentrationnaire ou exterminationniste (*Les jours de notre mort* de David Rousset; *Vie et destin* de Vassili Grossman<sup>2</sup>) — en ce cas, le texte prend un tour épique; tantôt à une réalité symbolique largement pourvue en métaphores, allégories et autres tropes qui proposent des images aux lecteurs<sup>3</sup> — en ce cas, le texte est une redescription de la réalité concentrationnaire ou génocidaire qui s'appuie sur des éléments légendaires ou mythiques.

En marge de ces écritures réalistes, on note la présence de textes qui, tout en pratiquant un mimétisme partiel, ne prétendent pas restituer fidèlement la réalité concentrationnaire, mais entendent s'interroger sur la qualité des souvenirs gardés de cette réalité. On sent ainsi une tendance à se démarquer de ces traditions que sont le récit, la valeur référentielle et l'immersion fictionnelle (ou l'identification) — et, pour cette raison, les textes portent en eux un potentiel critique. C'est à ce *corpus* que je m'intéresserai ici pour, après en avoir dégagé les traits les plus pertinents, saisir l'enseignement qu'ils cherchent à transmettre non seulement de ce qui a été vécu par les témoins, mais aussi de ce qui a eu lieu.

## 1. Un corpus critique

Introduire du jeu, aux sens ludique et mécanique, pour en faire le principe moteur de l'écriture et de l'économie textuelle (et

- 
2. David Rousset, *Les jours de notre mort* [1947], préface de Maurice Nadeau, Paris, Hachette Littératures, 1993; Vassili Grossman, *Vie et destin* [1980], traduit du russe par Alexis Berelowitch avec la collaboration d'Anne Coldefy-Faucard (Paris, Julliard/L'Âge d'homme, 1983). À la suite de ces fresques monumentales, un certain nombre d'œuvres de veine réaliste ont été produites par des écrivains qui n'avaient pas été déportés, comme *Treblinka* de Jean-François Steiner (Paris, Fayard, 1966), *Le choix de Sophie* [1976] de William Styron (traduit de l'anglais par Maurice Rambaud, Paris, Gallimard, 1981), *La liste de Schindler* de Thomas Keneally (*Schindler Ark*, New York, Touchstone book Simon and Schuster, 1982).
  3. Il y a, notamment, *Le dernier des justes* d'André Schwartz-Bart (Paris, Seuil, 1959); de même, une analyse poussée de *La nuit* d'Élie Wiesel [1956 en yiddish], préface de François Mauriac (Paris, Minuit, 1958) conduit à ranger ce récit dans cette catégorie.

de la lecture), alors que le projet concentrationnaire visait à supprimer toute marge à l'esprit, telle est l'approche que j'aimerais privilégier pour visiter, pour revisiter ce *corpus* testimonial critique qui, au regard de la réalité vécue, n'entre pas dans un rapport de proximité mimétique et de fidélité ressemblante, ni de transposition symbolique, mais de ressemblance décalée et de distanciation. Critique, ce *corpus* l'est également en ce qu'il ne vise à aucune synthèse de l'expérience des camps, ni même à faire de la violence un événement, insistant au contraire sur la monotonie du mourir concentrationnaire<sup>4</sup>.

Ses logiques sont disparates, au point que son hybridité semble parfois dépasser sa dimension critique. Il s'agit d'un *corpus* instable qui rassemble de nombreuses œuvres paraissant éloignées les unes des autres (Borowski et Primo Levi, Antelme et Kertész, Rawicz et Delbo<sup>5</sup>), mais dont l'économie ne le cède en rien à la dominante réaliste, transparente et omnisciente qu'impose la tradition réaliste moderne, ou encore à la dominante mythique ou légendaire qui vient répondre à cette dernière et la compléter. Une des questions, qui n'est pas seulement terminologique, concerne le réalisme : avec ce *corpus*, s'agit-il d'un contre-réalisme ? L'œuvre de Kertész tendrait effectivement à ce qu'on qualifie ainsi ce parti pris, principalement avec *Être sans destin* dont l'écriture s'inscrit en faux contre le « réalisme socialiste » dont il a subi la censure (épisode décrit dans *Le refus*). Le cahier des charges réalistes, commenté par Philippe Hamon, n'est aucunement suivi par Kertész qui s'efforce de surmodaliser son texte quand le canon dictait de rendre la narration transparente. Chaque auteur que nous retrouverons par

- 
4. À ce titre, l'on pourrait avancer que le projet de ces auteurs (survivants et témoins) oriente leur production vers une *synthèse impossible* qui rappellerait la résistance à la totalisation et à la prétention du Tout propre à la dispersion dans laquelle se reconnaît un des principes majeurs que Blanchot attribue à la littérature.
  5. Tadeusz Borowski, *Le monde de pierre* [1948 en polonais, 1964 en français], préface d'André Comte-Sponville, traduit du polonais par Laurence Dyèvre et Éric Veaux (Paris, Christian Bourgois, 1992) ; Primo Levi, *Si c'est un homme* [1958], traduit de l'italien par Martine Schruoffenegger (Paris, Julliard, 1987) ; *Les naufragés et les rescapés* [1986], traduit de l'italien par André Maugé (Paris, Gallimard, 1989) ; Robert Antelme, *L'espèce humaine* (Paris, La Cité universelle, 1947) ; Imre Kertész, *Être sans destin* [1975], traduit du hongrois par Natalia et Charles Zaremba (Arles, Actes Sud, 1998) ; *Le refus* [1988], traduit du hongrois par Natalia et Charles Zaremba (Arles, Actes Sud, 2001) ; Piotr Rawicz, *Le sang du ciel* (Paris, Gallimard, 1961) ; Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra. Auschwitz et après*, vol. I (Paris, Minuit, 1970).

la suite fournirait ici des exemples pertinents. S'agit-il d'un autre réalisme ? On pourrait le penser. On doit alors débattre de la possibilité de nouvelles formes issues de cette expérience et du rapport à l'extrême pointe de la violence moderne qui caractérisent et, d'une certaine manière, dont proviennent les écrivains qui recourent à cette configuration.

La question de la nouvelle forme hante la littérature moderne en rupture avec les conventions de l'âge classique. En ce sens, le *corpus* testimonial interpelle toute la littérature, son histoire et ses discours critiques et théoriques. De nombreux aspects des textes de ce *corpus* font songer aux bouleversements enregistrés par la littérature depuis le tournant du *xx<sup>e</sup>* siècle, de James à Woolf et à Kafka ; ils rappellent aussi, chez Antelme, l'écriture de Camus ou de Flaubert<sup>6</sup>. Chez Rousset, on retrouve des traits du roman objectif américain. Pourtant, est-ce à ce niveau, dont le dénominateur commun reste le récit et ses traditions, que ces textes testimoniaux font le plus preuve d'originalité ? Leur originalité ne vient-elle pas d'un nouveau rapport entre vérité, témoignage et fiction qu'ils contribuent à fixer (voire, simplement, qu'ils fixent) et dont les conséquences sont encore peu estimées (courbés comme sont la plupart des lecteurs sous le *diktat* de la vérité positive, des attentes et des interprétations qu'elle induit) ? En effet, l'influence d'un Dos Passos ou d'un Hemingway chez Rousset renseigne surtout sur l'emprunt de techniques narratives, plutôt que sur une homologie associant les projets de celui-ci et de ceux-là. Le projet vient d'ailleurs et va ailleurs. Comment, en effet, isoler *L'espèce humaine* d'Antelme des textes et des lettres qu'il a écrits aux lendemains de son retour en France ? Dès lors, la proximité avec Flaubert paraît moins évidente et l'écriture, plus représentative du milieu littéraire dans lequel Antelme évoluait. De même, la réécriture entre la première version de *Si c'est un homme* de Primo Levi, datant de 1946 (publiée en 1947) et la seconde — la standard — écrite entre 1955 et 1956 (mais publiée en 1958)<sup>7</sup> est essentielle à la compréhension d'un texte indissociable de ses différentes versions et recorections.

6. Voir, à ce propos, Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 139-142.

7. Il faut compter également la part qu'y tiennent les *archives* de la poésie et du « Rapport hygiénico-sanitaire sur le camp de Monowitz » que Levi coécrivit avec Leonardo Debenedetti ; ce rapport, traduit de l'italien par Catherine Petitjean, est dans Philippe Mesnard (sous la dir. de), *Rapport sur Auschwitz*, présentation de Philippe Mesnard, Paris, Kimé, 2005.

Alors pourquoi, pour ces auteurs, ne pas faire prévaloir le mouvement de leurs textes les uns par rapport aux autres, la réécriture et la réélaboration dont ils participent et qu'ils animent ? En privilégiant ces aspects, on redonnerait à la question de la tradition littéraire un dynamisme et le sens d'une historicité qu'elle se voit souvent retirer. C'est à la mesure des expériences de violence radicale vécues par les survivants et en fonction des projets des auteurs que ce *corpus* testimonial réactualise les formes qu'il emprunte ou dont il hérite. En ce sens, il bouleverse la littérature. C'est dans cette tension que l'on peut penser la question des nouvelles formes et du mouvement qui les porte. Blanchot estime que ce qui a eu lieu durant la Seconde Guerre mondiale a été autre chose qu'une guerre et a atteint à un « absolu » dont l'historicité des changements qu'enregistre la littérature ne peut ni rendre compte, ni avoir anticipé formellement<sup>8</sup>. De manière différente, François Rastier identifie cette forme nouvelle à des chapitres courts et à une absence de narrativité d'ensemble, avec notamment pour exemple *L'univers concentrationnaire* (1946) de David Rousset, les textes de Jean Améry et *Les naufragés et les rescapés* (1986) de Primo Levi<sup>9</sup>. Borwicz, de son côté, après une étude aussi précise qu'inaugurale du *corpus*, prétend que l'« [o]n ne rencontre pas de “découvertes spontanées” », considérant que c'est au contraire un retour à la rationalité qui caractérise cette littérature<sup>10</sup>.

Ma position sur ce plan est la suivante : un renforcement de la rationalité, voire un ancrage dans la littérature par l'intertextualité ou par les techniques, n'interfèrent en rien à la mise en place d'une nouvelle forme. Mais elle n'est pas seulement une forme et ne tient pas qu'à une question esthétique. La matière et les procédés sont nécessairement littéraires<sup>11</sup> en ce que la littérature offre un mode

---

8. Maurice Blanchot, *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 128-129.

9. François Rastier, « Sur les techniques de la littérature de l'extermination », entretien avec Philippe Mesnard [2006], *Champs du signe*, Toulouse, Éd. universitaires du Sud, à paraître.

10. Michel Borwicz, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie (1939-1945)* [1973], Paris, Gallimard, 1996, p. 383.

11. On pourrait comprendre, parce qu'elle parle en tant qu'historienne, qu'Annette Wieviorka adopte un point de vue différent et affirme « l'absence de matrice littéraire » des récits de déportation due à l'étrangeté du phénomène concentrationnaire et à un manque, dit-elle, de tradition d'écriture sur le sujet (*Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992, p. 189). En revanche, il est regrettable qu'Alain Parrau, littéraire, reprenne à son compte cette argumentation en prétextant que, contrairement aux écrivains soviétiques nourris d'une tradition littéraire qui s'ancre dans l'expérience

de rationalité et de prise en compte du négatif que, hormis les arts, n'assure aucune autre forme d'expression et de savoir, *a fortiori* scientifique et positive, en Occident. Seulement, cela ne suffit pas. Ce qu'il y a de neuf vient de la nouvelle organisation du rapport entre expression et contenu qui, à l'évidence, influe sur la matière et détermine les procédés. Cette organisation est due à cette réalité *autre*<sup>12</sup> dont les survivants ont été témoins et, partant, aux nouveaux positionnements dans lesquels se sont trouvés ou retrouvés les déportés au camp et les survivants dans un monde libre ou soumis à d'autres entraves que le nazisme. La glaise est la même (la langue), les tours et les ciseaux aussi (les techniques et les procédés littéraires, de même que l'espace propre à la littérature, défini par son rapport indirect au monde), mais les mains et le regard du potier (l'écrivain lazaréen de Cayrol), leur sensibilité sont différents. Par là, la vitesse même du façonnage s'en ressent. Nouvelles formes : de nouveaux agencements textuels (ou visuels, plastiques, figuratifs donnant à voir la non-figuration comme possibilité) s'élaborent sous la pression de l'expérience collective inédite, ce qui donne lieu à une actualisation éthique à l'intérieur même du régime esthétique dominant la modernité. Une actualisation qui ne va pas de soi, d'où d'importants problèmes de réception qui retardent ou brouillent l'intelligence que l'on peut avoir de ces œuvres<sup>13</sup>.

Celles-ci n'ont généralement pas répondu à l'attente de l'époque lors de leur publication. Elles n'ont pas reproduit ni cautionné la vision du grand camp mythique des années 1950 et 1960 (Antelme, dès les premières pages de *L'espèce humaine*, annonce qu'il parlera de sa détention dans un camp satellite dont la violence n'est en rien comparable à la terreur des chambres à gaz ; Levi tient des propos analogues à propos d'Auschwitz-Monowitz et de la Buna, qui n'étaient pas Birkenau où s'effectuaient les gazages), pas plus qu'entretenu une conception victi-

---

du bain et de la déportation, les déportés français n'ont eu aucune tradition à laquelle s'alimenter (*Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995, p. 333-334).

12. Cette altérité tient à la fois à sa violence et à ses stratégies pour travestir une partie du processus qui mène inexorablement à la mort.
13. Voir, à ce propos, Philippe Mesnard, « Naissance de la réception de Primo Levi en Italie », dans François-Charles Gaudard (sous la dir. de), *Réceptions et usages du témoignage*, Actes du colloque des 9-10-11 juin 2005 (Toulouse), Toulouse, Éd. universitaires du Sud, coll. « Champs du signe », 2006, p. 157-169.

maire des déportés, comme le note si clairement Perec<sup>14</sup>. Le sort des Juifs n'y est pas occulté et ne sont pas escamotés non plus le rapport ambigu et l'antisémitisme dont ces derniers étaient l'objet dans l'espace concentrationnaire<sup>15</sup>, quand ceux-ci avaient survécu à la *Selektion*. Cela signifie aussi que la liberté recouvrée ne signe pas pour autant l'achèvement de l'expérience concentrationnaire, ce qui, là encore, contrevient à l'attente remplie d'un espoir consolateur qu'entretient le public — attente qui, sur ce plan-là, n'a guère changé. Il n'y a pas, pour le rescapé, d'achèvement de l'expérience, mais une autre manière de la vivre avec son histoire mémorielle en train de se faire, cette fois en tant que survivant investi de la tâche de témoigner<sup>16</sup>.

## 2. Rationalité à l'épreuve

Ces œuvres se caractérisent aussi par la visibilité du procès d'énonciation et, fréquemment, par un jeu très marqué entre le temps de l'énonciation (le déporté étant revenu au monde libre) et le ou les temps de l'énoncé. De même, de nombreuses marques subjectives<sup>17</sup> y sont repérables, de telle façon qu'elles structurent l'ensemble du texte à partir du présent du survivant, impliquant une mise en abyme de la référentialité accentuée par l'abondance des modalisations. Pas de reconstitution fidèle contrairement à l'impression que prodiguent les récits réalistes (Grossman, Rousset, Schwartz-Bart, etc.). Dans un passage du *Refus*, Kertész pose le problème non de la reconstitution, mais de la transmission possible, bien qu'en même temps improbable, de ce que signifie un système capable de soumettre intentionnellement un groupe de

14. Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » (*Partisans*, Paris, n° 8, janvier-février 1963, p. 121-134), dans L.G. *Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, p. 90-93.

15. Voir Tadeusz Borowski, *Le monde de pierre*, ouvr. cité.

16. Je ne peux m'empêcher de penser à ce phénomène quasiment obscène consistant à insister depuis quelques années sur le fait que les survivants sont maintenant de nouveau en sursis puisque, selon les lois naturelles du vieillissement, ils vont « bientôt disparaître ». Ainsi, le statut de survivant s'est sensiblement modifié et, en l'occurrence, détérioré. C'est le *discours social* (Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989) qui signifie maintenant aux ex-déportés leur prochaine extinction.

17. Voir l'analyse des subjectivèmes par Catherine Kerbrat-Orecchioni (*L'énonciation. De la subjectivité dans le langage* [1980], Paris, Armand Colin, 2002) qui est ici remarquablement pertinente et entièrement applicable.



déportés juifs hollandais, « trois cent quarante », récemment arrivé à Mauthausen, à des conditions de travail d'une violence telle qu'ils ne peuvent y survivre plus de « six semaines ». Faire le récit de cet assassinat collectif, dit-il, trouverait dignement une place symbolique dans « l'imagination humaine, à une seule condition : celle de n'avoir pas eu lieu<sup>18</sup> ». Or : ça a eu lieu. Un saut a été accompli, c'est toute la différence entre *L'enfer* de Dante et celui d'Auschwitz, le premier étant antagonique du second et résistant à son immanence acculturée, le second incluant dans son projet la destruction radicale du premier en tant qu'élément de (haute) culture. Et, dit Kertész — car justement on n'est pas ici dans un récit, mais dans un discours qui défie la narrativité —, « la monotonie maniaque de ces expériences est peut-être ce contre quoi l'imagination lutte sans cesse<sup>19</sup> ». Ce qui, du réel, a eu lieu, s'oppose aux facilités que l'imagination préfère généralement emprunter et résiste aux conventions narratives : c'est pourquoi une entrée théorique privilégiant le récit s'épuise dans ce sujet qui lui échappe<sup>20</sup>. *Les gens*, dit Kertész, *ne veulent pas se faire écraser par ce fardeau*. Alors on dévie « naturellement » vers la légende qui, convoquant des mythèmes<sup>21</sup>, laisse interdite la possibilité de trouver une forme adéquate avec laquelle la littérature doit désormais, *après Auschwitz et d'après Auschwitz*, persévérer d'écrire<sup>22</sup>. Et écrire sans relâche. Sans céder à la facilité de donner aux lecteurs la

---

18. Imre Kertész, *Le refus*, ouvr. cité, p. 46-47.

19. Imre Kertész, *Le refus*, ouvr. cité, p. 47. Ici, les propos antilanzmanniens (« Pour savoir il faut imaginer. Nous devons tenter d'imaginer ce que fut l'enfer d'Auschwitz en été 1944 »), qui ouvrent *Images malgré tout* de Georges Didi-Huberman (*Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 11), n'apparaissent pas recevables.

20. Je pointe ici le problème propre à *Temps et récit* de Paul Ricoeur (*Temps et récit*. 1. *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983 ; *Temps et récit*. 2. *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1984), qu'il partage avec l'historiographie — ce n'est en ce sens pas un hasard si sa dernière grande étude (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000) marque ostensiblement son rapprochement d'avec les historiens.

21. En l'occurrence, celui de la femme diabolique à l'appétit sexuel démesuré faussement incarnée par Ilse Koch, épouse du commandant du camp de Buchenwald, que met en scène Jorge Semprun dans *Le grand voyage* (1963), que Kertész éreinte (*Le refus*, ouvr. cité, p. 47-49).

22. Je rappelle que pour Levi, en réponse à Adorno, « après Auschwitz, on ne peut plus écrire de poésie que sur Auschwitz » (*Conversations et entretiens* [1997], présenté et annoté par Marco Belpoliti, traduit de l'italien et de l'anglais par Thierry Laget et de l'allemand par Dominique Autrand, Paris, Robert Laffont, coll. « 10/18 », 1998, p. 138).

possibilité d'une immersion fictionnelle — tout en recourant à des dispositifs d'énonciation, stylistiques et fictionnels, qui permettent de transmettre l'expérience de cette béance comme telle, ouverte sur l'humanité, sans la combler, ni la masquer, ni faire croire qu'elle puisse être accessible et rédimée. Sans en appeler, non plus, au silence absolu, ni l'invoquer — mais en inscrivant le silence à même le langage comme un signe investi d'une valeur. « Cette parole fait sa part au silence, mais il faut des mots pour entendre le silence qui les troue, de même qu'il faut de l'écriture pour entendre, lire, percevoir le versant silencieux du texte », écrit remarquablement Anny Dayan Rosenman<sup>23</sup>. Car l'expérience à transmettre est autant celle de la réalité concentrationnaire que de sa béance, d'un *cri sans voix* pour reprendre l'expression de Katzenelson<sup>24</sup>. Certaines séquences, les plus fortes, de *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, œuvre cinématographique de dimension littéraire, tendent à cela.

La structuration de textes, d'œuvres, autour de points de vue — notamment avec la focalisation variable comme chez Gradowski (*Au cœur de l'enfer*, 2001), Borowski (*Le monde de pierre*, 1948), Kertész (*Être sans destin*, 1998) ou Klüger (*Refus de témoigner. Une jeunesse*, 1997) — a pour conséquence de délivrer une vision non lisse, altérée de la réalité<sup>25</sup>, plutôt hésitante et parfois chargée d'ambiguïtés. Les auteurs manient la paralipse sans que le manque d'informations soit rectifié par des métalepses ou rattrapé ou récupéré, comme un faire-valoir, par l'omniscience. Il s'agit parfois d'un narrateur *unreliable*<sup>26</sup> induisant un sentiment d'incertitude qui déstabilise le lecteur (Borowski, Rawicz, Kertész) ; d'une mise en scène et d'une théâtralisation déclarées (Rawicz encore, mais aussi, à son opposé, Levi, dans *Si c'est un homme*) ; d'une

23. Anny Dayan Rosenman, « Entendre la voix du témoin », *Mots. Les langages du politique*, Fontenay-aux-Roses (France), n° 56 (*La Shoah : silence... et voix*), septembre 1998, p. 13.

24. Expression que reprend Henri Raczymow pour le titre de son récit paru en 1985 chez Gallimard.

25. L'insistance de Gérard Genette sur l'altération du point de vue (*Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 211 et suiv.) est particulièrement importante pour qualifier ce rapport à la réalité.

26. Voir notamment Wayne C. Booth, « Distance et point de vue » [1961], traduit de l'anglais par Martine Désormonts, dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 85-115 ; Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction* [1999], traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001, et Ansgar Nünning, *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, Trieste, WVT Wissenschaftlicher Verlag, 1998.

atténuation récurrente des indicateurs référentiels (Kertész) ; de régulières comparaisons aux rêves (Cayrol, *Lazare parmi nous*, 1950 ; Levi, *Si c'est un homme*, 1958). On note la capacité de ces textes à porter un discours sur leur pratique, adoptant ainsi une position autoréflexive qui contrebalance la visée communicationnelle reconnue habituellement au témoignage et dans laquelle ils sont trop souvent enfermés. On observe également l'apparition de la forme *essai* ou de la forme mixte avec, dès la fin de la guerre, *L'univers concentrationnaire* de Rousset, puis, dans les années 1950, *Lazare parmi nous* de Cayrol, et, bien plus tard, l'ensemble des textes d'Améry, de Levi et, plus tardivement, de Semprun.

À la force des constructions énonciatives complexes qui ne produisent pas une vision unifiée de la réalité vécue répond une cohésion sémantique qui, d'emblée, range ces œuvres dans la littérature, même si elles ont souvent été placées dans ses marges. Les isotopies génériques, l'usage des déictiques et, à un tout autre niveau, des représentants (notamment la fréquence des anaphorisations rhétoriques) coconstruisent avec et à partir des positions narratives la cohésion des textes, pendant que le style concourt à une distanciation<sup>27</sup> que le plan d'énonciation a déjà posée d'emblée, parfois violemment<sup>28</sup>. De nombreuses ellipses, euphémismes, litotes, figures ironiques visent à mettre à distance le sujet comme le lecteur, chacun à sa façon, de la violence concentrationnaire ou génocidaire (Gradowski ; Borowski ; Kertész ; Anna Novac, *Les beaux jours de ma jeunesse*, 1996 ; Rawicz). Chez ces derniers, la production d'écarts — par les déplacements de point de vue<sup>29</sup>, le style, la syntaxe — permet une macrostructuration ironique<sup>30</sup> de

27. Au sens brechtien d'effet d'étrangeté, de *Verfremdungseffekt*.

28. Voir Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra. Auschwitz et après*, vol. I, ouvr. cité.

29. Pour une étude du style de Kertész et Gradowski et de la place qu'y tiennent les variations de focale, voir Philippe Mesnard, « Écrire au dehors de soi », dans Jean-François Chiantaretto et Régine Robin (sous la dir. de), *Témoignage et écriture de l'histoire. Décade de Cerisy 21-31 juillet 2001*, Paris, L'Harmattan, p. 187-221 ; « Le destin de la langue », *Revue de la Fondation d'Auschwitz*, Bruxelles, n<sup>os</sup> 80-81 (*Imre Kertész*), automne 2003, p. 173-183 ; « À l'articulation des points de vue », dans Carole Dornier et Renaud Dulong (sous la dir. de), *Esthétique du témoignage, Actes du colloque 18-21 mars 2004 (Caen)*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 178-186.

30. Voir Philippe Hamon (*L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 151 et suiv.), quand il parle d'énonciation dédoublée, de message double, pour un public dédoublé, d'un dédoublement qui peut aller jusqu'à la pluralisation et à l'éclatement.

textes leur permettant, chacun à sa façon, une écriture *oblique*<sup>31</sup>, ce que, à un autre niveau, Henry James nommait *the masterly indirectness*. C'est ce qui les différencie radicalement de la logique du reportage et de l'attestation qui a dominé et domine encore le rapport journalistique et mémoriel.

C'est également ce que Michel Deguy donne à entendre à propos de la poésie qui nécessite que les choses usuelles se perdent pour que le poème commence : « *Autrement dit, la poésie a affaire à l'apparition malgré les apparences. Elle tient les choses à distance. Refaisant place ("ou vide"), elle écarte ou "absente", pour une autre "présence"*<sup>32</sup> ». En effet, il faudrait alors se tourner vers la poésie, de Borowski à Delbo, de Levi<sup>33</sup> à Rawicz ou Celan. Comment Celan fait de la poésie le lieu d'un débat sur « [l]a relation problématique entre le langage de départ et l'idiome<sup>34</sup> », comment s'y joue une contre-poésie lyrique qui mène à cette extrémité de la langue, qui est non pas le mot mais le blanc, l'intervalle, le souffle, le rythme<sup>35</sup> : une critique de la langue. [*D*]as *Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen*, écrit Celan dans *Le Méridien*<sup>36</sup>. Cette critique anime également *Le chant du peuple juif assassiné* de Yitskhok Katzenelson lorsqu'il convoque les prophètes pour les révoquer. À un autre niveau, les nombreuses pièces de théâtre sur les camps ou le génocide<sup>37</sup> fournissent la possibilité d'une réflexion où s'articulent étroitement témoignage,

- 
31. À propos de Perec, voir Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991 ; et, sur les formes de l'écriture oblique, Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, ouvr. cité.
32. Michel Deguy, *L'énergie du désespoir, ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, Paris, Collège international de philosophie, Presses universitaires de France, 1998, p. 2. C'est l'auteur qui souligne.
33. Voir François Rastier, *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, Paris, Le Cerf, 2005.
34. Jean Bollack, *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 206-207.
35. Cela renvoie à Henri Meschonnic disant que « [l]e rythme est une organisation subjective du discours, de l'ordre du continu, non du discontinu du signe » (*La rime et la vie*, Paris, Verdier, 1989, p. 246), qu'il est « cette organisation qui fait du sens » (p. 212).
36. Paul Celan, *Le méridien & autres proses*, traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay, édition bilingue, Paris, Seuil, 2002, p. 79 (« le poème serait le lieu où les métaphores et autres tropes, tous, se réduisent à l'absurde »).
37. Pièces de théâtre et opéras parmi lesquels on retrouve ceux de Liliane Atlan, Armand Gatti, Rolf Hochhuth, Ana Langfus, Primo Levi, Hanoch Levin, Ana Novac, Joshua Sobol, George Tabori, Peter Weiss...

adresse au spectateur et représentation, et qui — hormis l'adaptation par Claude Régy d'*Holocauste* de Charles Reznikoff en 1997 — se démarque des partis pris iconoclastes.

« Aux prises avec l'obscurité de ce qu'il y a à "faire voir", et avec la question, donc, de la responsabilité de la littérature », écrit Deguy, l'enjeu est d'aller « jusqu'à configurer ce qui se soustrait<sup>38</sup> ». Enseignement important : contrairement à ce que l'on attendrait, ces écritures sont loin de pratiquer une *mimésis* du chaos, comme le font remarquer aussi bien Borwicz<sup>39</sup> que Levi<sup>40</sup>. Ce *corpus* répond à la nécessité de donner au *chaos*, à la destruction généralisée et progressive, un cadre et dans ce cadre un ordonnancement, de ne pas répondre, donc, à l'appel *mimétique* pour témoigner de l'expérience ou du système concentrationnaire ou génocidaire<sup>41</sup>. Appel mimétique. L'expression est questionnable. La force de l'expérience et du *pathos* dont elle est chargée induirait-elle une *mimésis* chaotique vis-à-vis de laquelle le *survivant* devrait prendre une position rationnelle, allant d'une certaine manière contre lui-même, contre le *témoin*<sup>42</sup> qu'il a été et qui est toujours en lui ?

Insistons sur la mise en œuvre d'une rationalité testimoniale d'ordre littéraire et non mémoriel<sup>43</sup>, une rationalité qui, sans disqualifier ni exaspérer le *pathos*, se combine à lui pour tenter d'assurer à la fois resubjectivation du sujet et transmission d'une connaissance des camps — fût-elle imprégnée de non-savoir et d'incertitude. Elle cherche à transmettre une expérience et le fonctionnement d'un monde où la violence et la proximité entre vie et mort n'avaient rien de commun avec le monde où vit le lecteur,

38. Michel Deguy, *L'énergie du désespoir, ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, ouvr. cité, p. 31.

39. « Rendre directement ce charivari étrange ne serait que le prolonger et le pro-pager » (Michel Borwicz, *Écrits des condamnés à mort*, ouvr. cité, p. 376).

40. « Il n'est pas vrai que le désordre soit nécessaire à la peinture du désordre ; il n'est pas vrai que le chaos de la page écrite soit le meilleur symbole du chaos final auquel nous sommes voués » (Primo Levi, *Le métier des autres* [1985], traduit de l'italien par Martine Schruoffenegger, Paris, Gallimard, 1992, p. 76).

41. En cela, Ricœur est démenti par les écrits, quand il affirme : « Pour être reçu, un témoignage doit être approprié, c'est-à-dire dépouillé autant que possible de l'étrangeté absolue qu'engendre l'horreur. Cette condition drastique n'est pas satisfaite dans le cas des témoignages des rescapés » (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, ouvr. cité, p. 223, je souligne).

42. Pour une claire théorisation de ces deux notions, voir François Rastier, *Ulysse à Auschwitz*, ouvr. cité.

43. Je veux exprimer par là qu'il ne faut pas confondre la rationalité littéraire et la rationalité sociétale et/ou politique des institutions mémorielles.

sans confondre *transmettre, expérience et monde* (ce qui serait le cas d'une mimétique du chaos). Le lecteur n'est pas entraîné dans et par son propre *pathos*, la souffrance ne le submerge pas et le texte ne le laisse pas s'immerger.

Ainsi, ce serait une erreur de penser que le récit testimonial recouvre une forme et un contenu d'exception, que les catégories de l'exception, au contraire, permettent de le penser. Les déportés, à l'instar des réfugiés, ont un rapport normatif à la norme, qui est présent dans l'écriture même des récits de témoignage<sup>44</sup>. Cela ne signifie pas, pour les plus élaborés d'entre eux, que ces récits sont tout entier tendus vers la communicabilité, qu'ils militent obstinément pour la transitivité d'un message qu'ils voudraient à tout prix faire adopter. Cela signifie, pour les plus élaborés d'entre eux, que la culture, la communicabilité, la transitivité, la pédagogie même, si nécessaires soient-elles, sont présentes pour être mises en question, parce qu'elles sont désormais liées à leur négation qu'ont incarnée les systèmes génocidaire et concentrationnaire nazis.

Le texte s'autonomise par rapport au monde vécu, ce qui passe pour un paradoxe à propos du témoignage dont on réclame tellement que son locuteur soit ancré biographiquement dans la réalité qu'il atteste. Il s'agit de solliciter la compétence du lecteur à déchiffrer le jeu de l'implicite, de la polysémie et de l'ambiguïté (tout ce que le « cahier des charges » réaliste proscrit). Autant d'ouvertures aux lecteurs qui sont, dans le même mouvement, l'introduction de distances entre monde et représentation, distances où le sujet advient. En ce sens, si toute marque stylistique est marque de la subjectivité, c'est la résistance même du sujet à son aliénation qui, plus encore que dans le langage, s'exprime par l'écart introduit dans le langage par une langue résistante, écart où le sujet trouve ainsi lieu d'être par et dans son rapport au lecteur, mais aussi, selon les auteurs (Delbo et Levi, par exemple), un lieu pour se mettre en rapport avec les morts. Le témoignage est dès lors porté par un mouvement de restauration de la subjectivité qui,

---

44. Même des régimes cynique, comme chez Borowski, ou transgressif, comme chez Rawicz, se tiennent dans ce cadre où l'accent est mis sur la lecture de leur texte et la transmission non de ce qui y est dit, mais de ce qui y est signifié. « La formation d'une configuration cohérente est la base indispensable à l'acte de compréhension en général », écrit Wolfgang Iser (*L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1976], Sprimont (Belgique), Mardaga, 1985, p. 227). Celan, contrairement à ce qu'en disait Primo Levi (*Le métier des autres*, ouvr. cité), ne va pas contre ce principe.

sans contredire le témoignage comme communication, le dépasse jusqu'à faire de la communication un acte de médiation symbolique (restauration du lien avec les morts autant que de soi avec la vie sociale) qui porte la communication au-delà de sa fonction pratique.

### 3. Le témoignage comme lacune(s)

Ce *corpus* testimonial doit permettre de définir, avec les traits que nous avons identifiés, une configuration — au-delà de la question du genre (on y trouve des récits, des essais, des textes mixtes et hybrides, de la poésie ou du théâtre) sans pour autant la révoquer (il n'est pas possible de disqualifier ce qui relève de la tradition littéraire car les témoignages s'y alimentent), au-delà également d'une périodisation, ou bien de critères biographiques ou générationnels —, une configuration, en somme, qui regrouperait l'ensemble de ces textes à la fois inclassables bien que se rangeant néanmoins sans hésitation dans la bibliothèque universelle de la littérature. Ces textes ont en partage une *qualité* testimoniale qui leur est spécifique. Elle tient, en amont de l'institution sociale du témoignage, à leur fonctionnement lacunaire. Ils *signifient* plus qu'ils ne disent et pour cela leur langue intègre dans son fonctionnement même de multiples espaces vides, des détours et des marques d'altération qui correspondent à autant de zones de non-savoir ou d'incertitudes — des lacunes plurielles. Ils ne prétendent pas à la vérité, mais à une justesse éthique dont le pari est de renvoyer aux morts aussi bien qu'aux vivants. Peut-être est-ce là le pari le plus ardu du témoignage d'entretenir à la fois, suivant des modalités radicalement différentes, le lien avec les disparus et avec ceux qui portent l'avenir en eux. Alors que la *doxa* tend à ne voir en eux que le devoir de témoigner, réduisant celui-ci à une monodirectionnalité centrée sur la vérité à tout prix, prise donc au piège d'une référentialité réaliste. Que le texte testimonial préserve ses lacunes comme telles, que son dispositif général se construise et fonctionne à partir et en fonction d'elles et non rétrospectivement dans le but de son « remplissage<sup>45</sup> », cela détermine la littérarité du témoignage. Littérarité qui, au regard des valeurs attribuées au témoignage par les institutions mémorielles,

---

45. À propos du réalisme, Philippe Hamon utilise ce mot qui s'avère ici tout à fait adéquat (« Un discours contraint » [1973], dans Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 144).

est fortement négligée, voire bloquée, par la réception qui ne s'intéresse qu'à la valeur de connaissance (documentaire, informationnelle) de ce qui est dit — dans le sens d'une « réception d'archives » — ou qui est submergée par le *pathos*<sup>46</sup>. Poussant alors un peu plus avant, il faudrait donc considérer :

- qu'il y a homologie entre les lacunes testimoniales et la distance littéraire, son obliquité, son mouvement indirect, c'est-à-dire ce par quoi, de James à Blanchot, de Iser à Lejeune (*La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, 1991) ou Hamon (*L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, 1996), se définirait la littérarité<sup>47</sup>. Lacune testimoniale, distance littéraire, poéticité, chacune entretient un rapport au langage et une expérience de celui-ci qui se rejoignent, se superposent, se répondent, se correspondent ;
- que le témoignage, s'il en fallait une compréhension générale, se définirait comme la mise en tension, par les instances qui le mettent en acte, d'un savoir lacunaire pluriel avec un savoir rétrospectif<sup>48</sup> qui tend à se présenter comme savoir total et définitif.

\*\*\*

Ainsi, toute interprétation qui, réfutant cette tension, privilégie de façon univoque et exclusive l'aspect lacunaire — il est alors généralement question de la lacune au singulier, plutôt qu'au pluriel —, jusqu'à en essentialiser l'écriture (Lyotard) ou à essentialiser une figure substitutive (la métaphore agambenienne du *Muselmann*), perd le sens du témoignage au profit d'une « réécriture du sublime<sup>49</sup> » et/ou d'une signification mystique. Ceci est

46. Voir, à ce propos, Georges Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, chap. IV.

47. C'est peut-être là que l'on peut introduire la question de la poéticité, qui viendrait précisément trouver sa place là où la littérarité signifie un manque. Elle serait le mouvement du poème qui traverse les langues et les écarte pour y faire entendre l'autre présence du monde.

48. De même que pour la lacune, qu'il faut considérer au pluriel, ce savoir rétrospectif est pluriel, historiographique et sociologique, médiatique et social.

49. Je reprends ici l'expression et l'analyse judicieuses de Jean Bessière : « « Le sublime aujourd'hui : d'un discours sur le pouvoir de l'art et de la littérature, et de sa possible réécriture » ([www.fabula.org](http://www.fabula.org)).



la conséquence d'une conception et d'une pratique anticognitives du langage qui ampute le témoignage de sa raison communicationnelle. Certes, celle-ci ne suffit pas à définir le témoignage, car on ne peut faire l'impasse sur les dimensions normatives du statut de témoin — sauf à inventer un témoin, parfois en iconisant des témoins existants, sans grand rapport avec leurs réalités. Mais on ne peut pas non plus réduire le témoin à sa fonction sociale<sup>50</sup> dans une société qui attend d'eux tantôt une consolation tantôt un *pathos* souffrant, l'un comme l'autre, deuil comme mélancolie, constituant une charge pesant lourdement sur les témoins. À ce titre, on peut remarquer que, si depuis les années 1990, l'Occident est entré dans une période hautement commémorative où, à la faveur de la chute du mur de Berlin, l'institutionnalisation de la mémoire, avec la Shoah pour centre, s'est accélérée, des voix testimoniales — discordantes — se font entendre. Comme en réponse, un certain nombre de grands témoins ont pris des positions de résistance. Levi, dans les années 1980, s'était déjà prononcé en se présentant comme un « rescapé professionnel », presque un mercenaire<sup>51</sup>... », puis ce fut Edith Bruck avec *Signora Auschwitz* (1999), Ruth Klüger avec *Weiter leben (Refus de témoigner* [1997 pour l'édition française]), Anne-Lise Stern avec « Sois déportée... et témoigne<sup>52</sup> ! », alors qu'Imre Kertész écrit notamment « À qui appartient Auschwitz<sup>53</sup> ? ».

Entendre cette *qualité* lacunaire permet de sortir le témoignage, comme le rapport au passé, de l'autorité exclusive d'une mémoire positive, logocentrique et hégémonique<sup>54</sup> qui refuse de se confronter à la question du négatif en tant que tel. C'est ce négatif, restant d'une expérience de violence collective radicale qui a visé l'humain dans l'homme autant que la culture, que la littérature et les arts ont la responsabilité de prendre en charge — tâche qui relève donc d'une éthique —, non en représentant ce négatif, ce qui circonscrirait l'activité dans le domaine de l'esthétique, mais en

50. Rares sont, par exemple, les sociologues qui ont senti cette qualité testimoniale : je pense notamment à Nicole Lapierre, à Michel Pollack et, sur un plan non littéraire, à Wolfgang Sofski.

51. Primo Levi, *Conversations et entretiens*, ouvr. cité, p. 251.

52. Anne-Lise Stern, « Sois déportée... et témoigne » [1996], *Le savoir déporté. Camps, histoire, psychanalyse*, Paris, Seuil, 2004, p. 105-113.

53. Imre Kertész, « À qui appartient Auschwitz ? », dans Philippe Mesnard, *Sciences de la Shoah. Critique des discours et des représentations*, Paris, Kimé, 2000, p. 148-155.

54. Voir Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, ouvr. cité.

le signifiant de telle façon que son esthétisation par le réalisme ou par le *pathos*<sup>55</sup> subisse une critique radicale. Pourtant, par un tour qui tient à la validité même de la parole des témoins dans le monde des vivants et pour le monde à venir (on ne peut négliger que les signes qui viennent du passé contiennent en germe un enseignement qui ouvre le présent à l'avenir), cette qualité lacunaire nécessite d'être mise et maintenue en tension avec l'institution mémorielle, avec le savoir positif que n'ont pas eu les témoins, mais qu'ils ont acquis après qu'ils ont survécu. C'est à partir du maintien de cette tension que peut se mener une critique de ce qui, dans la culture mémorielle en particulier et dans la culture en général, tend à réifier passé et oublié.

Engagement du dégageant. Les lacunes *du* témoignage posent cette question en termes éthiques. Mais indirectement. Peut-être n'est-ce plus possible, avec les camps et le génocide — car leur présence aujourd'hui ne permet pas ou pas encore de dire *après Auschwitz* —, de penser l'éthique autrement que par les voix obliques que constituent celles de la littérature et des arts. Les camps et le génocide ont obligé à une réévaluation de la question éthique entre le langage et la violence. Cela ne s'est pas arrêté là. Par l'effraction critique à laquelle procède la lacune à même le régime esthétique dominant, l'écart devient un écart éthique et pose la question du sens au niveau de la valeur. Il transmet un rapport éthique, qui n'a rien à voir avec l'éthique d'Auschwitz selon Agamben, parce que c'est une éthique qui passe par les témoins sans les disqualifier<sup>56</sup>. À ce titre, cette effraction dans l'esthétique produisant un écart éthique n'est pas sans rappeler le mouvement par lequel Lévinas fonde l'éthique avant l'ontologie et ouvre en celle-ci un *autrement qu'être*<sup>57</sup>. Et si, contrairement à ce que l'on en attend habituellement, la logique et le fonctionnement du témoignage transmettent un doute, c'est qu'ils enseignent à être modeste face au réel.

---

55. Le *pathos* qui, lorsqu'il correspond à une configuration textuelle et en détermine le dispositif, s'avère être un des modes actualisés du réalisme où la *mimésis* de la réalité s'efface devant la *mimésis* des émotions.

56. Agamben, qui parle d'« intémoinable » dont il fait les « *Muselmänner* » les représentants, destitue à ce titre les rescapés « de toute autorité » et les nomme des « pseudo-témoins » (*Ce qui reste d'Auschwitz* [1998], Paris, Payot-Rivages, 1999, p. 41-42).

57. Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être*, La Haye, Nijhoff, 1974.

ANNEXE  
CORPUS TESTIMONIAL

- AMÉRY, Jean, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable* [1966], traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995.
- ANTELME, Robert, *L'espèce humaine* [1947], édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 2002..
- ANTELME, Robert, « Lettre du 21 juin 1945 », dans Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire. Sur une lettre de Robert Antelme*, Paris, Maurice Nadeau, 1987, p. 13-18.
- ANTELME, Robert, « Pauvre — Prolétaire — Déporté », *Robert Antelme. Textes inédits sur L'espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris, Gallimard, 1996, p. 25-32.
- BOROWSKI, Tadeusz, *Le monde de pierre* [1948 en polonais, 1964 en français], préface d'André Comte-Sponville, traduit du polonais par Laurence Dyèvre et Éric Veaux, Paris, Bourgois, 1992.
- BRUCK, Edith, *Signora Auschwitz. Il dono della parola*, Venise, Marsilio, 1999.
- CAYROL, Jean, *Lazare parmi nous*, Neuchâtel/Paris, La Baconnière/Seuil, 1950.
- CELAN, Paul, *Le méridien & autres proses*, traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay, édition bilingue, Paris, Seuil, 2002.
- DELBO, Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra. Auschwitz et après*, vol. I, Paris, Minuit, 1970.
- GRADOWSKI, Zalmen, *Au cœur de l'enfer*, traduit du yiddish par Batia Baum, présentation et appareil critique par Philippe Mesnard et Carlo Saletti, Paris, Kimé, 2001.
- GROSSMAN, Vassili, *Vie et destin* [1980], traduit du russe par Alexis Berelowitch avec la collaboration d'Anne Coldefy-Faucard, Paris, Julliard/L'Âge d'homme, 1983.
- KATZENELSON, Yitskhok, *Le chant du peuple juif assassiné* [1945], postface de Rachel Ertel, Paris, Éd. de la Bibliothèque Medem, 2005.
- KENEALLY, Thomas, *Schindler Ark*, New York, Touchstone book Simon and Schuster, 1982.
- KERTÉSZ, Imre, *Être sans destin* [1975], traduit du hongrois par Natalia et Charles Zaremba, Arles, Actes Sud, 1998.
- KERTÉSZ, Imre, *Le refus* [1988], traduit du hongrois par Natalia et Charles Zaremba, Arles, Actes Sud, 2001.
- KLÜGER, Ruth, *Weiter leben. Eine Jugend* [1992], Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.

- KLÜGER, Ruth, *Refus de témoigner. Une jeunesse* [1992], traduit de l'allemand par Jeanne Étoré, Paris, Viviane Hamy, 1997.
- LANZMANN, Claude, *Shoah*, préface de Simone de Beauvoir, Paris, Gallimard, 1985.
- LEVI, Primo, *Si c'est un homme* [1958], traduit de l'italien par Martine Schruoffenegger, Paris, Julliard, 1987.
- LEVI, Primo, *Le métier des autres* [1985], traduit de l'italien par Martine Schruoffenegger, Paris, Gallimard, 1992.
- LEVI, Primo, *Les naufragés et les rescapés* [1986], traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Gallimard, 1989.
- LEVI, Primo, *Conversations et entretiens* [1997], présenté et annoté par Marco Belpoliti, traduit de l'italien et de l'anglais par Thierry Laget et de l'allemand par Dominique Autrand, Paris, Robert Laffont, coll. « 10/18 », 1998.
- NOVAC, Ana, *Les beaux jours de ma jeunesse* [1968], Paris, Gallimard, 1996.
- PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1993.
- PEREC, Georges, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » [*Partisans*, Paris, n° 8, janvier-février 1963, p. 121-134], dans L.G. *Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, p. 87-115.
- RACZYMOW, Henri, *Un cri sans voix*, Paris, Gallimard, 1985.
- ROUSSET, David, *L'univers concentrationnaire* [1946], préface d'Émile Copfermann, Paris, Hachette Littératures, 1965.
- ROUSSET, David, *Les jours de notre mort* [1947], préface de Maurice Nadeau, Paris, Hachette Littératures, 1993.
- SCHWARTZ-BART, André, *Le dernier des justes*, Paris, Seuil, 1959.
- SEBALD, Winfried G., *Austerlitz* [2001], Arles, Actes Sud, 2002.
- SEMPRUN, Jorge, *Le grand voyage*, Paris, Gallimard, 1963.
- SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- STEINER, Jean-François, *Treblinka*, Paris, Fayard, 1966.
- STERN, Anne-Lise, *Le savoir-déporté. Camps, histoire, psychanalyse*, Paris, Seuil, 2004.
- STYRON, William, *Le choix de Sophie* [1976], traduit de l'anglais par Maurice Rambaud, Paris, Gallimard, 1981.
- WIESEL, Elie, *La nuit* [1956 en yiddish], préface de François Mauriac, Paris, Minuit, 1958.