

Université de Montréal

**La représentation de la tragédie humaine dans  
la littérature des génocides du XX<sup>e</sup> siècle :  
Les enjeux de la mise en récit d'une expérience catastrophique**

par

Adiouma SARR

Département de Littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

**Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade  
de Philosophiae Doctor (Ph. D.) en littérature  
option littérature comparée**

**novembre 2012**

**Adiouma SARR, 2012**



## RÉSUMÉ

Étant tous les deux récits d'événements, l'histoire et le roman ne sont pas logés à la même enseigne : le contenu du texte romanesque est habituellement considéré comme le contraire de celui du texte historique. On suppose que l'histoire raconte les vraies choses alors que le roman excelle dans l'imaginaire. Dans la représentation des génocides, le discours romanesque et celui historique partagent de nombreuses stratégies narratives à partir desquelles se réalise la relecture de l'expérience tragique. De nombreux artifices incitent le discours à se contenter d'être le (trans)porteur d'une conscience souveraine qui transcende les faits, le temps et l'espace reliés à l'événement. Ni l'histoire ni le roman ne sont reconstitutions expérientielles, mais le procédé de mise en récit doit démontrer une épaisseur discursive pouvant produire chez le lecteur la représentation d'un monde.

Cette thèse prend pour objet les modalités littéraires des récits et des romans qui essaient de représenter l'expérience du génocide. En analysant ce dispositif discursif qui ne fait plus de différence entre le réel, le vrai et la vraisemblance, les livres de notre corpus présentent l'expérience du génocide et pensent les brisures et les déchirures d'humanité constatées dans différentes régions du monde (dans l'Empire ottoman, dans l'Allemagne nazie, en Bosnie, au Rwanda, etc.). Dans cette perspective, nous examinons la littérisation de ces événements horribles qui se déroulent suivant un schéma narratif formé de séquences véridiques et de scènes imaginaires mettant en exergue toutes les innovations stylistiques et langagières qui font la singularité et l'originalité de ces œuvres. Fort de ces spécificités, les quatre principaux romans de notre corpus (*Journal de déportation*, *Être sans destin*, *Le soldat et le gramophone* et *Le Passé devant soi*) s'appuient sur une vraisemblance littéraire ou poétique qui leur permet d'aller à la quête d'une vérité ; une vérité littéraire non seulement subjective, mais en mesure d'accompagner la vérité historique.

**Mots clés :** histoire, roman, imaginaire, représentation, génocides, discours, littérature, réalité, vraisemblance, vérité

## ABSTRACT

Although they are both accounts of events, the history and the novel are not commensurate; the novel's content is usually considered as opposed to that of history. It is assumed that history relates real things whereas the novel excels in dealing with the imagination (fiction). In the representation of genocides, novels and history share numerous narrative strategies giving rise to the truth of the tragic experience. Many devices induce the discourse of representation to function as bearer of a sovereign self-consciousness that goes beyond reality that is time and space related to that event. Even though either history or the novel reconstitutes the experience, the act of creating discourse results in a multilayered content that can produce for the reader the representation of a world.

This dissertation deals with how literary narratives and stories attempt to inscribe and represent the experiences in a context of genocide. In analyzing this discursive apparatus that no longer distinguishes between reality, truth and resemblance, the texts of our corpus reveal the experience of genocide and think the fractures and ruins in different parts of the world (in the Ottoman Empire, in Nazi Germany, Cambodia, Bosnia, Rwanda, etc.). In this way, we examine the literary depiction of these horrible events that come to be according to a narrative schema that entwines sequences of fact alongside and underscores imaginary scenes the innovations and stylistic language that constitutes these novels' uniqueness and originality. By means of these characteristics, the four primary books of our corpus (*Journal de deportation*, *Fatelessness*, *How the Soldier repairs the Gramophone*, *The Past Ahead*) elaborate a literary or poetic verisimilitude that allows them to go on the quest for truth, a truth not only subjective but imbued with the historical veracity.

**Keywords:** history, novel, imaginary, representation, genocides, discourse, literature, reality, probability, truth

**À Ana**  
**À Ndeye Fatou**

## Table des matières

Remerciements.....	vi
Avant-propos.....	vii
Introduction.....	1
1. Le contexte historique et théorique.....	16
<i>Le discours sur le génocide : critique et écriture.....</i>	<i>16</i>
<i>La narration et la subjectivité dans le discours romanesque.....</i>	<i>27</i>
<i>L’imaginaire littéraire comme inscription du réel (historique).....</i>	<i>37</i>
<i>Le véridique dans le discours romanesque.....</i>	<i>53</i>
2. Les modalités de la représentation.....	63
<i>La relativité du fait historique.....</i>	<i>63</i>
<i>Les variations mémorielles du discours.....</i>	<i>68</i>
<i>Le récit comme espace dynamique de dialogue.....</i>	<i>92</i>
<i>Une identité narrative séquentielle et expérientielle.....</i>	<i>101</i>
<i>Une émotivité perceptible mais camouflée.....</i>	<i>118</i>
3. La pensée romanesque.....	126
<i>La prise de parole comme prolongement de la résistance.....</i>	<i>126</i>
<i>Une littérature commémorative.....</i>	<i>131</i>
<i>Un idéal strictement humain.....</i>	<i>142</i>
<i>Des sujets de plus en plus philosophiques.....</i>	<i>147</i>
<i>Survivre à l’expérience de l’anéantissement.....</i>	<i>158</i>
4. La projection d’un protagoniste-narrateur.....	171
<i>Le cadre temporel.....</i>	<i>171</i>

<i>Une posture narrative et interprétative.....</i>	<i>179</i>
<i>Le Je comme véhicule de soi et de l'autre.....</i>	<i>184</i>
<i>Le recours à l'intertextualité et à l'intergénéricité.....</i>	<i>197</i>
<i>La métaphorisation du langage littéraire.....</i>	<i>206</i>
<i>La dédramatisation de certaines séquences discursives.....</i>	<i>228</i>
<b>5. La vérité littéraire du discours narratif.....</b>	<b>243</b>
<i>Le réel, le vrai et le vraisemblable.....</i>	<i>243</i>
<i>La vérité littéraire.....</i>	<i>259</i>
<b>Conclusion.....</b>	<b>279</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>297</b>

## **Remerciements**

Je tiens à exprimer mes vifs remerciements à mon directeur de thèse, le professeur Terry Cochran qui n'a ménagé aucun effort pour l'accomplissement de ce travail de recherche. Ses remarques constructives et ses orientations bibliographiques ont été déterminantes dans mes analyses et mes réflexions.

## Avant-propos

Le XX<sup>e</sup> siècle marque de nombreuses ruptures dans la catégorisation disciplinaire et dans la perception des pratiques d'écriture littéraire. L'un des faits marquants de cette période de questionnement et de remise en cause d'un certain nombre de pensées scripturaires et disciplinaires a été le rapprochement théorique entre l'histoire et la littérature dans la mobilisation de procédés de représentation d'événements historiques. Cette proximité théorique entre ces deux disciplines aux structurations divergentes fait suite à un prolongement de divers débats concernant la lutte de pouvoir entre certaines disciplines en sciences humaines (la philosophie, l'histoire, la sociologie, etc.) et la littérature<sup>1</sup>. Cette rivalité historique s'est toujours axée sur des enjeux théoriques allant de la légitimité disciplinaire à l'efficacité des outils de travail dans la recherche de la vérité<sup>2</sup>. Et, une des conséquences de cette effervescence réflexive, a été le croisement ou encore la rencontre entre les pratiques d'écriture « historique » et « littéraire ». Celles-ci se recoupent au niveau de la prise en charge critique et distanciée des procédés langagiers et dans la stratégie de collecte de leur matériau de travail. Cette apparente relation entre ces deux disciplines (document historique et roman historique) sur la question de la représentation de faits réels s'est révélée au fil du temps comme l'élément déclencheur d'un intense processus de questionnement sur le caractère scientifique

---

<sup>1</sup> Déjà, dans l'Antiquité, Platon, adepte du logos-raison, avait sévèrement condamné la poésie au nom de son inadéquation au système métaphysique des Idées pures. Il s'en est suivi un long processus de réhabilitation de la poésie amorcé par Aristote qui admettait la possibilité d'une interprétation *globale* du logos et couronné par la pensée poétique réalisée par Heidegger. D'ailleurs, ce dernier rapportait dans *Acheminement vers la parole* ces propos de Friedrich Wilhelm von Humboldt : « *Sans changer la parole en ses sonorités et encore moins en ses formes et lois, c'est le temps qui souvent, par un développement croissant des idées, une élévation de la force de pensée et un approfondissement de la capacité de ressenti, introduit en elle ce qu'autrefois elle ne possédait pas. Alors, dans la même demeure un autre sens est placé, sous le même sceau quelque chose de différent est donné, en suivant les mêmes lois de liaison s'annonce un cours des idées autrement échelonné. Voilà qui est le fruit constant de la littérature d'un peuple, mais en cette dernière par excellence de la poésie et de la philosophie.* » (Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 257.)

Cette réhabilitation de la poésie s'est déroulée sur le plan ontologique et épistémologique et s'est traduite par la reconnaissance de sa capacité cognitive.

<sup>2</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Poésie et vérité, souvenirs de ma vie* [trad. Pierre du Colombier], Paris, Éditions Aubier, 1991.

Dans son œuvre fondatrice intitulé *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* et écrit entre 1811 et 1833, l'écrivain allemand Goethe posait dans ses *mémoires* le problème de la vérité en poésie (« *Dichtung und Wahrheit* »). Tout en apparaissant comme une autobiographie (« *Aus meinem Leben* »), le contenu du livre est loin d'être exclusivement véridique. Ainsi, même si le dispositif scripturaire de son récit revisite objectivement, à travers les souvenirs d'enfance, l'histoire d'une personnalité, il reste que le lecteur ne peut s'empêcher d'être attentif à la part fictionnelle de l'œuvre.

de l'histoire. Même si au XIX<sup>e</sup> siècle, cette dernière et la science étaient inséparables, beaucoup d'épistémologistes ont fini, en raison de ses structures discursives, par ne plus la considérer comme une discipline scientifique, c'est-à-dire « un ensemble cohérent de connaissances relatives à certaines catégories de faits ou de phénomènes obéissant à des lois et/ou vérifiées par les méthodes expérimentales<sup>3</sup>. » Ce nouveau regard porté sur la structure du texte historique<sup>4</sup> est motivé par des méthodes de travail et des outils de conceptualisation qui exigent systématiquement un recours à l'imaginaire de l'historien. En d'autres mots, certains procédés de focalisation interne ou de pensées rapportées dans le texte historique montrent éloquentement une complicité procédurale entre l'histoire et la littérature.

D'un côté, en passant outre les normes scripturaires définies par des rigoristes du domaine scientifique, le discours historique, vu comme un récit du passé humain, sera considéré sous un angle littéraire. Le texte historique qui regorge de potentialités littéraires résulte de l'emprise de la fiction dans l'élaboration discursive du document historique. La redéfinition des normes linguistiques et celles de pensée fait que la nouvelle approche disciplinaire de l'histoire s'est plus rapprochée de la littérature au détriment des sciences. La construction théorique du texte historique obéit à une démarche chronologique et à une structure narrative qui s'insèrent, en tant que représentation des événements du passé, dans une catégorie littéraire. Cependant, même s'il y a un déploiement de stratégies dans la présentation des événements, le texte historique et le texte littéraire se différencient dans leur intention et dans leur manière de construction d'un discours soumis à des conditions d'élaboration et de réception particulières. Néanmoins, ils partagent de nombreuses pratiques discursives (schéma narratif, structures de métaphorisation,

---

<sup>3</sup> C'est la définition du dictionnaire *Larousse* 2012.

<sup>4</sup> Dans son essai intitulé *Comment on écrit l'histoire*, l'historien Paul Veyne écrit : « *L'histoire n'est pas une science [...] (p. 25) L'histoire n'a ni structure ni méthode et il est certain d'avance que toute théorie en ce domaine est mort-née. (p. 160) [...] l'histoire ne peut formuler son expérience sous forme de définitions, de lois et de règles [...]. (p. 213) Entre l'explication historique et l'explication scientifique, il n'y a pas une nuance mais un abîme [...]. (p. 220) [...] l'explication historique n'est pas une « esquisse d'explication » scientifique encore imparfaite. [...] l'histoire ne deviendra jamais une science : elle est enchaînée à l'explication causale d'où elle part ; même si les sciences humaines découvraient demain d'innombrables lois, l'histoire n'en serait pas bouleversée pour autant, elle resterait ce qu'elle est. (p. 224) [...] l'histoire est un art. » (p. 302) (Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire : Texte intégral*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.)*

temporalité discursive, etc.) dans leurs modalités d'écriture permettant à l'imaginaire de s'allier avec les faits pour faire comprendre adéquatement le passé. Il est certain que ce rapprochement entre l'histoire et la littérature confère à ces deux disciplines une légitimité naturelle dans la mise en mots des événements historiques, mais chacune doit l'exercer dans les délimitations objectives de sa discipline à partir des modalités représentatives, de l'histoire des faits, des idées et des formes.

De l'autre, les mutations, opérées dans l'ordre discursif et dans l'intentionnalité de l'œuvre littéraire, autorisent l'intégration de propriétés du texte historique dans le domaine de la littérature. L'accumulation d'extraits biographiques dans le texte littéraire apparaît comme des moments de célébration de vies humaines et la présentation d'itinéraires de personnages littéraires s'effectue souvent à l'aide de données spatiotemporelles plus ou moins précises. Dès lors que cette littérature, et plus particulièrement le roman, a commencé à générer une valeur commémorative et instructive, sa pratique scripturaire intègre des mécanismes d'historisation, car en ébauchant les moyens de compréhension des personnages et des faits, le texte littéraire partage avec l'histoire certaines spécificités de sa pratique d'écriture. Toutefois, les images explicatives découlant de leur réalité disciplinaire ne cachent pas le fossé entre la narration romanesque et celle historique. Aussi, tout en maintenant ses intentions et ses objectifs littéraires, les œuvres ne se laissent plus répertorier dans des courants littéraires ou dans des catégories génériques particulières. Ce changement de perception dans la création littéraire redéfinit l'approche théorique aussi bien au niveau de la forme que du fond du texte romanesque. Dans l'écriture romanesque, il ne s'agit plus seulement du respect des règles narratives encore moins de l'originalité de l'histoire racontée, mais aussi du talent ou des pouvoirs langagiers de l'auteur. Avec son matériau d'inspiration, l'œuvre romanesque se singularise à travers sa dimension artistique. La force du discours du texte littéraire (construit à partir d'un fait historique) se mesure à travers les effets de la lecture résultant d'un mélange harmonieux entre les procédés de stylisation et certaines situations liées à l'événement historique. L'investigation de cet espace discursif aboutit à une reconfiguration du domaine littéraire qui, dans le cas des récits ayant comme source d'inspiration des événements historiques, se mue en une historiographie littéraire.

Avec l'avènement d'une littérature dédiée aux terribles expériences des génocides, cette historiographie littéraire s'est structurée, surtout dans l'écriture romanesque, sous différentes formes discursives. L'auteur abordant cette expérience tragique est appelé à faire preuve de créativité en définissant ses propres formes narratives, mais aussi du réel (car son récit ne peut se départir de l'événement historique qu'il illustre à partir des traces). Celui-ci ne cherche pas à faire revivre le passé, mais construit un univers romanesque dans lequel les actions et les prises de parole des personnages présentés doivent donner au lecteur une impression de la réalité. Et, c'est le produit discursif du texte romanesque des génocides qui détermine les critères d'évaluation des œuvres et du travail des auteurs. L'approche discursive de ces derniers définit et renseigne sur les conditions d'élaboration du dispositif énonciatif dans lequel les éléments extratextuels apportent une valeur explicative. La mise en place de cet univers imaginaire prend en compte la dimension éthique dans la représentation de scènes les plus atroces et des situations les plus tragiques. Les fragments factuels sont repensés dans des schémas fictionnels qui requièrent un processus de créativité inventive en mesure de produire un effet sur les procédures de présentation ou de réflexion sur les faits. L'œuvre romanesque sur l'expérience du génocide s'inscrit dans une dynamique créatrice, esthétique, innovatrice qui ne fait pas de fixation ni sur les sujets abordés ni sur un quelconque genre littéraire.

La représentation romanesque des génocides a consacré un retour aux fondamentaux de l'existence humaine en mettant en corrélation le Verbe, l'Écriture, la Création et la créativité. Même si elle est une représentation matérielle du langage verbale, l'écriture reste une précieuse possibilité expressive de l'humain, car, à travers la relation entre l'Esprit et la matière, elle symbolise à l'aide de signes et de mots. Un roman abordant l'histoire d'une expérience du génocide peut bien s'inspirer de plusieurs épisodes de l'événement ou de l'expérience de victimes (ou bourreaux) qui nous (ra)content une série d'actions imaginaires accomplies par des personnages littéraires. Et, dans cet exercice scripturaire, toute la question de la représentation de l'expérience traumatique des génocides repose sur le concept de *l'indicible* de l'horreur de l'événement historique. Cette notion d'indicible se trouve enchâssée dans un espace de pensée et de représentation où le langage et l'écriture s'abreuvent. Il est clair que, dans le processus de mise en représentation, la notion

d'indicible cherche à trouver des stratégies pour communiquer ou pour dire sur cet événement passé. Ainsi, en tant que moteur du dire sur la barbarie humaine, l'indicible ne pouvait être appréhendée qu'à travers une panoplie d'analyses et de réflexions philosophiques, linguistiques, épistémologiques, esthétiques (ou poétiques). L'expérimentation d'une pratique d'écriture qui est objectivement en contradiction avec tout concept d'« indicible », d'« irréprésentable », d'« infigurable » a su trouver des procédures énonciatives pour présenter des histoires authentiques. Tout ce qui, à première vue, pouvait être inséré dans le concept d'indicible, d'indescriptible ou d'irréprésentable s'est révélé, par la puissance de la langue, dicible, descriptible ou réprésentable, car, avec des outils esthétiques, les écrivains sont parvenus à raconter, à décrire ou à construire une expérience de génocide. Donc, en lieu et place d'une réticence ou même d'une impossibilité de dire, il est apparu, dans la représentation de l'événement historique, des façons (originales) de dire. L'horreur de l'expérience en tant que telle n'apparaît plus comme un obstacle sur la possibilité d'une écriture sur l'expérience du génocide. Au contraire, elle est devenue une précieuse source inspiratrice aidant à expliquer et à faire comprendre certains épisodes des événements tragiques. À cet effet, en repensant la notion d'indicible, des victimes de génocides et des écrivains tiers ont produit des récits de survivance qui ont présenté, de manière subjective, l'immense horreur de l'expérience traumatique. Cependant, dans ce contexte particulier de mise en récit, quels ont été les outils poétiques mis en œuvre pour concevoir un discours romanesque qui pouvait donner à la fois un sens, une légitimité et une valeur ?

Dans un élan testamentaire et mémoriel, l'écrivain abordant la tragique expérience des génocides a toujours été guidé par la volonté de partager des destins de victimes. Ce sacerdoce a été toujours assumé dans les nombreux récits, car les procédés d'écriture ont été des lieux propices d'où sont étalées des interrogations, des réflexions sur les soucis et les angoisses de l'être humain. L'auteur écrivant sur les génocides a des obligations, car, en plus de rester un artiste, il doit non seulement avoir de l'intérêt pour les actualités (c'est-à-dire pour les événements passés et présents), mais aussi s'efforcer d'agir à travers ses pensées, ses croyances ou ses valeurs sur le monde. À cet effet, les procédures scripturaires du texte romanesque sur l'expérience du génocide sont conceptualisées en corrélation avec,

d'une part, la particularité et la sensibilité des sujets abordés et, d'autre part, avec la portée et la signification morale des actes posés par l'humain, car, dans le cas des génocides, le ferment testimonial, mémoriel et humaniste de l'écriture s'est avéré comme une force vive que l'humanité peut en tout temps s'approprier. Le texte romanesque sur l'expérience du génocide suit une logique discursive élaborée à partir d'éléments de posture, d'artifices littéraires et d'un modèle de pensée. Dans cette optique, son dispositif discursif développe une propriété réflexive qui relève de la capacité de la langue à rendre visible certains épisodes de l'expérience, à analyser et à critiquer la réalité tragique. Les histoires que rapporte le récit romanesque s'inscrivent dans un processus de fictionnalisation qui déborde le postulat des données factuelles et des repères d'une axiologie des formes ou des genres. Des détails aux nuances en passant par le silence, le discours établit, dans sa conception, une interdépendance entre les structures imaginaires et les composantes d'indices factuels qui s'émancipent de toute forme de déterminisme entre la réalité et la fiction au profit de la vraisemblance. Cette dernière obéit à un réseau d'enchaînements chronologiques des événements enchâssés dans différentes structures de modélisation.

En tentant d'entretenir le plus habilement possible des rapports harmonieux avec les faits, les voix narratrices poursuivent leur récit, leurs analyses, leurs questionnements et leurs réflexions sous différentes postures et en impliquant leurs destinataires dans un processus de résistance, de commémoration et de méditation sur le fond des événements tragiques. Le discours romanesque sur l'expérience des génocides introduit régulièrement des séquences de dialogues dans le récit. Celui-ci accorde une importance notoire aux locuteurs fictifs qui, en tant qu'identités narratives, multiplient les jeux de rôle, font émerger divers affects et guident vers le chemin menant à une prise de conscience. L'élaboration d'un tel cadre dialogique, même s'il confirme la fictionnalité du texte<sup>5</sup>, permet, à travers les personnages, de rendre les intrigues et les sujets abordés vraisemblables, car ceux-ci utilisent un vocabulaire et une langue qui se réfèrent à l'expérience traumatique sans que le romancier, en tant que maître d'ouvrage de l'œuvre, ait à renoncer à son propre

---

<sup>5</sup> Dans *Comment on écrit l'histoire*, Paul Veyne constate la fictionnalité du roman historique dans la prise de parole des personnages : « Notre conceptualisation du passé est si réduite et sommaire que le roman historique le mieux documenté hurle le faux dès que les personnages ouvrent la bouche ou font un geste... » (Ibid., p. 41.)

système langagier élaboré à partir d'un ensemble de procédés discursifs. En raison des enjeux et des objectifs littéraires, cette langue de la narration se veut dépouillée, valide et authentique. L'opérationnalité d'une telle modalité narrative se déroule à travers une cohérence interactive qui se caractérise par l'entrecroisement entre le style de la narration et les dialogues, démontrant ainsi la capacité de l'imaginaire de produire suffisamment d'effet de réel se référant au passé présenté. Cet effet de réel ne cherche pas coûte que coûte à établir un lien fidèle entre le récit et la réalité historique, mais s'évertue à enrichir l'événement historique d'expériences fictionnelles. En se référant aux traces de l'événement historique, celui-ci développe et intensifie, grâce aux interférences entre les indices du réel et les outils de stylisation, ses potentialités qui vont de la création de faits littéraires jusqu'à la fictionnalisation des indices du réel. En effet, les techniques de construction entraînent cette réalité discursive dans une autre réalité inventée, mais celle-ci s'inspire d'un passé étalant ses tentacules dans le présent et/ou dans le futur. Dans l'élaboration du discours, les écrivains ont exploité à fond cet espace littéraire en jouant sur une forme de présence et de retrait du ou des sujets-narrateurs. Cette démarche qui cherche à authentifier la construction romanesque s'est traduite par la mise en place d'instance de résistance commémorative et par l'instauration d'échanges philosophiques et ontologiques transcendant l'expérience du génocide.

Le texte romanesque incarne un espace où la compréhension, la vision ou la pensée de l'écrivain sur l'expérience du génocide est inscrite à l'aide de mots. Son langage se développe dans un processus d'organisation d'intrigues, de faits et de la pensée qui permet de lire et de comprendre les événements mis en récit. L'histoire du texte romanesque est conçue à partir d'une structure temporelle passée que le discours organise. Ce parcours énonciatif laisse filtrer un langage (qu'on peut qualifier en raison de sa forme, de son impact et de ses enjeux de) prophétique, qui déborde l'inscription temporelle réelle pour énoncer la triade passé-présent-futur dans une pensée romanesque permettant de valider les représentations littéraires. Cette structuration du récit sur les génocides présente des compromissions autour de son évolution chronologique et diachronique (car prenant en compte l'évolution de certains épisodes de l'événement historique dans le temps). Et, même si certains procédés de construction tels que les flashbacks ou le collage peuvent être interprétés parfois comme des ruptures discursives, celles-ci ne remettent pas en

question cette unité chronologique. En proposant des analyses et des interrogations sur la tragédie humaine, le texte romanesque sur l'horreur des génocides reconsidère l'existence d'une temporalité expérientielle au profit d'une expérience littéraire, ni totalement fictive ni totalement objective. Ainsi, en donnant forme à sa matière, le romancier le soumet au temps, c'est-à-dire que le contenu textuel met en œuvre une durée indéterminée incarnée par une succession de mots, de phrases, de séquences discursives, d'énonciations, etc. À travers l'écriture, cette temporalité se concentre sur des vies humaines, sur des corps imaginaires et immortalisés et aussi parfois sur l'avant et l'après de l'expérience traumatique. En déstabilisant tout élan de linéarité dans la présentation des faits ou dans la lecture du texte, l'hybridité sémantique d'un tel discours propose une forme de discontinuité (passive) dans la progression de l'histoire textuelle. Combinée au dispositif discursif, cette configuration temporelle donne des formes aux imperfections de la langue, interrompt, ampute ou amplifie les images véhiculées et renforce la vraisemblance. Ces spécificités stylistiques font que, dans la relecture du passé du génocide, le jeu de mise en récit aboutit à un effet de réalité et à un scénario immanent de la narration dans lesquels les images (re)présentées sont sensées et convaincantes, car non seulement plausibles, mais ancrées dans une période historique.

La représentation de l'expérience du génocide devient alors un lieu de rencontre et d'affrontement entre des convictions, des visions et des ambitions. C'est pourquoi, hormis la dimension éthique du discours, il n'existe pas de facteurs limitatifs (codes ou conventions) dans l'élaboration d'histoires vraisemblables. La spécificité des procédures stylistiques du texte romanesque découle d'une posture de distanciation qui requiert, de temps à autre, une abstraction raisonnée du narrateur, car celui-ci peut se rabattre, en cas de nécessité, sur ses sensations, ses instincts, ses perceptions ou ses impressions pour rendre, aux yeux du lecteur, les histoires relatées vivantes et vraisemblables. Dans cette perspective, plusieurs modalités de la représentation insistent sur les intentions des personnages principaux ou des narrateurs. En se fondant sur l'« expérience », sur les connaissances (antérieures) et sur l'imagination, les techniques stylistiques, utilisées par ce personnage-témoin, dévoilent des énoncés qui reflètent autant que possible le passé évoqué. Il s'agit d'un ensemble de postures narratives, de références à des réseaux de textes, de structures métaphoriques ou de scènes de dédramatisation qui

proposent des équivalences ou des images permettant de présenter, de décrire ou de faire comprendre des sentiments, des comportements ou des situations inconcevables. Tout en gardant conscience des limites particulières qu'impose la représentation de tels événements horribles, les romans des génocides réunissent en leur sein une forme d'équilibre distillant, d'un côté, sensibilité historique et humaine et, de l'autre, sensibilité littéraire (habiletés esthétiques). L'avènement d'une telle démarche scripturaire cherche à démontrer que, dans le cas des événements catastrophiques en général, l'expression poétique dispose d'immenses potentialités pour, d'une part, révéler, expliquer et transmettre des fragments de faits historiques et, d'autre part, assurer une inscription de l'événement traumatique. Cette diversité des composantes du discours entraîne un émiettement du temps et une accumulation d'événements dont les protocoles de lecture conduisent à la connaissance ou à une exploration d'un savoir enfoui. Il se produit alors un savoir spécifique toujours en mesure de guider, de révéler et d'instruire en fonction des connaissances, des suppositions ou des impressions de ses auteurs. Le texte romanesque se contente seulement de rassembler des connaissances probables découlant de traces de l'événement historique et de l'imaginaire de l'auteur. L'essence même de ce discours est encadrée par une éthique conceptrice qui accepte la distanciation et refuse toute imprudence et toute exagération. Cependant, le dispositif discursif ne garantit pas l'émergence d'un savoir objectif. Donc, ce discours du texte est nourri et entretenu par un savoir subjectif et par la voix de personnages littéraires. Cette stratégie est gage de littérarité, car elle suggère des pratiques littéraires et des codes de réception authentiques à chaque œuvre romanesque. Les énoncés de l'histoire narrative reflètent des images convertibles, certes en connaissances perfectibles en permanence, mais suffisamment de connaissances en mesure de « témoigner » ou de faire une présentation personnalisée sur chaque expérience du génocide.

Le texte romanesque sur l'expérience du génocide n'a pas la prétention de mettre la main sur « l'absolu » de la vérité sur l'horreur. Cependant, pour obtenir de précieux indices pouvant mener à la vérité sur ces tragédies humaines, les auteurs ont intégré, dans le discours littéraire, une consistance philosophique. Ce pacte d'alliance entre la philosophie et la littérature prend forme à travers les mots porteurs d'une poésie aux relents philosophiques en mesure d'accompagner

l'événement catastrophique en tant que tel et aussi le discours historique. La vérité du texte romanesque sur l'expérience du génocide, construite par l'imaginaire de l'écrivain, se laisse circonscrire dans une démarche scripturaire incarnée par l'authenticité et par la diversité des formes. Cette stratégie se déploie par l'intermédiaire d'un discours aux procédures et au raisonnement instables et implicites qui développe un modèle d'exposition et d'exploration spécifique sur le fait du génocide capable de s'approprier l'histoire de cette tragédie humaine et le futur des hommes et des femmes à travers une relation de complicité et de confrontation dans la pensée littéraire, philosophique et ontologique. Ce discours a été en mesure d'orienter poétiquement l'action tragique vers des symboles et des images qui déterminent des représentations authentiques et sensées. Le travail de mise en représentation apparaît alors comme une pratique où l'imperfection, l'incertitude et le doute sont certes des résultantes de la créativité, mais aussi des éléments canalisateurs de l'historicité. L'écriture ne se contente plus de mettre en relief les déterminismes, encore moins d'insister sur les évidences, mais met seulement en œuvre un dispositif discursif cohérent et logique. Elle reste attachée à la réalité événementielle qu'elle s'évertue à représenter et à évoquer de manière réaliste. Ainsi, le romancier présente de nombreuses strates de réalités. Les images produites découlent du véhicule émotionnel qui connecte ces réalités les unes aux autres. Cette démarche lui permet de mieux saisir cette réalité historique imprésentable. Toute énonciation ou toute représentation se nourrit de sa forme de discours et s'exécute à travers un réseau d'illustrations et d'affirmations assujetti à cette réalité. Pour les écrivains, il ne s'est jamais agi ni d'inventer des histoires ou encore moins de tenir exclusivement un discours testamentaire, mais d'utiliser des canons illustratifs et réflexifs capables de montrer la pertinence du message littéraire après de telles tragédies humaines. C'est une littérature qui part à l'assaut des zones d'ombre pour proposer, à travers les mouvements épisodiques et les césures dramatiques de l'existence humaine, des formules problématiques. Néanmoins, la teneur des histoires lui permet de transmettre un fond de réalité aporétique qui ne s'enlise pas dans la souffrance et dans la mort, mais qui marque des arrêts répétés sur la survie et sur l'existence humaine. En d'autres termes, l'exercice scripturaire devient un éloge du verbe qui propose un modèle de vie et de pensée dont les modalités de la représentation veillent scrupuleusement aussi bien

sur la beauté du langage que sur l'authenticité de l'histoire racontée par rapport à l'événement historique.

D'un point de vue littéraire, les romans des génocides sont parvenus à faire, à cause de l'emprise de l'imaginaire, une relecture dépassionnée du passé tragique. L'histoire de l'œuvre dont il est question ne s'aventure ni dans le travestissement ni dans la désinformation, mais propose des itinéraires vraisemblables de personnages littéraires (morts ou en survivance) qui permettent au lecteur d'appréhender le fond de la réalité de l'expérience du génocide relatée. Tout en restant ancré dans l'expérience de la réalité historique, le discours littéraire tire sa force, sa légitimité et sa crédibilité du fictionnel. L'environnement historique, les actions et les personnages suscitent une rationalité et rendent vraisemblable la narration fictive de telle sorte que le lecteur ait l'impression qu'il s'agit de la présentation d'une réalité historique. Même s'il existe des contraintes dans l'élaboration du texte romanesque sur les génocides, le romancier entretient un rapport particulier avec le réel présenté. Ce dernier doit respecter ce réel et le faire respecter, afin que le lecteur puisse convenablement accéder à l'essence même du fait historique. Ici, le recours à l'imaginaire n'est pas synonyme de liberté vis-à-vis des événements historiques. Les évocations, analyses, réflexions et énonciations sont menées par un sujet littéraire et transcendantal qui collectionne, inscrit et interroge toujours subjectivement des situations ou des énigmes entourant l'événement historique. Le procédé narratif du roman des génocides lui permet d'allier le narratif et l'explicatif, dans la mesure où la dynamique scripturaire s'inscrit aussi dans un processus d'éclairage et de compréhension. De ce fait, les relations entre la réalité historique et le processus de création ne s'opposent pas. Elles servent surtout à contenir, dans le discours, toute déviation inutile, tout anachronisme, toute anticipation négative ou tout effet de surreprésentation. L'intégration d'indices factuels à un tel type de récit inventé, mais qui veut témoigner, s'effectue dans une démarche discursive dans laquelle le réel, le vrai et la vraisemblance se relayent sans distorsion. Tout débordement ou toute déformation dans l'élaboration de l'histoire textuelle rentre dans un cadre naturel de création, car l'écrivain traitant ce passé catastrophique doit compter sur les artifices littéraires pour produire un récit authentique qui exprime l'événement historique. La pensée représentative permet donc l'avènement d'un savoir authentique ayant une emprise décalée sur l'expérience du génocide, sur la

vérité du vocable et sur celle de l'existence humaine. En tant qu'artiste, l'auteur du roman sur le génocide est plus que conscient qu'il doit, en plus de présenter et de révéler des situations tragiques ou des vies « brisées », procurer au lecteur tout le plaisir nécessaire dans sa lecture. Pour faire remplir à son œuvre cette fonction instructive et littéraire, sa voix doit être en mesure d'« imiter » convenablement les choses et sa démarche scripturaire doit aussi s'enraciner dans la vraisemblance qui établit les ponts entre le contexte historique et l'imaginaire. Dans cette optique, le fil conducteur de chaque histoire de génocide doit mener à un *vrai* qui allie l'élégance du discours avec la consistance de traces expérientielles.

Dans l'élaboration de circuits de la connaissance et dans la quête de la vérité, la littérature des génocides s'est avérée comme une voie d'accès privilégiée pour aborder et réfléchir sur de nombreux et délicats problèmes liés aux politiques exterminatrices, à notre rapport avec le monde et avec les autres humains. En se distanciant de la vérité des hommes, cette vérité littéraire ne s'est pas réfugiée dans la superficialité, car les subterfuges du discours la dissimulent dans la nuance et dans la discordance vocale. Dans ce contexte, comment se présente alors le *vrai* du texte romanesque des génocides? Comment la sensibilité littéraire du récit est-elle porteuse de vérité? De quelle manière se déroule la transition entre le vrai et la vérité littéraire? Quels liens entretiennent la vérité littéraire et la vérité historique?

Le vrai du texte littéraire ne s'enferme ni dans le véridique ni dans le fictif. Il apparaît plus comme un résidu de confrontation entre le réel et la part impossible de l'exprimé qui ne se manifestent qu'à travers une expérience souveraine. Pour cela, la vérité, véhiculée dans le texte romanesque abordant l'expérience du génocide, ne cherche pas à se conformer à des réalités. Cette vérité émanant de l'histoire romanesque repose sur la formule interprétative de la réalité textuelle; donc chaque objet d'analyse et de réflexion met l'accent sur la compréhension qu'on a de sa nature et de sa fonction. Tout en s'adossant sur une réalité humaine, elle est verbale, apparaît plus empathique et plus phénoménologique. Cette vérité du texte littéraire sur les génocides, liée à un ou des noms propres, cherche des réponses à l'histoire de chaque tragédie humaine. Et étant donné que la justesse et la pertinence des réponses ne sont jamais assurées, le discours littéraire et toute forme de vérité qui émanent de cette histoire refusent d'être confinés dans toute théorie et dans toute

exactitude. L'essence transgressive du récit des génocides réaffirme encore une fois que l'objet de la poésie ne se situe ni dans le réel, ni dans la Vérité, mais dans la pensée de l'expérience catastrophique composée de la vie, de l'horreur, de la mort et de la survivance éternelle. Cette pensée expérientielle et humaine se matérialise à travers des jeux d'actualisation, de potentialisation et de virtualisation d'une vérité textuelle. Les multiples images de cette vérité se sont déployées selon un modèle d'écriture inspiré d'une longue pensée biblique (centrée sur l'Homme et son avenir). À travers leur imaginaire, les auteurs ont, spécifiquement, réinventé un modèle de textualité et de socle de vérité qui transposent aussi bien les certitudes que les incertitudes dans la relativité du langage dans laquelle le niveau de vraisemblance et de probabilité du discours se décline dans la force de l'expérience, dans l'attachement au réel et dans la confiance au langage. Aussi en réussissant à placer l'erreur et la vérité au même pied d'égalité, ce langage vit et grandit dans une cohérence discursive où tout réalisme et toute réflexion philosophique et ontologique reposent sur la parole. Cette vérité expérientielle du texte littéraire qui, bien qu'issue d'un médium de représentation, est en phase avec la vérité du discours historique. Par le biais de cette vérité littéraire, les questions philosophiques et ontologiques du texte romanesque des génocides ne renvoient plus seulement à l'expérience horrible des événements évoqués, mais aussi à des instances réflexives libérées de toute entrave factuelle et historique. Et, c'est cette impossibilité à définir ses frontières qui fait que ce modèle de vérité s'avère être une pensée chargée de méditer, de mystifier, de commémorer et d'actualiser chaque histoire de génocide. De ce fait, la vérité littéraire du texte romanesque abordant l'expérience du génocide réside dans une forme de contemplation et d'étude sur l'être humain et sur le monde, car la pensée romanesque est à la fois parole imitative et évaluation de l'existence humaine. Dans ce cheminement de l'expérience littéraire, toutes les ressources discursives mobilisées servent, d'abord, à nier et à enrichir les évidences et, ensuite, à déterminer les chemins mouvants de la multiplicité. Cette démarche fournit à la pensée romanesque les instruments nécessaires pour représenter des visions variables et authentiques symbolisant un univers cosmique scindé en des niveaux de réalités et de vérités.



## Introduction

« L'objet de l'étude littéraire n'est pas la littérature tout entière mais sa littérarité [...] autrement dit la transformation de la parole en une œuvre poétique, et le système des procédés qui effectuent cette transformation<sup>6</sup>. »

Les sciences humaines du XX<sup>e</sup> siècle se sont largement intéressées à la place du fait historique dans la représentation poétique. Cet engouement réflexif s'est traduit par de nombreuses interrogations qui se sont arrêtées sur un ensemble d'éléments allant de sa conceptualisation jusqu'à sa finalité en passant par ses outils de travail. L'analyse de cette discipline, amorcée par Friedrich Nietzsche et poursuivie par le courant phénoménologique, a abouti à des considérations linguistiques<sup>7</sup> et philosophiques misant sur la déliquescence de toute forme de vérité objective, car chaque tentative d'interprétation d'un vécu « vise à établir uniquement des "connaissances d'essence" et *nullement des "faits"*<sup>8</sup>. » Dans la même veine, Michel Foucault l'inscrit dans une recherche archéologique qui aboutit à une pensée sur l'historicisme<sup>9</sup>. Ainsi, en devenant un instrument de « problématisation » des phénomènes ou des faits historiques, ce mouvement de pensée non seulement déstabilise les fondamentaux de la connaissance, mais aussi met l'accent sur l'importance du discours ou du récit par rapport à la réalité (historique). Toujours dans cette dynamique interprétative, Paul Ricœur estime que la compréhension de l'événement historique est étroitement liée à une activité narrative et est également d'avis que le passé ne peut être ni re-constitué ni re-vécu : « Un événement historique n'est pas seulement ce qui arrive, mais ce qui peut être raconté, ou qui a déjà été raconté dans des chroniques ou des légendes. [...] le récit est construit, il ne

---

<sup>6</sup> Roman Jakobson (1919), in : *Théorie de la littérature*, textes des Formalistes russes (Tzvetan, Todorov), Paris, Éditions du Seuil, 2001.

<sup>7</sup> Roland Barthes pense que la langue est le médium de transmission de l'Histoire. Ainsi, cette dernière se conçoit autour d'illusions référentielles présentes dans tout discours, et plus particulièrement celui littéraire (Voir Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale du récit*, *Communications*, 1996, rééd., in : *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.).

<sup>8</sup> Edmund Husserl, *Ideen I*, 1913, §50 ; (Traduit de l'allemand par Paul Ricœur : *Idées directrices pour une phénoménologie*), Paris, Éditions Gallimard, "Tel", 1950, (Introduction), p. 7.

<sup>9</sup> Foucault inscrit ce rapport dans l'historicisme qui revient de manière critique sur les liens entre l'Histoire et les sciences humaines : « *Toute connaissance s'enracine dans une vie, une société, un langage qui ont une histoire ; et dans cette histoire même elle trouve l'élément qui lui permet de communiquer avec d'autres formes de vie, d'autres types de société, d'autres significations : c'est pourquoi l'historicisme implique toujours une certaine philosophie ou du moins une certaine méthodologie de la compréhension [...].* » (Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 384.)

fait rien revivre [...]»<sup>10</sup>. » Cette affirmation de Ricœur classe l'historiographie et la littérature dans un prisme linguistique qui ne fait pas de distinction entre l'histoire comme objet d'étude (« science ») et la fiction littéraire. Ce qui l'amène, d'ailleurs, à entrevoir un lien indirect entre les événements et la forme narrative :

C'est en vain que l'on cherche un lien direct entre la forme narrative et les événements tels qu'ils se sont effectivement produits ; le lien ne peut être qu'indirect à travers l'explication et, en deçà de celle-ci, à travers la phase documentaire, laquelle renvoie à son tour au témoignage et au crédit fait à la parole d'un autre<sup>11</sup>.

Dès lors, l'intérêt pour la *mimésis*<sup>12</sup> qui se traduisait, pour les écrivains, par une tentative de restitution du réel avec une incursion très limitée de l'imaginaire créatif, s'est transformé en une réappropriation distanciée du fait historique à travers ses sources et des registres documentaires. Cependant, la remise en question de cette conception représentative à travers la *mimesis* du roman historique s'appuie sur l'impossibilité de l'imitation du réel<sup>13</sup>. En effet, le récit (historique ou littéraire) semble être le produit d'un exercice de construction, c'est-à-dire d'une présentation qui s'éloigne, par une chaîne de dispositifs linguistiques, de la réalité censée être reproduite<sup>14</sup>. Dès lors, la mission du romancier est de se rapprocher d'une certaine

---

<sup>10</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 240.

<sup>11</sup> Paul, Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 315.

<sup>12</sup> Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (Traduit de l'allemand par Cornelius Heim), Paris, Éditions Gallimard, 1968.

Dans son livre *Mimésis*, Erich Auerbach élabore une histoire de la littérature occidentale en fonction des périodes littéraires et de la diversité des œuvres. La *mimésis* qui se trouve à la base de toute représentation artistique est, en quelque sorte, une réflexion autour du rapport entre la littérature avec le réel. Cette représentation de la réalité, liée même à la naissance et à l'évolution de la littérature occidentale fortement imprégnée par l'héritage judéo-chrétien, se fonde sur l'imitation des objets du monde prêtant ainsi attention aux pensées philosophiques et esthétiques de l'imitation, à la représentation, à la reconnaissance et aussi au lien de l'homme au réel et de l'artiste à la vérité. Outre cette théorie de la représentation d'Auerbach, l'avènement de la fiction vraisemblable et le réalisme objectif dans la représentation du XX<sup>e</sup> siècle insistent sur l'illusion du réel dans le discours. Tout en soulevant des questions pertinentes sur la *mimésis* c'est-à-dire le réel, cette représentation mise, avec des stratégies linguistiques et stylistiques, davantage sur l'association de l'esthétique et de l'éthique voire du politique, dans le cas de l'écriture engagée donnant l'occasion à l'artiste de reproduire à partir du réel (le monde) un univers fictif et imaginaire plein de vérités. Ce faisant, la littérature, ainsi que ses pouvoirs de représentation, ses mises en scène, ont subi d'énormes transformations, autant dans ses formes que ses contenus.

<sup>13</sup> Voir Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire : Texte intégral*, op., cit., p. 344.

En excluant l'histoire du domaine de la science, Veyne partage le point de vue de Ricœur : « Celui qui s'attache au plan du vécu n'en sortira jamais ; celui qui construit un objet formel s'embarque pour un autre monde où il découvrira du neuf, plutôt qu'il n'y trouvera la clé du visible. Nous n'avons de connaissance complète de rien ; l'événement auquel nous sommes le plus personnellement mêlés ne nous est pas encore connu que par des traces. Nous pouvons nous résigner à n'avoir pas de connaissance complète : nous arrivons parfois à reproduire des modèles limités du réel [...] »

<sup>14</sup> Il est urgent, cependant, de mentionner que le travail de l'historien est beaucoup plus contraignant que celui du littéraire qui fait plus appel, par la fiction, à la fécondité de son imagination.

vraisemblance par rapport au passé réel ; une vraisemblance bâtie autour d'un réseau discursif traversé par de multiples indices et indications référentiels.

Et, c'est dans la prise en charge du réel par la vraisemblance que le discours historique et le discours littéraire parviennent à démontrer dans le processus de mise représentation une unité stylistique et conceptuelle. C'est Aristote qui circonscrit, au chapitre 9 de la *Poétique*, le travail du poète non pas dans une manifestation du réel historique, mais dans le domaine du vraisemblable : « le rôle du poète ne consiste pas à dire ce qui s'est passé mais ce qui pourrait arriver, ce qui est possible selon le vraisemblable et le nécessaire<sup>15</sup>. » En conséquence, le philosophe grec conçoit la vraisemblance comme quelque chose qui est probable dans l'ordre du réel et, donc, loin de l'imitation d'un événement reconnu. Néanmoins, ce même poète est soumis à une certaine rigueur qui assure aux faits, mis en représentation, une logique et une conformité dans les mises en scène des événements en mesure d'incarner une forme de réel. La vraisemblance reste liée, d'une certaine manière, au réel et engendre une vérité qui ne relègue pas les éventuelles insuffisances ou imperfections de ce réel (présenté) au second plan. Elle apparaît, alors, comme le résultat d'une tentative de (re)présentation et d'interprétation générale des événements évoqués.

Dans la création poétique, cette notion de vraisemblance a connu, au fil des temps, une certaine évolution qui l'inscrit dans une sorte de continuité avec le réel. D'ailleurs, Roland Barthes croit trouver l'effet de réel dans le « fondement de ce vraisemblable inavoué<sup>16</sup> » qui caractérise l'esthétique des œuvres modernes. Cette vraisemblance ne s'oppose plus ni au réel ni au vrai. Elle semble classer la fiction dans un acte de langage et de croyance qui rend les événements ([re]présentés) sensés et crédibles pour le lecteur. Par ailleurs, cette vraisemblance ne cherche pas non plus à dire ou à expliquer toute la véracité du passé, mais elle s'engage dans un processus de persuasion du lecteur, car la fiction ne remet pas justement en cause la valeur symbolique de la vérité. Le texte littéraire produit fonctionne dans l'interstice entre l'effet de réel et l'effet de fiction, car les artifices fictionnels du récit ne font que renforcer le caractère vraisemblable des histoires racontées. Le romancier élabore un texte qui produit une tension permanente entre une historicisation de la

---

<sup>15</sup> Aristote, *Poétique*, 1451b (Traduction, introduction et notes de Barbara Gernez), Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1997, p. 35.

<sup>16</sup> Roland Barthes, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 89.

fiction et une « fictionnalisation » de l'Histoire. Toute volonté de restitution du réel bute sur des écueils inhérents au travail de mise en représentation. Conscient de cette réalité propre à toute entreprise narrative, Mikhaïl Bakhtine fait la distinction entre le cadre réel temporel et spatial des événements et celui de la narration. Aussi, l'identité du narrateur ne peut revendiquer une quelconque correspondance avec la personne qui a vécu l'expérience. Dans *Esthétique et théorie du roman*, le théoricien russe affirme :

Si je narre (ou relate par écrit) un événement qui vient de m'arriver, je me trouve déjà, comme narrateur (ou écrivain), hors du temps et de l'espace où l'épisode a eu lieu. L'identité absolue de mon « moi », avec le « moi » dont je parle, est aussi impossible que de se suspendre soi-même par les cheveux ! Si véridique, si réaliste que soit le monde représenté, il ne peut jamais être identique, du point de vue spatio-temporel, au monde réel, représentant, celui où se trouve l'auteur qui a créé cette image<sup>17</sup>.

Tout en « dénaturant » la réalité expérimentielle ou historique, la représentation du réel se mue en fiction. C'est ce que comprend Tzvetan Todorov lorsqu'il annonce que « logiquement parlant, aucune phrase du texte littéraire n'est vraie ni fausse<sup>18</sup>. »

Dans la (re)présentation de l'expérience tragique des génocides, l'écrivain a dû relever de nombreux défis liés même à l'histoire et aux incursions affectives perceptibles dans le récit. Sur cette lancée, de nombreux auteurs de récits ont compris qu'il leur fallait concevoir un discours ou une narration en mesure de conceptualiser la « totalité » des événements des génocides dans un langage convaincant et respectueux, car, dans leur mise en représentation, il s'est toujours posé des questions éthiques liées à la sensibilité du fait du génocide et même des objectifs du texte littéraire. Le système langagier dans lequel la transmission s'effectue prend en compte l'ambivalence du fait historique, le dispositif narratif et l'aménagement des modalités de réception propres à des codes de représentation chez chaque écrivain. Ces codes de représentation du réalisme font appel à des jeux de caractéristiques regroupant une panoplie de références, de procédés fictifs ou d'artifices. Dans ces procédés littéraires, il ne s'agit pas de se détourner du réel, mais d'appréhender celui-ci avec des moyens de représentation qui bousculent les codes et les limites du réalisme traditionnel. Ainsi, en transgressant ces codes traditionnels, les procédures de la représentation des génocides maintiennent des

---

<sup>17</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 396.

<sup>18</sup> Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? Tome 2, Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 36.

traces de la réalité expérientielle tout en les intégrant dans un processus imaginaire et parfois (ir)rationnel qui reste de la littérature. Cette forme scripturaire sur l'expérience du génocide qui redéfinit les codes de représentation a mobilisé des moyens stylistiques pour construire, penser ou présenter des faits extrêmes et atroces, car, dans le travail de mise en récit, l'écrivain ne doit pas perdre de vue, « des limites du concret à l'imagination<sup>19</sup>. » En d'autres termes, celui-ci doit être conscient qu'il ne restitue pas le réel qui, dans un sens très précis, échappe à la représentation claire et nette, mais construit un univers imaginaire qui produit sa propre vérité qu'on a l'habitude de désigner comme « littéraire ». Tout en reconnaissant la fondation réelle des récits sur les génocides, cette écriture prend en considération les limites du langage et utilise la composante littéraire de ce langage constamment subjugué par des sentiments et des prises de position par rapport aux événements et aux comportements de l'être humain. En effet, la construction littéraire de la réalité des événements présenterait des insuffisances et des imperfections qui altéreraient cette littérature de l'extermination, car l'inspiration artistique d'un tel événement serait inacceptable pour beaucoup d'esprits humains.

Dans ce contexte, l'auteur du récit sur le génocide doit pousser son imagination à l'extrême pour apprivoiser le réel et transmettre la vérité du témoignage par l'artifice d'un récit maîtrisé<sup>20</sup>. Et, même si Lawrence L. Langer<sup>21</sup>, dans son livre *The Holocaust and the literary imagination*, trouve une certaine authenticité dans les récits des rescapés, il faut noter que les œuvres de ces derniers, écrites de l'intérieur, posent des problèmes de valeur artistique et de valeur littéraire. De toutes les façons, la représentation des génocides se soumet à une certaine réalité de stylisation et à une certaine attitude par rapport aux événements. Ce qui influe, d'après Charlotte Wardi, sur la démarche scripturaire et sur le caractère authentique des expériences évoquées :

---

<sup>19</sup> Charlotte Wardi *Le Génocide dans la fiction romanesque*. Paris, PUF, 1986, p. 40.

<sup>20</sup> Jorge Semprun, *L'Écriture ou la Vie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 26.

Dans un autre roman intitulé *Le Grand voyage*, Jorge Semprun montre l'importance de l'expérience dans la reconstruction du réel par le recours à l'imagination et au souvenir : « Il n'y a pas de doute, ni Gérard, ni son copain n'auraient pu faire preuve d'une telle imagination, cette réalité de l'orchestre du camp ... cette réalité se trouve encore, pas pour longtemps il faut le dire, au-delà des possibilités de l'imagination. » (Jorge Semprun, *Le grand voyage*, Paris, Éditions Gallimard, 1963, p. 278).

<sup>21</sup> Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the literary imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1975 (Preface).

Si l'acte d'écrire [...] répond chez le survivant à une impérieuse exigence de dire le vrai, au devoir de témoigner, il constitue pour lui comme pour tout écrivain du génocide, une interrogation de l'atroce, la recherche du sens d'une terrible aventure, et exige l'invention d'une forme susceptible de traduire une réalité « inimaginable », une logique de l'horreur et de communiquer le message à un lecteur incapable de se référer à rien de connu<sup>22</sup>.

La relation de confiance et d'honnêteté entre le narrateur-(témoignant) et le lecteur recommande une transcription ancrée dans l'événement historique qui prend en considération des aspects liés à l'éthique. Cette dernière, incontournable et nécessaire, est visible dans le respect du décalage entre le témoignage et la fiction littéraire. La réécriture de l'histoire ne peut, d'après Annette Wieviorka, échapper à certaines contingences idéologiques et méthodologiques qui remettent en cause « le statut du témoin », car celui-ci, conscient que son témoignage est fondé sur l'expérience, l'intuition et le bon sens, ne garantit pas la fidélité de la mémoire ou la vérité de l'histoire. De ce fait, Wieviorka identifie, sous forme d'interrogations, les obstacles qui se dressent contre le témoignage et les défis que le témoin doit relever : « Comment construire un discours historique cohérent s'il est constamment opposé à une autre vérité, qui est celle de la mémoire individuelle ? Comment inciter à réfléchir, à penser, être rigoureux quand les sentiments et les émotions envahissent la scène publique<sup>23</sup> ? »

Face à ces nombreuses questions, les écrivains sur les génocides semblent trouver des réponses pertinentes dans le discours littéraire qui, tout en gardant sa valeur documentaire et historiographique sur les événements, aborde son rapport avec le réel de manière symbolique et imagée. La réminiscence d'actes odieux et criminels, par un discours fictionnel, demeure liée aux observations, aux réflexions, aux critiques et aux méditations sur l'expérience dans sa globalité. Cette synergie, dans la mise en récit, débouche sur un langage et sur des modèles narratifs en mesure de respecter les limites éthiques sans, pour autant, cesser de susciter une véritable implication du public. En d'autres termes, la démarche narrative de l'écrivain abordant le génocide consiste à mettre en exergue toute l'absurdité et la cruauté qui entourent l'expérience traumatique en une structure consciente et significative, car, dans les romans des génocides, la vraisemblance s'illustre à travers un jeu de coïncidence qui s'éloigne du registre de l'ordinaire de l'horreur et de la cruauté des massacres sans sombrer dans la banalité. Néanmoins, la

---

<sup>22</sup> Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque*, op., cit., p. 39.

<sup>23</sup> Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Hachette, « Pluriel », 2002, p. 180.

configuration des mises en scène, les commentaires et les réflexions conduisent à un (in)vraisemblable qui se manifeste par une écriture assez réaliste et par l'introduction d'un discours fictionnel. En effet, l'écriture (testimoniale ou littéraire) sur les génocides s'est faite suivant des critères intellectuels et affectifs qui requièrent une forme de représentation propre à la stratégie communicative de chaque auteur. Le fond réaliste apparent sur lequel se fonde la littérature sur les génocides, s'illustre à travers une proximité mimétique. En effet, la mise en écriture se réalise dans une démarche de distanciation et de ressemblance qui s'efforce de décrire la spécificité et la réalité des atrocités, de l'horreur et de la barbarie. D'ailleurs, la trame littéraire des récits qui rompt avec des conventions littéraires classiques se spécifie par un style d'écriture hybride (transgénérique) et élastique (au niveau de la temporalité) lui permettant d'explorer et d'expérimenter des mécanismes de transmission de tels événements inhumains.

Cette étude va particulièrement s'intéresser à quatre œuvres romanesques, c'est-à-dire à des œuvres de témoignages<sup>24</sup> sur des expériences de génocide que sont, *Journal de déportation*<sup>25</sup>, *Être sans destin*<sup>26</sup>, *Le soldat et le gramophone*<sup>27</sup> et *Le*

<sup>24</sup> En dehors de Gilbert Gatore, tous les trois autres auteurs du corpus sont des survivants directs de génocide. Néanmoins, même si l'auteur du roman *Le passé devant soi* est un fils de présumé « génocidaire », il a connu comme les rescapés l'exil et semble être aussi ébranlé par une telle expérience de l'horreur.

<sup>25</sup> Yervant Odian, *Journal de déportation* (Traduit de l'arménien par Léon Ketcheyan, Préface de Krikor Beledian), Paris, Editions Parenthèses, 2010.

Arrêté en août 1915 par la police turque(-ottomane), le journaliste Yervant Odian est jeté, à l'instar de ses compatriotes arméniens, sur les routes de l'exil forcé qui les conduit dans de nombreux camps du désert syrien. Gagné par l'incompréhension et la détresse, celui qui se considère pourtant comme un privilégié a subi avec d'autres Arméniens, les tortures, les humiliations, la faim et l'horreur. Il a aussi été témoin d'exploitation, des exécutions et de massacres de la population arménienne. Sous forme de souvenirs et de confidences, Odian relate le cauchemar d'une population livrée à elle-même, aux brigands, aux policiers turcs, à une administration laxiste et corrompue et au climat désertique. Avec un langage direct et poétique, cet écrivain satirique, survivant du génocide arménien parle pour les disparus et les survivants incapables de faire connaître leurs expériences abominables.

<sup>26</sup> Imre Kertész, *Être sans destin* (Traduit par Natalia Zarembo-Huzsvai, et Charles Zarembo), Actes Sud, 2009.

Le roman *Être sans destin* raconte l'expérience concentrationnaire d'un jeune âgé de 14 ans, György Köves. Cet adolescent, assimilé à un « musulman » à Buchenwald, est sauvé de la machine exterminatrice nazie par une organisation clandestine du camp. Il rejoint à la fin de la Deuxième Guerre mondiale Budapest. Ce récit autobiographique de Kertész allie cynisme et cruauté dans la description de l'expérience concentrationnaire et confère à son héros un statut énigmatique. Soumis à une forte stylisation, ce personnage vit sa situation avec distance et demeure passif. La mise en scène de son destin ne rejette pas la réalité et devient un roman à forte saveur autobiographique.

<sup>27</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone* (Traduit de l'allemand par Françoise Toraille), Paris, Stock, 2008.

Alexandar Krsmanović, le héros-narrateur du roman s'efforce de se tenir aux faits. Son récit retrace ses souvenirs d'enfance à Višegrad, dans l'ex-Yougoslavie ; un regard d'enfant en couleurs et débordant de tendresse sur les événements qui touchent ses proches. C'est un enfant qui nous raconte

*Passé devant soi*<sup>28</sup>. Bien qu'elles abordent d'horribles massacres de masse, ces œuvres romanesques présentent quelques variations dans la conception narrative. Néanmoins, elles convergent, par différents moyens de représentation, dans une structuration textuelle qui se fonde sur la réalité historique et sur une technique langagière, créant, ainsi, une sorte de fascination dans la vraisemblance littéraire des événements réels. Ces romans qui traversent le XX<sup>e</sup> siècle et dont les auteurs sont tous rescapés de génocides s'inscrivent dans la longue lignée d'œuvres de témoignages iconoclastes<sup>29</sup>. Ainsi, si pour les écrivains Yervant Odian, Imré Kertész et Saša Stanišić les formes de discours littéraire aménagent des espaces de dialogues entre le réel et la fiction, pour Gilbert Gatore, les repères classiques du récit sont complètement détruits pour laisser place à un genre où la primauté de la création artistique assimile le contenu historique. C'est surtout la nature, le contexte et la finalité des textes qui expliquent largement leur caractère littéraire. Dans ces textes, la démarche littéraire est bâtie, d'une part, autour d'images constituées de procédures de stylisation qui illustrent une réalité symbolique et, d'autre part, autour de figures héroïques ou mythiques. Outre ce choix d'une écriture vraisemblable, certains textes allient le schéma mimétique à un ensemble d'interrogations, d'interprétations et d'analyses sur les souvenirs de ces expériences. De plus, en ne faisant que partiellement l'économie de la réalité extrême, ces récits ajoutent au réalisme de l'expérience une singularité fictionnelle

---

cette guerre, les refuges à la cave pendant les alertes, les séparations, les villages détruits, son école détruite, des vies brisées ... D'abord, les histoires familiales drôles ou dramatiques qui laissent planer la nostalgie et les incertitudes. Ensuite, la guerre arrive ; le jeune garçon est témoin des vicissitudes de la violence et sombre dans une crise existentielle qui le conduit vers l'inachevé. Enfin, l'exil en Allemagne où le dépaysement et l'insécurité existentielle le poussent à l'errance qui passe de l'adaptation à une nouvelle société, une nouvelle langue à la recherche de son amie, Asija restée à Sarajevo. Cette amie est évoquée sous une forme fantomatique qui s'apparente au souvenir du royaume de l'enfance.

<sup>28</sup> Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, Paris, Éditions Phébus, 2008.

Ce récit de Gatore retrace la vie de deux personnages unis par un génocide, avec des positions différentes : Niko, le muet, s'est retiré du monde des humains pour se trouver sur une île perdue dans les entrailles d'une grotte habitée par des singes. Il doit affronter des souvenirs cauchemardesques qui ont marqué une partie de sa vie. Cet individu atypique est un génocidaire sans vergogne qui a dirigé le groupe des *Enragés volontaires*. Ce groupe est l'auteur des pires massacres à la machette dont une partie des habitants de son village a été victime.

Isaro Gervais, elle, est une jeune rwandaise dont les parents ont été assassinés pendant le génocide. Recueillie et adoptée par un couple français, elle mène une vie normale à Paris jusqu'au jour où des informations se référant à des massacres survenus il y a des années auparavant dans son pays d'origine, désarçonnent sa vie étudiante. Elle retourne au pays natal pour mener un travail de collecte et de témoignage pour préserver la mémoire de ce passé odieux. Tout en étant un personnage du roman, Isaro est l'auteure du récit de son histoire et de celle du génocidaire Niko.

<sup>29</sup> Parmi les chefs d'œuvre de la littérature des génocides, on peut citer celles écrites par, entre autres Hans Günther, Primo Levi, Robert Antelme, Elie Wiesel, Jorge Semprun, Jean Améry, Hermann Langbein, Raymond Guérin ...

qui met en relief les aspects majeurs, les fondements et les enseignements de l'écriture sur la cruauté des bourreaux transmis et vécus, dans de nombreux endroits, par des témoins traumatisés et indignés.

Pour justifier le plan de ce travail, je partirai, d'abord, du débat sur la possibilité ou non d'une mise en écriture de l'expérience concentrationnaire<sup>30</sup> qui s'est soldée par l'avènement de multiples récits romanesques de qualité relatant différentes expériences de génocides perpétrées à travers le monde. L'adhésion d'une bonne partie de survivants, d'écrivains (et aussi de critiques) s'est, alors, traduite par une démarche scripturaire qui vise à établir esthétiquement un lien entre l'imaginaire créateur et l'ancrage véridique du discours. Ensuite, il est nécessaire de faire remarquer que, par diverses modalités discursives, le processus de mise en représentation des génocides s'est fixé comme mission de saisir et de (re)présenter adéquatement l'expérience dans sa globalité. Pour cela, les aspects constitutifs du texte romanesque proposent un solide dispositif discursif à partir duquel s'alternent des indices référentiels, des artifices littéraires, des intrigues et de l'émotivité. En plus, tout en étant conscient des limites et des défis scripturaires et narratifs, le texte fait appel au passé et met en exergue les valeurs de l'écrivain. Et, c'est dans cette optique que les procédés littéraires participent, d'une part, à la construction de sens<sup>31</sup> et régissent, d'autre part, le fait historique tragique dans une vision universelle. Cette dernière s'effectue à travers une expérience de pensée extensible aux perspectives de l'héritage culturel de l'événement horrible et du devenir de l'humain. Par ailleurs, le discours transgressif du texte romanesque s'élabore à partir de la projection d'un protagoniste-narrateur qui, en tant que sujet littéraire, oriente l'exercice évocateur du réel dans le langage poétique. Il en ressort que les diverses procédures de mise en récit forgent des images mentales ; lesquelles images permettent au lecteur d'avoir un accès indirect à l'expérience présentée et une compréhension convenable de l'essence de la réalité inconcevable de l'horreur et de la barbarie. Enfin, toute la stratégie narrative déployée dans la mise en écriture des génocides cherche à établir une vérité sur l'événement catastrophique. Bien sûr qu'il ne s'agit pas de s'agripper dans une fidélité mimétique, mais de s'orienter vers

---

<sup>30</sup> Ce débat s'est systématiquement concentré sur le récit des camps de concentration.

<sup>31</sup> Définitions de *sens* qui vient du latin *sensus*, *Bon sens* : faculté de bien juger, de distinguer le vrai d'avec le faux (synonyme de raison chez Descartes). *Sens commun* : ensemble d'opinions et de jugements reçus dans un milieu déterminé.

une vraisemblance narrative qui renforce la crédibilité et l'authenticité de l'exercice de mise en écriture, car tout événement devient, par le biais de la représentation traversée par le réel, concevable et transmissible. La stratégie narrative qui n'établit pas au niveau de sa structuration une distinction réelle entre la construction discursive du texte historique et celui littéraire se nourrit de subjectivisme énonçant des épisodes du fait historique.

Le texte romanesque recourt à des expérimentations de langage qui ne sont que le produit d'un mélange de l'imaginaire et de fragments de l'événement historique. De ce fait, faire partager une expérience tragique et l'inscrire dans la mémoire de l'humanité requièrent, chez l'écrivain, des stratégies et des techniques narratives qui illustrent une certaine vraisemblance par rapport à la réalité historique. Les angoisses, les interrogations, les convictions ou les valeurs de l'auteur-(sur)vivant sont représentées à travers un imaginaire ou, plus exactement, à travers un dispositif de littérisation qui transmet plus de vérité qu'un pur processus descriptif. Et, c'est cette notion même de vérité qui constitue un véritable enjeu dans toute production littéraire sur l'expérience du génocide qui m'amène à réfléchir, dans ce travail, sur les instances de la vérité littéraire dans la représentation des génocides. Même si nous convenons que la littérature résulte d'artifices discursifs, cela ne fait pas des écrivains des génocides des inventeurs d'histoires par excellence ; le récit littéraire produit un sens, c'est-à-dire que le discours littéraire reste écartelé entre le vrai (le véridique) et le fictionnel (l'imaginaire) qui confèrent au récit sa propre vérité textuelle. Ainsi, fort de son caractère vraisemblable, la consistance discursive du texte romanesque cherche à visualiser un vrai qui ne s'oppose ni au réel ni au vraisemblable. Et, c'est la vraisemblance littéraire qui alimente la vérité du texte narratif sur les génocides, car l'effet de stylisation n'absout pas l'énonciation du vrai (historique). Ce faisant, le texte littéraire sur les génocides distille une vérité si vivante que celle-ci parvienne à rivaliser sur le terrain glissant de la vérité avec d'autres disciplines (l'histoire, la sociologie, l'anthropologie, la philosophie ...), car celui-ci s'inspire de l'expérience et s'enracine profondément dans des faits historiques. Et, même si certaines disciplines continuent de douter des facultés éclairantes de l'œuvre romanesque, il reste que ses nombreuses potentialités artificielles et narratives (débordements, ajustements, déformations, opération sélective, etc.) lui permettent toujours de déployer un effort considérable pour

l'éclosion de la vérité. Cette dernière, du reste subjective, prend forme, d'une part, dans l'insuffisance et dans l'inconstance du réel et, d'autre part, dans les immenses possibilités conceptuelles et contextuelles du discours littéraire. C'est ce qui fait qu'en plus de sa sensibilité littéraire, la représentation des génocides renvoie toujours à l'expérience et à l'épreuve de la tragédie humaine. Et, c'est là où cette littérature est capable d'exprimer une vérité, car la pensée et les références ne s'éloignent jamais des événements.

Dans le **premier chapitre** de ma thèse, je reviendrai sur certains aspects critiques sur la représentation des génocides ; lesquelles critiques ont utilisé de nombreuses connaissances humaines pour interpréter les spécificités des récits. Ce travail scientifique et critique s'est appuyé sur plusieurs disciplines des sciences humaines pour disséquer les éléments constitutifs de l'histoire racontée, définir la forme narrative ou comprendre le message textuel des récits. Chacune des disciplines des sciences humaines (la philosophie, la théologie, la sociologie, l'art, l'anthropologie ...) a eu à porter un regard critique sur cette écriture hybride avec ses propres ressources et méthodes de travail. L'analyse des textes a fait l'objet d'une vive discussion philosophique, éthique et parfois politique sur la question de la représentabilité de l'horreur du processus d'extermination des Juifs. Elle a permis, par ailleurs, de peaufiner les voies et les moyens scripturaires qui ont levé toute équivoque sur cette poésie sur l'horreur humaine. À la thèse du silence et de l'interdiction d'une représentation, des auteurs écrivant sur le génocide qui, pour la plupart du temps, n'avaient pas de passé d'écrivain, ont abordé de nombreuses questions ontologiques et éthiques liées à la cruauté des événements démontrant, ainsi, l'impertinence de la thèse du silence et soulignant le rôle précieux de l'imaginaire dans le travail de mise en récit. Le texte romanesque sur les génocides se caractérise souvent par une narrativité et une littéralité qui disent long sur sa compréhension, sur sa forme et sur son contenu. La construction narrative de l'expérience des génocides s'est déroulée à travers un certain entrecroisement de références factuelles et de l'imaginaire de la personne de l'écrivain donnant ainsi lieu, dans un sens large, à de la littérature. Dans les premiers textes sur le génocide, l'aspect littéraire était étouffé par un désir ardent de témoignage, mais les textes littéraires ont vite occupé une place centrale dans la transmission de l'horreur humaine. La représentation des génocides, contrainte à une « fidélité » ou à une

authenticité par rapport à l'événement historique, inscrit son discours dans une forme de mise en scène réaliste. Néanmoins, ce discours prend en compte, dans son élaboration, l'écart nécessaire entre l'expérience, le vécu et le récit entraînant une symbiose discursive qui ne cherche plus à imiter le passé en tant que tel, mais à le (re)travailler par le langage. Cette mise en scène de l'atrocité est marquée par une intrusion de nombreux facteurs stylistiques et affectifs perceptibles dans un discours littéraire qui, cependant, s'efforce autant que possible de rester, aux yeux du lecteur, fidèle au réel. Ce discours aménage des espaces de discussion pour, d'une part, réaffirmer le pouvoir de la littérature et, d'autre part, prolonger la réflexion critique à l'intérieur de nombreuses œuvres parmi lesquelles celle de notre corpus.

Chaque œuvre romanesque peaufine un système de narration de l'expérience du génocide qui ne se soumet pas à la représentation habituelle basée sur les codes traditionnels du réalisme. En n'utilisant que des indices factuels, les procédures discursives des récits prennent clairement leur distance par rapport à la preuve documentaire (l'Histoire). L'importance de l'imagination a comme effet la mise en place d'un dispositif efficace qui ne limite pas les mises en scène ni à de pures et simples descriptions ni à une litanie d'évocations de l'horreur et de la barbarie humaine. Il se produit, à cet effet, une forme discursive, caractérisée par un foisonnement de procédés stylistiques qui relativisent l'historicité dans le texte et reconfigurent le récit en une histoire narrative vraisemblable. C'est avec des variations mémorielles, des dialogues que le système langagier, traversé par des affects, met en scène des itinéraires et des points de vue de personnages littéraires. Ainsi, dans **le deuxième chapitre** de ma réflexion, je me propose d'examiner les modalités discursives du texte romanesque sur les génocides qui s'inscrivent dans un processus de redéfinition des codes du réalisme. Ce discours fortement stylisé a donné naissance à un univers romanesque irréel, malgré le recours à des données et à des résidus de faits historiques. Ce qui fait que le texte romanesque sur les génocides apparaît comme un produit de la combinaison de la réalité historique et de diverses procédures de mise en littérature. Il s'agira aussi de démontrer comment, à travers ces œuvres étudiées, leurs auteurs parviennent par le biais de la construction narrative et de l'imagination à donner du sens (et plus de vérité) à des événements connus en retraçant, d'une part, les méthodes de transmission qui marquent une différence entre le discours historique et le discours littéraire et,

d'autre part, les moyens techniques de la transmission, les circonstances et les objectifs d'écriture.

En tant qu'outil de transmission, la littérature dispose de ressources langagières en mesure d'influencer les visions ou les croyances de ses destinataires. C'est dans cette perspective que le roman des génocides présente des stratégies de mise en récit et de présentation spécifiques qui lui assurent non seulement sa vivacité narrative, mais aussi la transmissibilité de ses messages. Écrire une histoire sur le génocide revient à mettre en avant son engagement, à exprimer ses points de vue et à motiver ses prises de position par rapport aux événements abordés et aussi par rapport à la marche du monde. La structure des récits aménage des espaces de discussion et de pensée sur l'expérience et ses séquelles sur les victimes. Dans l'élaboration du dispositif de mise en représentation, les auteurs, avec une stature de prophète, semblent être inspirés pour révéler, interpréter et professer. Ils recourent à de nombreuses techniques discursives qui rendent le message horrible imaginable par le lecteur. Ce message est transmis dans une ambivalence discursive qui non seulement expose, avec pudeur et force, les émotions du narrateur par rapport aux événements racontés, mais aussi multiplie les objets d'évocation, d'énonciation et de réflexion. Dans le roman sur les génocides, l'histoire textuelle qui n'existe qu'à travers le rapport dynamique entre la démarche narrative élaborée par l'auteur et les aléas de l'attitude réceptive du lecteur doit rester authentique. **Le troisième chapitre** de cette étude qui aborde les rapports de l'expérience traumatique et du processus imaginaire dans la conceptualisation d'histoires vraisemblables s'intéressera aux méthodes d'élaboration d'une pensée romanesque qui fait que le discours romanesque sur l'expérience du génocide ne s'obstine pas à représenter ou à expliquer coûte que coûte l'histoire. La construction discursive profite de la plateforme scripturale pour mettre en exergue ses convictions humaines, ses valeurs et sa vision du monde. De ce fait, le travail de la représentation se retrouve enchâssé dans un modèle de stylisation intégrant une pratique et une technique d'évocation et d'énonciation qui invite à une expérience de pensée sur l'événement du génocide et sur le devenir de l'humain.

Pour réaliser leur projet d'écriture, les romanciers recourent à plusieurs techniques qui se sont révélés efficaces dans la transmission de l'expérience

tragique. Ceux-ci assignent aux protagonistes un ensemble de rôles déterminants dans l'élaboration d'un discours littéraire véridique. Cette écriture, composée d'un dispositif temporel instable, d'une posture narrative à la fois personnalisée, d'une fragmentation textuelle sur mesure (avec le recours à l'intertextualité et à l'intergénéricité), d'images métaphoriques et de scènes de dédramatisation, laisse beaucoup de place à la création représentative dans la mobilisation de diverses ressources discursives cohérentes. En effet, le souci de crédibilité et d'authenticité sur les faits rapportés explique le recours à des voix polyphones qui, en tant que « témoins oculaires », acquièrent le droit légitime de raconter certains détails et certaines atrocités pendant les périodes sombres des expériences traumatiques. Sous la bienveillance de l'auteur de chaque roman, le(s) témoin(s) construi(sen)t la trame narrative de l'événement en faisant preuve de créativité et d'imagination pour rendre le discours accessible et convaincant. De ce fait, toutes les composantes du discours littéraire, élaborées par le dispositif de mise en récit, dotent le contenu du roman sur les génocides d'une authenticité narrative dans l'évocation de la réalité historique et traduisent une maîtrise technique des procédures de la mise en récit à travers des énonciations assez subjectives qui produisent un équilibre langagier dans la véracité des faits évoqués et dans la réalité de la transmission. Ainsi, **le quatrième chapitre** de ce travail reviendra sur les particularités discursives du texte romanesque sur les génocides engendrées à partir de la projection d'un sujet-narrateur. Car, en se singularisant par une spécificité linguistique, stylistique et par un enlacement de genres littéraires, le texte sur le génocide mise sur un discours hétérogène et vraisemblable. Ce dernier fait appel à diverses connaissances et à des compétences narratives de l'auteur qui les réinvestit dans une sphère éthique, communicative et poétique.

Le texte romanesque sur l'expérience du génocide aménage son propre cadre d'élaboration et d'expression où se construisent l'utilité, la signifiante et le sens de l'histoire textuelle. À travers le mythe de l'événement traumatique, les récits évoquent, qualifient et réfléchissent sur un ensemble de situations et d'événements reflétant la réalité discursive de l'œuvre romanesque. Ce dispositif narratif résultant de la rigueur de l'imaginaire et de la puissance évocatrice du langage littéraire se charge de donner corps à des événements, à des faits ou à des situations atroces et inconcevables dont les artifices, en tant que médiateurs du discours, ramènent à des

niveaux de réception et de compréhension raisonnables et concevables, car le texte parvient, à travers son modèle stylistique, à fournir des éclairages sur le passé. Cette démarche narrative, conçue par l'écrivain, se réalise par le biais de l'imagination, seule en mesure de transmettre des indices factuels assez similaires à l'expérience de la violence, de l'horreur et de l'abject rapportée par des voix narratives qui, bien que fictives, apparaissent authentiques et crédibles. Dans **le cinquième et dernier chapitre** de ce travail, j'aborderai les rapports, à la limite, harmonieux entre le réel, le vrai et la vraisemblance dans cette quête renouvelée d'une vérité dont les composantes littéraires concourent à redéfinir les contours et les règles du travail de représentation. Grâce à ces textes romanesques, il n'y a plus de distinction entre le réel (événementiel), le vrai (recherché) et la vraisemblance littéraire portée, d'une part, par l'imaginaire et par la subjectivité du narrateur et, de l'autre, par l'entremise de nombreux artifices narratifs et littéraires. Il apparaît, donc, que cette quête révélatrice de vérité, du reste littéraire, s'effectue avec des procédures discursives qui tentent de résoudre un système d'équation imaginaire et philosophique. Le discours véridique du texte romanesque, bien qu'amputé et subjectif, parvient à ouvrir les chemins de la connaissance grâce à la cohérence langagière et aux enchaînements d'indices factuels. Et, c'est d'ailleurs ce qui lui permet d'accompagner le discours historique. Cette stratégie discursive a généré une vérité littéraire élaborée dans l'exactitude vraisemblable des faits ; elle a aussi pris en compte les objectifs testimoniaux, commémoratifs et mémoriels des œuvres littéraires. Ce régime discursif, exclusivement conçu en fonction de critères intellectuels et affectifs, doit agir de telle sorte que toute vérité littéraire sur ces événements horribles et traumatiques se nourrisse continuellement de la subjectivité tout en apportant les éclairages nécessaires dans la compréhension des crimes du génocide.

## 1. Le contexte historique et théorique

« On ne peut plus s'en tenir à définir des critères de validité de la littérature du génocide (de quel type tel ou tel roman est-il fidèle au contexte historique) mais bien plus faut-il analyser les stratégies mises en œuvre pour contourner ce qui représente un obstacle à toute littérature.<sup>32</sup> »

### *Le discours sur le génocide : critique et écriture*

L'analyse et l'interprétation des formes et des spécificités narratives et thématiques de l'écriture des génocides ont été effectuées par l'intermédiaire de nombreuses disciplines. Aussi bien les récits fictionnels que ceux non-fictionnels sur les génocides sont abordés sous des angles éthique et humaines dans les domaines de l'art, de la religion, de l'anthropologie, de la sociologie, de la philosophie, de la littérature, etc. Ces critiques ont soumis, globalement, l'étude des textes à des critères d'évaluation et de jugement éthiques et langagiers. De ce fait, il existe un ensemble de discours critiques qui dissèquent, dans une perspective multidisciplinaire, les textes des récits sur les génocides en vue d'y déceler une certaine vérité factuelle, littéraire ou morale. Les fondements éthiques et littéraires des textes sur l'expérience du génocide sont élaborés en fonction de schémas conceptuels et narratifs connus sous le nom de « The art of atrocity<sup>33</sup>. » Cette littérature qui trouve sa substance dans le fait historique a mis au point des codes de représentation de l'expérience tragique suivant des formes de subjectivisme qui permettent de transcender les nombreux obstacles de l'imitation du réel. Ces difficultés, décelées dans les formes de la représentation de ce passé, expliquent la focalisation d'Alvin Rosenfeld sur des questions (ethnico-)linguistiques dans l'écriture sur l'Holocauste : « [...] les questions que je m'efforce de poser [...] tournent autour [...] de problèmes de langage, et plus particulièrement de ce qui est considéré presque universellement comme une crise du langage après l'Holocauste<sup>34</sup>. » La spécificité de ce problème langagier est visible aussi bien au niveau du fond que de la forme. Étant conscient des bouleversements de cette

---

<sup>32</sup> Myriam Ruzniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1998, p. 18.

<sup>33</sup> Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, op., cit., p. 12.

Signalons que dans ce même ouvrage, Langer emploie plus fréquemment le terme « *the literature of atrocity* ».

<sup>34</sup> Alvin Rosenfeld, *A Double Dying, Reflections on Holocaust Literature*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1980, p. 11. (Cité par Karla, Grierson, *Discours d'Auschwitz. Littérarité, représentation, symbolisation*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 71.)

écriture, l'écrivain Edmond Jabès précise les particularités de la littérature après Auschwitz : « Simplement, je pense qu'après Auschwitz on ne peut plus écrire comme avant. La nouvelle écriture ne peut être que déchirée, écartelée, interrogative<sup>35</sup>. »

Cette nouvelle apparence du langage, constatée après la Seconde Guerre mondiale, trouve, en grande partie, sa source dans la crise du roman historique. En effet, le sens de l'Histoire a été remis en question dans le travail de la représentation. L'avènement d'une littérature (de témoignage) qui marque une multiplication de textes à saveur autobiographique ou mémorielle se caractérise par le bouleversement des codes et des registres scripturaires. Dans les œuvres narratives, les écrivains saisissent certains aspects de l'événement historique qu'ils fictionnalisent avec un ensemble de structures langagières (métaphores, allégories, symboles ...) qui transforment l'expérience des génocides en une réalité textuelle, c'est-à-dire fictive. Le passé tel que représenté dans la narration littéraire reste suspendu entre la description, l'interprétation et l'interrogation. De ce fait, cette « crise du langage » dont parle Rosenfeld peut être considérée comme une « rupture » dans la mobilisation des ressources de la représentation qui ne s'est pas seulement limitée au discours narratif sur chaque expérience du génocide, mais s'est étendue aussi sur l'écriture tout court. Après l'Holocauste, le travail de la représentation s'est enrichi de plusieurs types de discours et de sujets ayant modifié la perception et la vision qu'on avait de la création romanesque. Et, c'est cette diversité conceptuelle et thématique qui a le plus marqué les textes post-génocides. Cette nouvelle démarche scripturaire a eu des incidences sur les visions et les formes d'interprétation et d'analyse de textes retraçant des histoires vraies et abominables et mettant aux prises des victimes et bourreaux.

Dans tous les génocides, d'ailleurs, les critiques se sont largement appesantis sur les types de rapports humains et sur les effets de la haine qui ont motivé et nourri l'intolérance, la violence et les massacres pour tenter de comprendre ou d'explicitier les sources de l'horreur. Le caractère hybride de l'écriture et l'aménagement d'espace de prise de parole en rupture avec toute tradition narrative et littéraire

---

<sup>35</sup>Voir Edmond Jabès, *Le Monde des livres*, 29 janvier 1982. (Cité par Albert Mingelgrün dans l'article *Edmond Jabès et Auschwitz*, p. 113, in : *La littérature des camps : La quête d'une parole juste, entre silence et bavardage* [Études rassemblées et présentées par Vincent Engel], Paris, Les Lettres romanes, 1995, p. 113-120.)

élargissent et libèrent le champ de la représentation. Abordant le caractère singulier du travail de mise en écriture, Elie Wiesel analyse la spécificité langagière de son récit-témoignage sur l'expérience d'Auschwitz en ces termes : « La parole a déserté le sens qu'elle était censée recouvrir ; [...] Décalage et déplacement irrévocables. [...] Nous savions tous que jamais, jamais nous ne dirions ce qu'il fallait dire, jamais nous n'exprimerions en paroles cohérentes, intelligibles, notre expérience de la folie absolue<sup>36</sup>. »

La particularité de la représentation a amené la réflexion critique à diversifier les objets de connaissances incontournables dans les études des textes. En plus des connaissances généralement communes à toute approche critique de l'expérience du génocide, les critiques ont été amenés, du fait de la profondeur de certains textes, à orienter leurs analyses, leurs questionnements et leurs réflexions vers des registres métaphysiques pour démontrer ou insister sur le caractère singulier de chaque expérience.

En ce qui concerne les génocides arménien<sup>37</sup>, bosniaque et le génocide contre les Tutsi, leur représentation s'inscrit dans une chronique événementielle qui revient largement sur les fondements ethniques, religieux, politiques et, même, territoriaux des massacres<sup>38</sup>. Le travail de la représentation sur ces trois expériences du génocide s'appuie sur une sorte de « phénoménologie de survivance<sup>39</sup> » qui aborde les questions identitaires et l'expérience traumatique en montrant le besoin de recourir à une approche anthropologique et sociopolitique dans l'analyse des textes. La singularité de l'expérience des génocides et de sa mise en récit justifie la prolifération de connaissances disciplinaires dans l'exploitation d'une écriture et d'un langage littéraire nouveau. Ainsi, la réflexion sur la représentation des génocides porte les empreintes d'une étude anthropologique et sociologique sur les éléments précurseurs des catastrophes, sur les comportements, sur les réactions humaines et sur la portée même de chaque événement. Sur ce même état d'esprit,

---

<sup>36</sup> Elie Wiesel, *Pourquoi j'écris*, in : *Paroles d'étranger*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7-14.

<sup>37</sup> Martine Hovanessian, *Anthropologie du témoignage et de l'histoire orale*, in : *L'Histoire trouée* (Textes réunis par Catherine Coquio), Nantes, Éditions L'Atalante, janvier 2004, p. 337.

« *La dimension subjective de cette anthropologie narrative non seulement n'était pas un frein à notre entreprise, mais se trouvait sollicitée afin d'analyser le passage de l'expérience traumatique.* »

<sup>38</sup> Même si le texte romanesque sur l'Holocauste partage certains aspects scripturaires, la représentation aborde d'autres cas de figure et rend la présentation de l'expérience narrative plus complexe.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 336.

José Kagabo insiste sur certains aspects du génocide rwandais qui ne s'apparentent plus seulement à un simple exercice du témoignage :

Une bonne partie de la compréhension de ce génocide passe aussi par la description de l'horreur. Il faut savoir comment on a tué ; j'ai appris que R. avait été enterré vivant, c'est un sort qu'on a fait subir à beaucoup d'autres Tutsi. Si on ne vise pas cette description, on s'interdira de comprendre.

[...] Globalement, il faut décrire finement les idéologies, le comportement des acteurs, poser la question de la prévisibilité du génocide. Mais l'horreur ? La cruauté ? Comment est-ce possible<sup>40</sup> ?

Les critiques sont conscients de la complexité du travail de mise en écriture qui doit faire ressortir chaque facette de la force destructrice et inhumaine de l'expérience du génocide. Cependant, la diversité des interprétations et des orientations des récits sur les génocides a créé un véritable chamboulement de telle sorte qu'il existe une certaine dispersion des recherches entre, d'une part, les aspects philosophiques, culturels, religieux et, d'autre part, leur contenu documentaire ou fictionnel (littéraire). L'écriture sur les faits traumatiques qui engendre aussi plusieurs réflexions sur l'historicité, la subjectivité, le récit et le langage des textes a élargi les objets de sa critique. Il incombe, dès lors, d'analyser le discours narratif en prenant en compte ses aspects épistémologiques, sociologiques, anthropologiques, historiographiques, philosophiques et artistiques. La représentation se caractérise par un langage imagé qui confère au texte narratif des propriétés stylistiques dont les spécificités littéraires ne font pas toujours l'unanimité chez les critiques<sup>41</sup>. De nombreux récits sur les génocides ont donné naissance à une écriture qui s'est structurée avec des formes littéraires. Dans la représentation de l'expérience du génocide rwandaise, Catherine Coquio suggère un recours à l'histoire (comparée) et à l'anthropologie pour analyser la relation complexe entre les ambitions testimoniales des œuvres et leur envergure littéraire :

La question de la relation entre témoignage et littérature nécessiterait une problématisation théorique, une périodisation historique et une mise en perspective anthropologique. Son cadre en serait non seulement l'histoire rwandaise, mais une histoire comparée des modes de transmission des expériences génocidaires<sup>42</sup>.

Le rapport entre le discours testimonial et celui littéraire s'analyse à travers une problématisation théorique (du point de vue historique et anthropologique) sur les modes de transmission des expériences du génocide et sur les procédés scripturaires

---

<sup>40</sup> José Kagabo, *Après le génocide. Notes de voyage. Août 1994*, in : *Les politiques de la haine, Rwanda. Burundi 1994-1995, Temps modernes*, juillet-août 1995, p. 122.

<sup>41</sup> Voir Catherine Coquio, *Rwanda. Le réel et les récits*, Paris, Éditions Belin, 2004, p. 170.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 99.

des textes. Cette vision plus large s'appuie sur une approche théorique qui convoque les aspects historiques et anthropologiques (et politiques) de la violence pour, d'une part, démontrer le lent processus de la culture de la haine et de la violence et, d'autre part, mettre en exergue les formes de l'inhumain. La production de la fiction littéraire, dans la transmission de l'expérience cruelle, se réalise avec le recours à des techniques d'analyse et de représentation de deux domaines du savoir comme la sociologie et la littérature. Parlant de l'écriture du génocide rwandais, Catherine Coquio précise :

Quant au rôle décisif de la fiction littéraire dans cette transmission, il repose sur des mécanismes propres, de nature à la fois sociologique et esthétique : il a déjà été souvent constaté qu'un événement terrible émeut davantage le téléspectateur ou le lecteur que l'observateur. Il faut une construction dramatique ou tragique, une scénographie de la mort et du mal, pour que ce mal soit perçu. C'est pourquoi la traduction artistique d'un événement **a priori** infigurable peut contribuer de manière essentielle à sa transmission. Il n'est donc pas étonnant que le détour par la littérature et la fiction [...] ait été nécessaire pour faire entendre aussi la voix des témoins directs du génocide<sup>43</sup>.

Le discours littéraire devient, à travers ses mécanismes représentatifs, un projet de pensée sur la signification des crimes, sur l'impossible oubli et sur l'interdiction d'une banalisation ou d'une négation. Et, c'est pourquoi Catherine Coquio élargit, dans la transmission du génocide rwandais, le champ de réflexion à toutes les sciences humaines :

Pourtant, toute science de l'homme est de facto mise à l'épreuve – autant que la littérature et la pensée même – par le crime contre l'humanité, qui réclame pour chacune une épistémologie nouvelle : celle de l'écriture et de la non-écriture de l'histoire, des modes de transmissions et d'invalidation des témoignages<sup>44</sup>.

En analysant l'aspect mémoriel des crimes, les critiques ont, à travers leurs disciplines respectives, fondé leurs études sur les éléments historiques et sur la valeur éthique de la représentation de l'expérience des génocides :

Confiée aux sciences de l'homme, la mémoire des crimes oblige chacune d'elles à connaître les formes de l'inhumain, à y reconnaître parfois leur part historique, et à questionner leur propre statut éthique. En prendre acte implique aucun dépôt de bilan mais un travail réflexif dont les bases théoriques se construisent aux lieux de voisinage des disciplines et des événements<sup>45</sup>.

La prise de conscience de la dimension humaine (comportements, agissements ...) de l'acte de mise en récit, a entraîné de profonds bouleversements dans la

---

<sup>43</sup> Ibid., p. 103.

<sup>44</sup> Ibid., p. 128f.

<sup>45</sup> Catherine Coquio, *Du malentendu*, in : *Parler des camps, penser les génocides* (Textes réunis par Catherine Coquio), Paris, Michel Albin, 1999, p. 57.

répartition des tâches disciplinaires et a redéfini certains éléments cognitifs de l'activité réflexive : « En face de ce pôle théorique réflexif, le discours [...], axé sur la saisie d'une "vérité" de l'inhumain et de l'humain, oblige à perturber les jeux de rôles disciplinaires et à retracer les frontières entre connaître, comprendre, juger, penser<sup>46</sup>. » Grâce aux réflexions d'ordre historique, sociologique, anthropologique, épistémologique et esthétique, le travail d'analyse et d'étude sur la forme scripturaire des œuvres sur les génocides a permis de déceler, dans cette littérature, une écriture fictive qui allie, d'un côté, le récit et l'interprétation de l'expérience et laisse apparaître, d'autre part, l'émotion et la pensée sur les événements. Dans le discours critique qui positionne l'auteur par rapport à l'expérience ou aux événements, l'accent est mis sur les conditions d'élaboration du récit, sur certains aspects factuels des textes et sur les codes de représentation spécifiques. Il en résulte un débat multidimensionnel et multidisciplinaire sur la représentation des génocides qui a orienté le regard des critiques sur des connaissances ou des stratégies dans l'analyse et l'explication des singularités des textes de nombreux survivants ou de simples auteurs. Et, c'est aussi par l'intermédiaire de ces nombreuses disciplines des savoirs humains que certains critiques se sont affrontés pour défendre la thèse de la possibilité de la représentation de la réalité des génocides.

Le travail critique sur l'écriture des génocides a réellement prospéré avec l'Holocauste (le plus important des génocides en termes de productions). Cette réflexion critique s'est, pendant longtemps, embourbée dans l'épineuse question de la possibilité ou de l'impossibilité de représenter l'extermination des Juifs<sup>47</sup>. À la place de l'art, des auteurs ont évoqué des raisons objectives ou idéologiques pour ne pas parler ou représenter l'horreur du génocide. Ceux-ci ont été réconfortés dans leur position par des critiques qui ont appelé au silence sur cette histoire qualifiée d'indicible, d'irreprésentable ou d'innommable. Cette vision catégorique sur l'irreprésentabilité de l'horreur du génocide s'est beaucoup plus appuyée, d'une part, sur l'écart entre la réalité et le récit et, de l'autre, sur le mystère entourant les

---

<sup>46</sup>Ibid., p. 58.

<sup>47</sup> Voir le philosophe allemand Theodor Adorno qui déclara dans son essai *Prismes* : « *Écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes.* » (Theodor Adorno, *Prismes* (Traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz), Paris, Éditions Payot, 1986, p. 125).

lieux de destruction humaine<sup>48</sup>. De nombreuses opinions sont allées même jusqu'à décréter une sorte d'incommunicabilité caractéristique à toute expérience du génocide se traduisant concrètement par une incapacité de dire et, aussi, par une incapacité de comprendre. Cette sorte de tabou qui a guidé ce raisonnement ira jusqu'à se questionner sur la légalité, la légitimité, l'opportunité ou la possibilité d'une reproduction ou d'une représentation artistique.

Cette réticence, inscrite dans une vision idéologique, se fonde surtout sur les considérations éthiques, c'est-à-dire sur la sensibilité et sur l'extrême cruauté du génocide juif pour réfuter toute illustration littéraire de l'événement. Ces défenseurs de la thèse du silence et de l'interdit craignent que la représentation de la réalité des événements puisse occasionner des abus ou des maladresses qui se traduiraient par un travestissement de la réalité de l'extermination. Alors, les partisans de l'impossibilité de la représentation récuse le rôle incontournable de l'imaginaire dans le travail de conception et la compréhension d'un discours narratif soucieux du « rapport entre présence et absence, sensible et intelligible, différentes formes du rapport entre monstration et signification<sup>49</sup>. » Ils écartent, en plus, toute idée de distance par rapport aux faits et de littérisation entraînant l'action de la représentation des événements tragiques dans une certaine ambivalence ou une défiguration de la vérité historique. La difficulté évidente à allier le temps et la vérité devient la pomme de discorde dans la volonté de représentation, car, dans l'enchaînement des événements, il y a des non-dits, des secrets ou des faits inaudibles ou indescriptibles que le discours narratif et fictionnel n'aurait pas la prétention de (re)présenter. La question de l'irreprésentabilité de certains événements ou de certaines formes de la pensée fait suite à une restriction de la représentation dans des situations uniques où toute démarche imitative du réel peut enregistrer des défaillances énormes. De ce fait, la question de l'irreprésentabilité reste liée à la part de vérité dans le discours, car, au fond, des obstacles majeurs

---

<sup>48</sup>Dans son livre *Le Génocide dans la fiction romanesque*, Charlotte Wardi donne l'exemple des écrivains comme Albert Camus, Clara Malraux, Aaron Megged et A. B. Yehoshua. Ces derniers se sont réfugiés derrière la pudeur pour justifier leur refus d'exploiter cette cruauté humaine.

Dans une réflexion critique, Hannah Arendt est la première à contester « l'authenticité » du récit des survivants par rapport aux faits ou à l'expérience même. Dans un article écrit en 1948, intitulé *The Concentration Camp* (*Partisan Review*, July 1948), Hannah Arendt, juive allemande, exilée aux États-Unis, émet de fortes réserves quant à la possibilité des récits de survivants et aussi de l'œuvre autobiographique du rescapé français de la Shoah David Rousset (*Les jours de notre mort*, Paris, Éditions du Pavois, 1947) de reproduire la vérité des camps de concentration nazis.

<sup>49</sup> Ibid., p. 83.

altèrent ou empêchent la révélation de la vérité. Curieusement, dans ce débat, cette notion même de vérité a détruit tous les fondements de la thèse du silence ou de l'interdit de la représentation du génocide, car cette vérité n'a pu garantir une quelconque véracité des faits évoqués dans n'importe quelle représentation en raison de l'intrusion de procédés ne serait-ce que subjectifs ou affectifs. Dans ce sens, chaque parcelle de réalité est devenue représentable par l'intermédiaire de l'art, en raison des ressources mobilisées pour la (re)présentation artistique. Pour écarter tout soupçon de contrevérités ou de dérapages, provoqué par d'éventuelles défaillances dans la transmission de l'expérience vécue, de nombreux écrivains ont circonscrit leur travail de mise en récit dans le domaine de la littérature. De telles tentatives de littérisation ont été capables de concevoir une vérité qui est allée à l'encontre de toute forme de défiguration de la réalité en mesure de dénaturer le sens même de la représentation. L'œuvre littéraire sur les génocides transcende la lancinante question des interconnexions entre la mise en récit et l'éthique et s'est dotée de ses propres codes de représentation. C'est ce qui explique qu'aussi bien les écrivains-survivants que de tierces personnes se sont démarqués des écueils idéologiques dressés contre la représentation de la barbarie humaine pour repenser l'expérience dans un système langagier qui exprime une vérité humaine sur l'horreur. D'ailleurs, tous les autres génocides du XX<sup>e</sup> ont donné lieu à des productions littéraires similaires à celle de l'Holocauste (sur le plan scripturaire)<sup>50</sup>. L'exploitation fictionnelle de l'expérience du génocide qui s'est clairement éloignée de tout discours testimonial ou historique est revenue régulièrement, sous forme de méditation, d'analyse et d'interrogation, sur certains épisodes tragiques et sur leur sens dans l'histoire humaine.

Dans la foulée de cette interminable discussion<sup>51</sup> sur la possibilité d'une représentation du fait du génocide, l'une des premières munitions utilisées pour déconstruire la thèse du silence ou de l'interdit fut la production de récits variés se référant à l'expérience<sup>52</sup>. L'exploitation de l'expérience du génocide a donné

---

<sup>50</sup> Il faut quand même signaler qu'avant l'avènement de ce débat, de nombreux récits relatant l'expérience de la *Catastrophe* ont été déjà produits par des survivants en langue Arménienne.

<sup>51</sup> On peut citer entre autres des théoriciens, des critiques et des écrivains comme Theodor Adorno, Maurice Blanchot, Charlotte Delbo, Primo Levi, Elie Wiesel, George Perec, etc.

<sup>52</sup> Faisant allusion à la phrase d'Adorno qui interdit la poésie après Auschwitz, Primo Levi affirme : « *Mon expérience prouve le contraire. [...] Quand je parle de 'poésie', je ne pense à rien de lyrique. À cette époque, j'aurais reformulé ainsi la phrase d'Adorno : après Auschwitz, on ne peut plus écrire de poésie que sur Auschwitz.* » (Primo Levi, *Conversations et entretiens*, entretien avec Marco

naissance à une vaste gamme d'ouvrages littéraires et historiques partageant les mêmes outils discursifs. C'est pour dire que les craintes n'ont pas, pour autant, freiné l'ardeur des partisans de la mise en écriture des épisodes de l'extermination juive. De surcroît, de nombreuses voix se sont toujours opposées à la fermeture de la voi(x)e de littérisation du génocide juif à travers une variété de textes (auto)biographiques ou littéraires<sup>53</sup>, car l'artiste ne saurait rester insensible aux événements extérieurs du monde qui l'entourent, c'est-à-dire que, devant l'horreur et la barbarie humaine, la conscience humaine n'a jamais abdiqué. Ce faisant, l'être humain a su toujours trouver des stratégies discursives pour représenter sa vision du monde.

A l'intérieur même de l'enfer, peintres, poètes, romanciers tentèrent de l'exprimer. A moins que les écrivains ne se résignent à ce que la littérature se réduise à un jeu de signes toujours décevant parce qu'il est fuite, échec devant la complexité du monde et de l'homme, ils cherchent et chercheront des formes susceptibles de décrire l'extermination<sup>54</sup>.

En raison de son rôle, le poète a toujours tenté de poser son regard étonné sur la beauté ou sur l'horreur du monde. Donc, c'est avec raison que le silence, prôné par les partisans du *black out* scripturaire sur l'horreur, a été non seulement contesté par des critiques, mais aussi par de nombreux écrivains. Et, c'est la ferveur et l'engouement démontrés, très tôt, dans la mise en récits de l'univers concentrationnaire qui seront affichés par d'autres narrations sur les génocides du XX<sup>e</sup> siècle. Globalement, les auteurs ont représenté les expériences catastrophiques dans un langage propre et, curieusement, certains des passages de leur narration par un discours fictionnel et littéraire restituant, encore, plus de vérité qu'un simple témoignage. Dans ces situations spécifiques, l'élaboration d'un modèle représentatif de cette réalité a même eu à redonner à la littérature un nouveau souffle<sup>55</sup>. Conscients qu'ils ne pourraient plus recourir aux mêmes procédés narratifs classiques, les écrivains abordant le génocide ont opéré des ruptures profondes

---

Vigevania, in *Conversations et entretiens*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bibliothèques 10/18 », 1998. [Textes présentés par Marco Belpoliti, traduit de l'italien et de l'anglais par Thierry Laget et de l'allemand par Dominique Autrand], p. 138.)

<sup>53</sup> Jorge Semprun affirme qu' « "[o]n peut tout dire de cette expérience." à condition de transformer l'œuvre de témoignage en "un objet artistique, un espace de création" ». (Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, op., cit., p. 23.)

<sup>54</sup> Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque*, op., cit., p. 36.

<sup>55</sup> Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the literary imagination*, op., cit., (Preface), p. xii.

Lawrence Langer écrit: « *The existence of Dachau and Auschwitz as historical phenomena has altered not only our conception of reality, but its very nature. The challenge of the literary imagination is to find a way of making this fundamental truth accessible to the mind and emotions of the reader.* »

traduites par une diversification des objets, des formes et des objectifs informatives et instructives de la narration. Cette écriture, qui instaure de nouvelles procédés de stylisation, établit, en même temps, de nouveaux codes de représentation et de nouvelles techniques narratives en mesure de présenter l'expérience barbare des génocides. L'organisation de l'histoire narrative, qui a requis chez l'écrivain du génocide, beaucoup de vigilance dans l'élaboration d'un discours littéraire (dé)codifié, a occasionné un « désordre » narratif marqué par une hybridité du texte ; donnant, ainsi, naissance à une expérimentation langagière qui, curieusement, n'a, à aucun moment, cherché à dénaturer les événements. En plus, cette forme d'hybridité du discours a permis au texte de se montrer plus complet, plus concret et plus convaincant dans ses descriptions, ses énoncés et ses évocations.

Cette écriture portant sur la représentation du génocide est devenue, en raison de ses formes et de ses structures nouvelles, non classable dans un genre littéraire spécifique. Le texte sur l'expérience du génocide apparaît, donc, comme une compilation d'informations, de discussions et de réflexions personnelles et collectives sur le comment et le pourquoi du déchaînement de la violence aveugle. À travers des techniques d'évocation, les auteurs se sont penchés sur l'ambivalence de la nature humaine pour rendre acceptables et concevables les textes sur l'horreur de chaque génocide. Les œuvres, produites par des survivants ou par de tierces personnes, renseignent autant sur leur attitude et leur compréhension d'un tel événement que sur leur tentative de mise en mots de l'abject. Ce discours narratif particulier s'est, alors, appuyé sur la force suggestive, évocatrice et symbolique du langage pour bâtir des histoires vraisemblables et véridiques<sup>56</sup>. Loin de revendiquer une quelconque conformité par rapport aux événements vécus par des rescapés et des victimes de toutes sortes, des écrivains et des critiques ont démontré par des récits vraisemblables sur le génocide comment il était possible de dessiner, à travers un discours, les contours d'expériences atroces et barbares.

À la lumière des nombreux ouvrages sur les expériences du génocide, le débat sur l'irreprésentabilité du génocide et, plus particulièrement, sur celui des Juifs montre, plus que jamais, que les modalités de la représentation constituent un enjeu

---

<sup>56</sup> Dans *La Trêve*, Primo Levi donne des précisions sur son récit : « *Je crois n'avoir rien à effacer, mais je dois ajouter quelque chose [...].* » (Primo Levi, *La Trêve*, Paris, Grasset, 1988, p. 64.)

de taille dans la mesure où tout événement ou tout fait historique peut être (re)pensé ou (re)présenté par le biais de l'imaginaire. Dans l'exercice de représentation, les auteurs-témoins et les écrivains tiers ont matérialisé les formes d'imagination et d'écriture possibles après de tels désastres humains. Ces écrivains, rescapés ou non, ont pris la parole pour montrer comment on pouvait imaginer ou écrire après de telles tragédies humaines tout en inscrivant ces tragédies dans des registres mémoriels et littéraires. Cette exploitation du thème des génocides qui, dans ses débuts, ne s'est jamais souciée des critères ou des principes de production s'est, quand même, effectuée par l'intermédiaire de riches procédés d'interprétation, de d'éclairage et de stylisation. De manière générale, les écrivains abordant le génocide, surtout les rescapés, ont simplement été animés par une volonté réelle de traduire en mots des expériences, c'est-à-dire de parler d'histoires vécues ou connues. Cependant, leur démarche conceptuelle et celle narrative des événements ont donné naissance à des textes littéraires, car les nombreux artifices (littéraires) maintiennent ces textes ou récits sur le génocide dans un cadre narratif, symbolique et suggestif qui met en scène un cadre spatiotemporel et des images renvoyant à la littérature.

Dans l'exploitation de l'expérience du génocide, les écrivains se sont toujours voulu respectueux des survivants, de la mémoire des morts et du caractère unique et affreux de l'extermination. Leur prise de parole qui a rapport aux expériences tragiques apparaît plutôt comme une tentative de construction d'une réalité imaginaire, d'où l'impossibilité de porter témoignage au sens propre du mot. Néanmoins, la représentation s'avère cruciale, car, tout en dévoilant une partie de la vérité des faits, elle demeure consciente de l'impossibilité de dire l'horreur dans son intimité avec des mots usuels. Soumis à certaines contraintes du récit, la représentation s'est fixée comme objectif de mettre en scène l'absent, c'est-à-dire cette expérience unique dans le temps et dans l'espace nécessitant des réglages et des accommodements pour garder le caractère fictionnel de l'histoire de l'œuvre. Pour exprimer un sens, le discours littéraire semble se doter d'un ensemble d'outils et de techniques stylistiques pour décrire et « restituer » une connaissance ou un savoir. Dans la description de la barbarie humaine, la représentation de l'expérience des génocides ne dispose pas de langage propre. Chaque auteur choisit, par convenance, un système de représentation et une production langagière ancrée dans

le genre littéraire pour illustrer les contours et les codes de sa propre réalité et de sa propre vérité discursive. Ces parcelles de réalité et de vérité dont l'œuvre littéraire est dépositaire sont révélées à travers une certaine liberté artistique encadrée par la sensibilité de l'événement et par les intentions instructives de l'auteur. Ainsi, rendre dicible l'indicible de l'expérience à travers la fiction, devient un défi que doit relever tout écrivain qui ambitionne de rédiger des récits sur le génocide. Pourtant, sans le revendiquer toujours, ce discours dans les œuvres littéraires (les romans en majorité) sur le génocide proclame, d'une part, son authenticité par rapport au discours historique soumis aux rigueurs de sa scientificité originelle et, d'autre part, son originalité par rapport aux autres genres littéraires.

Dans tous les cas, l'ampleur et la richesse de la production littéraire issue de constructions fictionnelles des expériences du génocide ont opposé une fin de non recevoir à la thèse de l'interdit ou du silence formulée sur des principes idéologiques, car rien ne saurait empêcher à l'imaginaire humain de recréer un cadre narratif se référant à une époque déterminée. Et, parmi les moyens dégagés dans le travail de représentation, les œuvres romanesques ont, grâce aux indices historiques et aux artifices littéraires, démontré toute leur crédibilité, leur finesse et leur utilité dans la production de récits testamentaires ou mémoriels sur de terribles crimes odieux à l'image des génocides.

### ***La narration et la subjectivité dans le discours romanesque***

En raison de sa proximité et de sa spécificité par rapport au discours historique, le discours romanesque sur les génocides fait preuve d'une réelle authenticité et souveraineté stylistique qui renseigne sur ses objectifs, ses particularités et ses limites. L'analyse de son système langagier assez complexe et dense revient à mettre en relief sa nature, son importance, ses composantes et ses spécificités littéraires. Dans la (re)présentation de la barbarie humaine, le sujet appelé à raconter la réalité historique sur le génocide se retrouve, en raison de ses objectifs littéraires et/ou testimoniaux et de l'incertitude dans la réception de son œuvre, dans une posture narrative plus ou moins inconfortable. Même si son texte peut, dans une certaine mesure, être considéré comme un acte de témoignage, il faut, d'emblée, reconnaître que les conditions de sa conceptualisation peuvent laisser filtrer les

affects du sujet-narrateur même ou porter les traces de sa mémoire émotionnelle et sélective. Les auteurs aménagent, généralement, un espace d'intimité ou de distanciation avec l'événement du génocide dans lequel foisonnent plusieurs signes affectifs comme l'émotion, la peine, la souffrance, la colère, etc. Ce mélange de sentiments subjectifs et de la création d'un discours amène le texte à un autre niveau qui se soucie de la réception de l'œuvre. C'est la conviction d'Enzo Traverso quand il justifie l'écart entre l'expérience des camps et sa représentation : « Aucun rescapé n'a jamais pu accéder, sur la base de sa seule expérience, à une perception globale du système concentrationnaire nazi. Tous leurs écrits sont éminemment subjectifs<sup>57</sup>. » Il va sans dire que l'écriture sur le génocide trouve sa consistance dans la part de subjectivité engendrée par l'acte ou le processus de mise en récit, car, pendant l'évocation de certains faits historiques, on ne peut pas occulter les interconnexions entre l'affect, la subjectivité et les effets de l'expérience. Ainsi, toute construction peut, dans ces circonstances, être soumise à une sorte d'emballage ou d'exacerbation des aspects constitutifs même du discours, ce qui a pour effet tantôt de renforcer la valeur du texte narratif lui-même, tantôt d'en diluer sa portée. Le modèle narratif qui organise l'histoire textuelle apparaît beaucoup plus complexe, car l'auteur, en tant que « témoin » intérieur ou extérieur, reste toujours conscient des obstacles dans sa prise de parole.

En tant qu'événement réel et inadmissible, le vécu du génocide est plus puissant que toute histoire portée et incarnée par le langage. Ce dernier, dans le récit sur le génocide, porte toujours la signature d'un ou de plusieurs narrateurs qui manœuvrent fréquemment pour signifier leurs potentiels discursifs. De ce fait, même si l'événement du génocide reste ineffaçable, il n'en demeure pas moins qu'aussi bien les souvenirs que le travail de représentation nécessitent, de manière subjective, l'élaboration de stratégies discursives de l'événement. En opérant la sélection des événements, ce ne sont que des bribes ou des fragments de la réalité d'un génocide qui sont toujours rapportés de manière plus ou moins directe. C'est ce que semble confirmer Primo Levi dans son propre « témoignage » :

Nous autres, favorisés par le sort, nous avons essayé avec plus ou moins de savoir de raconter non seulement notre destin, mais aussi celui des autres, des engloutis ; mais c'est un discours fait « pour le compte de tiers », c'est le récit de choses vues de près,

---

<sup>57</sup> Enzo Traverso, *L'histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997, p. 20.

non vécues à notre propre compte. La destruction menée à son terme, l'œuvre accomplie, personne ne l'a racontée, comme personne n'est jamais revenu pour raconter sa propre mort. Les engloutis, même s'ils avaient eu une plume et du papier, n'auraient pas témoigné, parce que leur mort avait commencé avant la mort corporelle. Des semaines et des mois avant de s'éteindre, ils avaient déjà perdu la force d'observer, de se souvenir, de prendre la mesure des choses et de s'exprimer<sup>58</sup>.

La représentation fait appel à de nombreux exercices cognitifs allant des souvenirs lointains à diverses interprétations en passant par l'imagination<sup>59</sup> et la cohérence discursive. Le narrateur se trouve, alors, soumis aux contingences communicationnelles, car, dans le discours, le défi à relever porte sur la configuration narrative de l'événement présenté. Dans le texte romanesque, la prise de parole du narrateur nécessite une prise de position qui peut déboucher sur des risques d'abus ou de surexploitation de l'information. Élaborer la trace de l'inconcevable horreur du génocide par des techniques narratives peut intégrer, dans certains cas, les contours de crises d'angoisse refoulées ou d'indignation qui ne cherchent qu'à mieux exposer ou exploiter les séquelles de l'expérience ou l'événement tragique. Et, c'est ainsi que la subjectivité inhérente à toute prise de parole dirige et supporte le texte. La mémoire discursive, incontournable dans la construction de tels événements, justifie une écriture subjective et (à tendance) réaliste. Cette réalité créative s'est traduite par la mise en place d'allusions, de références et/ou de figures de stylisation. La réalité narrative est transmise avec des spécificités sémantiques, syntaxiques et symboliques qui créent du sens et attribuent à ces récits, loin d'être exclusivement testimoniaux, une véritable authenticité discursive. Et, l'une des particularités du roman des génocides réside, en grande partie, sur la subjectivité omniprésente dans le travail de représentation. Cette subjectivité met en évidence la sensibilité humaine et la maturité des auteurs (car ils abordent l'expérience tragique avec du recul) qui sont parvenus à se distancier de la réalité historique, afin de peindre un univers narratif authentique.

---

<sup>58</sup> Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés*, (Traduit de l'italien par Emmanuelle Genevois-Joly), Paris, Bernard Grasset, 1966, p. 82f.

<sup>59</sup> Pour Robert Antelme, témoigner sur une telle monstruosité exige des survivants une reconsidération de la réalité emmagasinée par la mémoire : « À nous-mêmes, ce que nous avons à dire commençait alors à nous paraître inimaginable. Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination, que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose. » (Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Éditions Gallimard, 1957, p. 9.)

Ce roman sur les génocides apparaît avant tout, par la force des images véhiculées, comme une sorte de témoignage ; un témoignage à forte saveur (« auto »)biographique transmis par le biais du verbe. Cependant, la description ou l'évocation d'expériences individuelles ou collectives ne correspond pas à la réalité historique sur le génocide et intègre des procédés discursifs qui ne limitent pas l'événement raconté à l'expérience du génocide. Et, c'est par la magie de l'écriture que la transmission parvient à digérer, par le discours, une partie des faits historiques. D'ailleurs, c'est ce qui amène Paul Ricœur à répondre à certains écrivains qui pensaient restituer une certaine vérité historique par leur propre expérience ou à ceux qui jouaient le rôle de porte-parole par cette phrase pour leur signifier l'écart notoire entre les faits et le témoignage : « Ou bien le décompte des cadavres ou bien la légende des victimes<sup>60</sup>. » Au fait, c'est la cruauté du génocide qui autorise l'usage de l'imaginaire<sup>61</sup>. Ce dernier retravaille la réalité historique par la création d'un univers narratif, qualifié de fictif, qui, en filigrane, ne fait qu'illustrer toute l'irrationalité et l'incompréhension de l'horreur du génocide : « Si l'anéantissement pousse l'événement dans un monde irrationnel et irréprésentable selon les schémas convenus de la raison, seule la fiction, qui libère l'imagination en adoptant les voies complexes de la narration peut trouver une issue pour la mise en place d'une parole sur le génocide<sup>62</sup>. »

Sans circonscrire le travail de mise en scène dans une perspective exclusivement fictive, le texte se déploie par détours et par images dans la transmission ou dans l'évocation de l'expérience du génocide. Ce schéma a permis, d'après l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop<sup>63</sup>, à de nombreux auteurs exploitant l'expérience des génocides de ne pas s'enfermer sur « les questions de validité historique » en recourant à des œuvres romanesques :

Pour transcender les questions de validité historique par rapport à la reconstruction, bien des auteurs ont privilégié l'écriture romanesque pour disposer plus de possibilité et de liberté dans le processus de représentation. Ne pas se contenter du contenu factuel des témoignages mais recourir à des canons de la fiction romanesque

<sup>60</sup> Paul Ricœur, *Temps et Récits III*, op., cit., 1985, p. 274.

<sup>61</sup> En fait, il s'agit d'une sorte de réalisme qui n'ambitionne pas d'imiter le réel, mais découle d'une imagination qui demeure ancrée dans la réalité historique. Le narrateur tient donc un discours en mesure de dévoiler toute l'horreur, afin que le lecteur puisse être parfaitement informé, dans la représentation, de tous les aspects qui entourent l'expérience des génocides.

<sup>62</sup> Josias, Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Nota bene, 2008, p. 91.

<sup>63</sup> Boubacar Boris Diop a écrit un roman fictionnel sur le génocide rwandais. Cet ouvrage intitulé *Murambi. Le livre des ossements*, est un récit polyphonique fondé sur des faits historiques.

pour représenter un épisode des génocides. Le problème avec un génocide, ce n'est pas tant de trouver les mots – les mots on les trouve toujours –, c'est l'écart des vécus entre les victimes et les gens de l'extérieur<sup>64</sup>.

L'écrivain sénégalais, lui-même auteur d'un roman sur le génocide contre les Tutsi, renchérit à propos de la structure du texte sur le génocide et des formes susceptibles de représenter une réalité abominable : « On sort de cette affaire en étant persuadé d'avoir perdu son sens, [...] que le texte ne vient pas forcément par derrière. Il est là, il est enraciné dans la réalité, et peut-être qu'il faut aller chercher la réalité le plus vite possible par les formes les plus désespérées<sup>65</sup>. »

La représentation romanesque reste, alors, confrontée à la relation énigmatique entre l'imaginaire et les traces des éléments factuels, entre un cadre spatio-temporel narratif et la réalité de la construction d'épisodes de l'événement historique. Le texte sur le génocide se caractérise par un entrecroisement permanent entre une impression de restitution de la réalité historique et l'emprise de l'imaginaire (subjectif) de l'auteur sur le discours narratif. Cette combinaison de certains aspects factuels de la réalité historique et de l'imagination est rendue possible dans le discours narratif sur les génocides par toute une panoplie de procédés stylistiques. À vrai dire, la mise en écriture devient, aussi bien pour le rescapé que pour l'auteur extérieur au génocide, un exercice de construction d'un événement personnalisé (qui peut aussi être collectif) dont le dispositif scripturaire est produit par l'imaginaire de l'auteur du texte narratif. Celui-ci doit renforcer la crédibilité et l'authenticité des faits relatés avec le concours de traces historiques. Cette crédibilité et cette authenticité sont à trouver dans la réalité imaginée et dans la vraisemblance découlant des procédés de style. Le texte romanesque abordant le génocide apparaît comme un produit littéraire dont la technique discursive entretient continuellement une existence fantomatique avec l'événement historique.

Naturellement, il existe un ensemble de préalables qui entrent en jeu à chaque fois qu'il s'agit de concevoir un texte narratif. C'est à travers ce même principe conceptuel et créatif qu'il convient de préciser que construire la réalité du génocide revient à dégager un schéma narratif qui tient compte de la réalité créatrice et scripturaire que Charlotte Wardi identifie en terme de défis stylistiques à relever : «

---

<sup>64</sup> Boubacar Boris Diop, entretien avec Catherine Bedarida dans *Le Monde*, 8 juin 2000.

<sup>65</sup> Boubacar Boris Diop, entretien avec Néomie BÉNARD, Dakar, mars 2001 [accessible sur [www.Aircrge.org](http://www.Aircrge.org)].

Un romancier-historien qui s'inspire du génocide se trouve devant trois problèmes majeurs : imaginer une réalité extraordinaire, créer les personnages qui la vivent et reproduire leur langage<sup>66</sup>. » Sans endommager la valeur réaliste du texte narratif, le discours se nourrit de formes artistiques qui expliquent son ancrage dans la littérature. À travers ce discours, le récit se construit avec des techniques et des formes stylistiques, car les procédés constitutifs du texte romanesque encadrent et s'entrecroisent avec le contenu factuel. Cette stratégie qui conceptualise un espace de récit, porteur de l'imaginaire créatif, permet à la représentation d'être plus persuasive et plus illustrative, car les canons imaginatifs ont vocation de reformuler l'événement historique. Dans ce sens, Jorge Semprun confirme ce procédé dans cette affirmation : « Ne parviendront à cette substance que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création [...]. On peut tout dire de cette expérience<sup>67</sup>. » Un tel dispositif narratif, élaboré dans une sorte d'enlacement de la réalité historique et de l'imagination, tente d'illustrer certains épisodes de l'expérience vécue ou évoquée. Cette forme d'imitation reste circonscrite dans un jeu d'écriture et de lecture qui fait appel à la capacité de distinction du contenu factuel et au savoir du lecteur. C'est dans ce sens que la lecture d'un roman sur les génocides suppose un certain degré de (re)connaissance, de pouvoir de discernement accru, de savoir, de flair et d'intuition.

En plus de son caractère hétéroclite, le roman sur le génocide s'accommode à une tendance scripturaire qui se veut avant tout informative et instructive. L'histoire du texte se construit à travers une distillation de divers sentiments chez le narrateur assujéti à un pathos contradictoire qui se manifeste, d'une part, par la volonté de confession ou de prise de parole et, d'autre part, par le devoir de réserve et par l'envie de discrétion. Pour révéler et transmettre la mémoire de l'expérience du génocide, les auteurs vont, à travers les personnages, solliciter l'imagination du lecteur. L'imaginaire de l'auteur entraîne le discours dans une réalité langagière qui s'éloigne, *de facto*, de l'expérience historique. La transmission du fait historique se déroule par l'intermédiaire d'une parole difficilement maîtrisable qui se laisse emporter dans les flots de révélations et d'informations. Et, c'est ce déchaînement

---

<sup>66</sup> Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque*, op., cit., p. 41.

<sup>67</sup> Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, op., cit., p. 23.

langagier, qu'Antelme appelle une « hémorragie d'expression<sup>68</sup> », qui contribue à créer, dans le texte littéraire, des « zones grises » (des interrogations ou des réflexions sur les comportements ou sur l'horreur elle-même). Ces dernières, omniprésentes dans le texte romanesque, affectent considérablement le travail de représentation. Le narrateur reste frileux et énigmatique par rapport aux mots utilisés pour décrire la souffrance et l'horreur. D'ailleurs, l'écrivain-survivant du camp de concentration d'Auschwitz, Primo Levi, craint que les mots, pourtant simples, choisis pour traduire certains épisodes de sa souffrance, ne puissent avoir un impact réel chez son lecteur en raison de l'écart dans la perception de la réalité de l'expérience et de l'interprétation qui peut en découler : « Nous disons "faim", nous disons "fatigue", "peur" et "douleur", nous disons "hivers", et en disant cela nous disons autre chose, des mots que ne peuvent exprimer les mots libres, créés par et pour des hommes libres qui vivent dans leur maison et connaissent la joie et la peine<sup>69</sup>. » En effet, les mots se déplacent vers une autre réalité et sont soumis aux interprétations et aux appréciations « des hommes libres », c'est-à-dire des lecteurs. Les auteurs (en)courent de nombreux risques qui peuvent aller de l'indifférence à l'incompréhension totale en passant par de mauvaises interprétations des mots. Ce qui laisse au « témoin » peu d'issue dans cette tourmente interprétative qui l'accule jusqu'à ses derniers retranchements. Il ne reste au narrateur qu'à avouer son impuissance et son dépit, car sa parole reste suspendue à une volonté extérieure insaisissable qui attribue aux mots leur propre signification. C'est seulement en fonction de l'entendement et de la compréhension du lecteur que les mots peuvent être en mesure de révéler leur secret. En tant que produit du langage, ils dégagent, dans la représentation, le profil des relations établies entre le texte narratif sur les génocides et le lecteur.

Le discours sur l'expérience des génocides s'éloigne, en raison des techniques de stylisation, d'un récit sur l'atrocité et sur la mort. D'ailleurs, aucune des œuvres

---

<sup>68</sup> Robert Antelme, *Témoignage du camp et poésie*, in : *Textes inédits, Essais et témoignages*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 44.

<sup>69</sup> Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1947, p. 192.

Aussi, pour David Rousset, il y a un décalage entre le prisonnier et le monde libre, car les concentrationnaires restent « séparés des autres par une expérience impossible à transmettre. » (David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 182.)

Les propos des écrivains Levi et de Rousset sont corroborés par George Steiner quand il affirme : « Les mots ne renvoient plus aux mêmes expériences sous-jacentes ; sans doute sonnent-ils encore pareillement, mais leurs définitions sont contraires. » (George Steiner, *Langage et silence*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 270.)

poétiques et romanesques sur les génocides ne parle exclusivement de la machine exterminatrice, car, à partir du discours, il s'est greffé une expérience subjective. Les récits littéraires ne se laissent pas seulement répertorier dans la catégorie de simples documents ou de fictions romanesques et ne s'inscrivent pas dans une lignée d'œuvres d'art ou d'une démarche de stylisation classiques. Dans le processus de mise en récit des événements tragiques, la stylisation a donné naissance à un discours axé sur l'expérience avec une toile de fond littéraire. La mise en récit de l'histoire des tragédies humaines comme celle des génocides, s'est toujours avérée, aussi bien pour les rescapés que pour des tiers, un impératif. Et, ce travail de mise en représentation s'est effectué dans un langage narratif qui n'ambitionne que d'illustrer de nombreux aspects de la cruauté humaine. L'amalgame d'un système langagier et de traces de l'événement explique, en grande partie, le fait que le texte romanesque sur les génocides ne se soumet qu'à très peu de conditions restrictives de la création littéraire et présente une certaine concision dans un discours réaliste. C'est ce qui permet de considérer le texte romanesque sur l'expérience des génocides comme une forme de témoignage<sup>70</sup>, mais, précisons-le encore une fois, un témoignage assujéti à un discours littéraire. La perspective narrative des ouvrages romanesques est largement entretenue par des procédés littéraires qui encadrent ou présentent un certain nombre d'aspects factuels. Ce discours est constitué des particularités narratives, conceptuelles et langagières ne s'alignant plus aux principes du réalisme classique. Vu le contexte et les circonstances d'élaboration des récits, ce discours littéraire a élaboré ses propres codes de définition du réalisme et ses propres notions de vérité sur chaque fait évoqué. Il s'est inscrit également dans un schéma discursif capable de transcender les incursions affectives inhérentes à la mémoire de l'événement tragique. Dans la représentation du génocide, il n'est presque jamais exactement question d'une expérience vécue, car le texte narratif devient toujours un acte d'auteur, c'est-à-dire le fruit de l'imagination d'un écrivain. Et malgré toute recherche d'objectivité (impossible), ce texte narratif abordant l'expérience des génocides ne renferme que

---

<sup>70</sup> Les récits sur les génocides doivent être considérés comme des formes de témoignages sur chaque tragédie humaine. En effet, depuis la publication des récits de survivants de l'Holocauste, le témoignage demeure un instrument incontournable dans l'évocation de la catastrophe humaine. Josias Semujanga fait la remarque suivante : « *Tout se passe actuellement comme si le recours au témoignage avait supplanté la sollicitation d'autres types de récits dans le long processus de la transmission des événements tragiques.* » (Josias Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, op., cit., p. 126.)

de la subjectivité de son auteur. D'ailleurs, l'intrusion naturelle de schèmes émotifs dans le discours narratif est aussi présente même dans les textes non-littéraires. Le discours romanesque se tient en fonction des convictions et des sentiments qui guident les courants de pensée, les souvenirs ou les convictions de chaque auteur.

Et, étant donné que le discours consiste à partager une expérience ou un événement épouvantable qui met en relief la suspension d'une existence par rapport au trauma, bon nombre d'auteurs n'ont pas semblé se préoccuper de la portée littéraire de leurs œuvres. Absorbés par un souci d'authenticité, ces derniers ont, plutôt, cherché à restituer les images d'une réalité historique fidèle ou, plus exactement, d'une vérité personnalisée. Voici l'aveu de Primo à propos de son premier récit *Si c'est un homme* : « [...] quand je l'ai écrit, voici près de quarante ans, je n'avais qu'une idée en tête, très précise, et ce n'était vraiment pas de faire une œuvre littéraire mais d'apporter mon témoignage<sup>71</sup>. »

La question de l'expérience vécue ou non et de la transmission scripturaire s'est toujours posée à travers la sensibilité esthétique de l'auteur par rapport aux faits. Le caractère littéraire des récits ne se traduit pas par un souci de conformité par rapport à une manière de stylisation ou de mise en récit spécifique. Les écrivains de récits sur les génocides ont revendiqué une certaine souveraineté dans la représentation de l'événement historique. Ainsi, juste après la fin de la guerre, les tout premiers récits des écrivains rescapés se sont plus appesantis sur un désir ardent de porter témoignage sur les expériences vécues. Ce qui a eu comme conséquence une apparente négligence ou, plus exactement, une tentative de marginalisation des procédés littéraires. Parmi ceux-ci, citons Suzanne Birnbaum qui, dans *Une Française juive est revenue*, évoque dans l'avant-propos de son récit : « Je ne prétends pas faire une œuvre littéraire. J'ai vu des choses tristes, souvent horribles. J'ai souffert. Voici simplement tout ce que j'ai vu et vécu<sup>72</sup>. » Ce désir d'authenticité par rapport à la littéralité se révèle comme une nécessité de l'époque comme le montre ce journal de prison (*Gefängnistagebuch*) d'une Allemande antinazie, Luise Rinser qui, à son tour, écrit : « Was hier berichtet wird, ist

---

<sup>71</sup> Primo Levi, *Les mots, le souvenir, l'espoir*, entretien avec Marco Vigevala, in : *Conversations et entretiens*, op., cit., p. 221.

Dans cette même optique, Robert Antelme écrivait dans l'avant-propos de son ouvrage sur les camps *L'Espèce humaine* : « Je rapporte ici ce que j'ai vécu ».

<sup>72</sup> Suzanne Birnbaum, *Une Française juive est revenue : Auschwitz, Belsen, Raguhn, Maulévrier*, Éditions Hérault, 1989 (ré-impression de l'édition de 1946 aux Éditions du livre français), p. 8.

Tatsache, nicht Literatur. Es kann von allen, die mit mir jene Monate erlebten, bezeugt werden<sup>73</sup>. »

Cette manière de penser très symptomatique chez beaucoup d'auteurs survivants de génocides découle d'une envie d'informer et d'une obsession au témoignage direct. D'ailleurs, un des auteurs des romans de notre corpus à savoir Yervant Odian<sup>74</sup> abonde dans le même sens que ses contemporains écrivains-survivants des camps de concentration nazis. Or, contrairement aux autres écrivains, l'ex-déporté du désert de l'Empire ottoman est plus nuancé quant à la littérarité de son texte : « Voilà l'histoire de mes trois ans et demi de déportation. Les lecteurs auront bien entendu remarqué que je l'ai écrite de la façon la plus dépouillée, voire dans un style très peu soigné<sup>75</sup>. »

Les auteurs abordant l'expérience des génocides sont conditionnés par l'époque dépeinte qu'il cherche à façonner ou à (re)présenter avec distance. Chaque texte romanesque reste ancré dans l'événement catastrophique et apparaît comme une forme d'action ou de recherche existentielle personnalisée dans laquelle tout processus de pensée et de construction se définit comme une activité de l'esprit imbu de subjectivité dans sa trame narrative. L'évocation de faits apparemment « ordinaires » (car largement relatés par divers textes oraux ou écrits) et suffisamment atroces est rendue accessible et compréhensible par des jeux d'analogie et d'association produits par l'imaginaire de l'auteur de la narration. Cependant, même si ces auteurs survivants de génocide défendent la valeur testamentaire de leur œuvre, on ne peut pas rester insensible à l'évocation de la littéralité du texte narratif. Les diverses précisions permettent de deviner le dispositif stylistique et, même parfois, les tournures littéraires qui structurent la narration. Certes ces auteurs semblent se désintéresser des formes de stylisation, mais l'organisation de leur récit a, fortement, fait appel à des ingrédients et à des artifices littéraires qui ne sont que l'expression du rapport direct entre l'individu et

---

<sup>73</sup> Luise, Rinser, (1973) *Gefängnistagebuch*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2010, S. 13. « Tout ce qui est relaté ici relève des faits, et non de la littérature. Ils peuvent être attestés par ceux qui ont vécu avec moi pendant ces mois. » (Ma traduction)

<sup>74</sup> On retrouvera les mêmes procédés narratifs dans d'autres récits sur la Catastrophe arménienne portés par les premiers grands témoins qui ont réussi à produire diverses œuvres narratives de haute facture littéraire. On peut citer entre autres : Zabel Essayan (*Dans les ruines*, 1911), Mikaël Chambdandjian (*Le Tribut de la pensée arménienne à la catastrophe*, 1919), Aram Andonian (*En ces sombres jours*, 1919), Hagop Oshagan (*A l'ombre des cèdres*, 1934), etc.

<sup>75</sup> Yervant Odian, *Le journal de déportation*, op., cit., p. 409.

l'écriture. Ainsi, dans leurs œuvres, il n'est plus question d'un discours historique encore moins d'un discours testimonial en tant que tel, mais d'un discours littéraire qui ne s'inspire que de certains épisodes de l'expérience du génocide transmis avec des techniques littéraires variées. Qu'il s'agisse de rescapé ou non, l'auteur du récit sur le génocide retranscrit ou repense les expériences et les souffrances en observant un certain retrait chapeauté par l'imagination. Par conséquent, plusieurs années après, de nombreux auteurs qui ont vécu ou n'ont pas vécu ces expériences terribles se sont accrochés à la forme romanesque et au style littéraire pour mieux présenter ces situations spécifiques. Ce travail délicat a nécessité une certaine créativité et des modèles de stylisation qui expriment, en grande partie, les préoccupations et les objectifs instructifs et éthiques de l'écrivain. De par sa créativité, le romancier installe le lecteur dans un environnement textuel et narratif marqué par le foisonnement des aspirations, de l'instinct de survie et de la menace permanente de la mort. Ils profitent très souvent des brèches ouvertes par les effets de la stylisation pour réfléchir sur la nature humaine ou pour repenser les moments de combats individuels ou collectifs qui ont permis à bon nombre de victimes de garder leur dignité humaine dans des univers conçus pour déshumaniser et pour ensauvager l'humain. Tout ce dispositif narratif assure aux textes une sorte de mise en scène du réel qui aiguillonne les enjeux discursifs de l'exercice de la représentation.

### *L'imaginaire littéraire comme inscription du réel (historique)*

Par le biais de nombreux artifices poétiques, les œuvres romanesques sur les génocides ont opéré une rupture discursive marquée par un recours à divers procédés stylistiques. Ce discours ne s'est plus focalisé sur l'événement (cruel, violent ou sordide) en tant que tel ; il a aménagé des espaces de dialogues et de réflexions sur ces faits. Le choix de cette forme de transmission, qui va au-delà de l'évocation crue de l'expérience, a le mérite de transcender la valeur testimoniale (chère à l'historien ou au sociologue par exemple) des récits sur de tels événements inadmissibles. Dans la mise en récit de l'expérience du génocide, il s'est, particulièrement, agi de relater les faits sans oublier les éléments de « preuve », afin de faire comprendre que le discours littéraire détient les instruments nécessaires pour rendre compte l'essentiel de l'événement.

En effet, la combinaison d'un dispositif langagier avec un matériau factuel par le biais d'un discours littéraire est perceptible dans l'univers narratif des textes du corpus. Bien qu'Yervant Odian, dans *Journal de déportation*, montre son envie de témoigner, car il a besoin de prouver l'existence du génocide arménien méconnu, ignoré et nié, on remarquera au fil du récit que son discours ne s'est pas du tout voulu historique. Le narrateur Odian dépeint, dans son texte, un univers narratif imaginaire, mais également ancré dans la réalité historique, car ce survivant de la déportation des Arméniens opte pour un « témoignage imaginé » ou, plus exactement, pour un récit fictif pour esquisser quelques fragments de son exil intérieur et extérieur. Ce dilemme violent qui le secoue en tant que témoin le ramène, sans cesse, à la catastrophe qu'il ne peut transmettre que sous la forme d'un documentaire métaphorique de son expérience d'exilé.

Le même procédé narratif reste valable dans le roman d'Imré Kertész *Être sans destin* qui inscrit le discours du narrateur-témoin dans le souvenir et la survie. Le personnage principal, György Köves, a tendance à subir à l'instar des autres protagonistes du roman les différents événements. Cependant, l'évocation de l'expérience de captivité tient dans un mélange de souvenirs, de réflexions et d'impressions. À vrai dire, le narrateur transforme la réalité discursive en une pensée plus ou moins imprécise, alors que cette réalité découle en toute apparence d'une expérience vécue. Les découvertes du narrateur et les ordres reçus sont transmis à travers un jeu langagier qui les distille sous la forme d'une impression :

Tout au début, je me sentais, comment dirais-je, comme un visiteur en prison – ce qui est tout à fait compréhensible et dû à nos habitudes trompeuses qui sont, en dernière analyse, celles de la nature humaine, je crois. La cour, cette place écrasée par le soleil, me semblait un peu aride, je ne voyais pas la moindre trace de terrain de football, de potager, de pelouse ou de fleurs. Il y avait seulement un grand bâtiment en bois sans décoration, rappelant extérieurement une grange : c'était apparemment notre maison. J'ai appris qu'on ne pourrait y entrer que pour le repos nocturne [...] <sup>76</sup>.

Cette impression qui allie le souvenir, les sentiments, les croyances et les perceptions devient, exclusivement, un produit de la narration. Ce dispositif s'insère dans la vision d'Annette Wieviorka qui dans *L'Ère du témoin* pense que les circonstances dans lesquelles le travail de représentation a lieu, influencent la démarche esthétique. Ainsi, l'écrivain organise son texte en se fiant aux préoccupations et aux fonctions du récit. Si après chaque expérience du génocide,

---

<sup>76</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 139.

les premiers récits se fixent comme ambition de prouver les exterminations, cette mission se trouve, au fur des années, abandonnée au profit de textes réflexif, littéraire, juridique, philosophique ou politique. C'est ce qui fait que les récits *Le passé devant soi et le soldat et le gramophone* se démarquent des deux autres romans. Dès le début de ces récits, les effets de la fictionnalisation sont clairement définis et accompagnés par des rapports discursifs beaucoup plus distancés.

La (re)présentation d'expériences extrêmes, cruelles et inhumaines comme celles des génocides reste écartelée entre une envie de fidélité par rapport à l'expérience présentée et une prise de conscience d'une incapacité de transmettre la brutalité des faits. Dans ce sens, Jorge Semprun reste convaincu que seul le langage littéraire, avec ses ressources multiples, peut permettre d'accéder à la vérité de l'expérience du génocide. Ainsi, ce survivant des camps de concentration et écrivain déclare dans son ouvrage *L'écriture ou la vie* :

J'imagine qu'il y aura quantité de témoignages ... [...] Tout y sera vrai ... sauf qu'il manquera l'essentielle vérité, à laquelle aucune construction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omnicompréhensive qu'elle soit ... [...]. L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience n'est pas transmissible ... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire [...] Par l'artifice de l'œuvre d'art<sup>77</sup>.

Dans le roman sur les génocides, la construction de l'expérience ou de l'événement catastrophique ne saurait, donc, se limiter seulement au désir de témoignage. Malgré leur ambition testimoniale, les romans sur les génocides n'ont qu'une évocation parcellaire des événements et incluent l'expérience d'autres victimes dans une perspective collective propre. Par ailleurs, le caractère fragmentaire des faits relatés et la référence à d'autres extraits de biographies relativisent la force ou l'omniprésence de l'(a) (auto)biographie des récits, c'est-à-dire du témoignage authentique.

Les axes de construction de l'expérience du génocide sont devenus multidimensionnels, multifonctionnels et assujettis aux habiletés stylistiques de chaque auteur. Ces derniers évoquent ces expériences avec distance. Aussi, le recours à des scénarii documentaires fondés sur des données historiques fiables contribue indubitablement à la signification du texte dans un discours littéraire. En lieu et place de la description exclusivement documentaire dans le discours sur les

---

<sup>77</sup> Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, op., cit., p. 167.

génocides, la parole a pris ses lettres de noblesse et a aménagé des voies de narration, d'exposition et de discussion de l'horreur humaine. Pour contourner la réalité macabre des génocides et satisfaire les objectifs testamentaires, instructifs et littéraires, les procédés de construction ont pu, grâce à l'élasticité et la souplesse du discours, visualiser des positions distantes et décalées de la réalité historique. Dans ce sens, la configuration du récit sur l'expérience traumatique est inscrite dans un processus de pensée, d'évocation et d'énonciation qui confère au récit une épaisseur discursive crédible et compatible avec les attentes de la transmission et la réception des faits historiques horribles.

Bien que les romans de notre corpus aient des élans et des objectifs testamentaires et testimoniaux, leur structure narrative se construit à partir d'un ensemble de techniques propres au discours littéraire. Une telle stratégie intègre ou assimile le discours dans sa structure narrative et se spécifie dans la mobilisation de ressources et d'outils discursifs capables d'assurer la transmission d'événements historiques tout en faisant preuve de souveraineté dans la reformulation des faits. Les auteurs inscrivent leurs œuvres dans une perspective littéraire qui épouse la puissance assimilatrice du discours plus subtile dans les descriptions, les évocations et les suggestions. Dans cette perspective, *Journal de déportation* apparaît comme un récit chronologique d'un chroniqueur professionnel, Yervant Odian, qui essaie de relater ce qu'il a vécu, vu ou entendu. Pourtant, ce roman sur le génocide arménien n'échappe pas à l'emprise de l'imagination dans la représentation de l'expérience du génocide. Tout en voulant atteindre la sensibilité du lecteur, le romancier recourt à des images évoquant la réalité factuelle sans pour autant enfermer le langage dans une volonté de restitution des faits exacts. Les scènes descriptives apparaissent comme des produits de l'imaginaire de l'auteur qui sélectionne, répertorie et organise les événements les plus significatifs à ses yeux sous une structure narrative soumise à la logique et à une cohérence langagière.

Cette structuration, bien qu'inspirée de faits réels, révèle une certaine subjectivité et une inventivité qui guident les facettes de la narration. Ces séquences d'expérience réelle ou imaginaire illustrent des situations que l'enchaînement des faits et des pensées rendent concevables. Le dispositif narratif qui structure toutes ces images cauchemardesques et apocalyptiques conduit le narrateur à un monde de songe. Et, c'est l'imagination de l'écrivain qui conceptualise cette réalité textuelle.

Dans ce sens, *Être sans destin* se distingue par son modèle de mise en récit qui allie témoignage, impression et de réflexion. Les évocations du héros du roman laissent entrevoir une inspiration d'Imré Kertész. Voici comment le narrateur, György Köves, revit son court séjour de trois jours à Auschwitz :

Je peux l'affirmer, cela ne suffisait pas à remplir toute une longue journée passée à ne rien faire. C'est ainsi que j'ai compris que, même à Auschwitz, on pouvait s'ennuyer – à condition d'être un privilégié. Nous attendions – à bien y réfléchir, nous attendions que rien ne se passe. Cet ennui, avec cette étrange attente : je crois que c'est cette impression là, à peu près, oui, qui en réalité caractérise vraiment Auschwitz – à mes yeux en tout cas<sup>78</sup>.

La mise en scène se réalise à travers des découvertes, des pensées et une impression caractérisée par l'ennui d'un prisonnier inactif qui vit non pas dans l'angoisse, mais dans l'attente et dans la monotonie. Et, c'est toujours avec ce même procédé narratif que le héros du roman de Kertész jette un regard pédagogique sur le comportement des soldats qui les ont accueillis en tant que prisonniers à Buchenwald.

Et j'avais beau voir, par exemple, leur visage, leurs yeux ou la couleur de leurs cheveux, l'un ou l'autre trait particulier voire défaut, un bouton sur leur peau, j'étais totalement incapable de m'accrocher à quelque chose, j'étais à deux doigts de douter, effectivement, si ceux qui marchaient à côté de nous étaient en dépit de tous nos semblables, si en définitive, ils étaient faits de la même substance humaine que nous, au fond. Mais il me vint à l'esprit que ma façon de voir pouvait être erronée, puisque c'est moi qui n'étais pas de la même substance, naturellement<sup>79</sup>.

Le narrateur, György Köves, mène une réflexion sur la nature humaine et, plus particulièrement, sur la différence entre la victime et le bourreau. Il recourt à la dérision pour expliquer cette atmosphère du camp où l'autorité militaire remet en question l'humanité de l'Homme. Ce personnage-narrateur qui alterne descriptions et impressions fictives expose la situation tout en interprétant les faits. Ce mélange de descriptions et d'impressions devient à la fois un jeu de puzzle dont les règles échappent à la raison et une compilation de petites histoires, fruit d'un travail

---

<sup>78</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 163.

Le survivant ne parvient pas à reconstituer la profondeur des camps. L'arrivée au camp est par exemple pour Simon Laks un moment d'interrogation sur cette réalité pleine d'étrangeté : « *Je n'ai encore jamais réussi à recréer ce moment. [...] les bribes ténues de ma mémoire reconstituent une impression floue, comme si cette rencontre brutale avec la vie du camp m'avait à la fois plongé dans une stupeur léthargique et catapulté sur une autre planète. Je me souviens parfaitement d'une chose : les premières questions que je me pose sont : qu'est-ce que c'est que ce monde ? Quelle sorte de créatures sont ces êtres zébrés aux crânes rasés, les uns athlétiques, gras, les autres fragiles, vacillant sur leurs jambes, décharnées comme des squelettes ?* »

*J'essaie de chasser ce cauchemar, de me persuader que c'est un rêve, mais le réveil ne vient pas.* » (Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Éditions Le Cerf, 1991, p. 35.)

<sup>79</sup> Ibid., p. 167.

imaginaire, parfois décousu, causé par l'absurdité de la situation. Le narrateur reste fidèle à une démarche narrative qui, tout en se voulant vraisemblable, se confond avec ses pensées, ses impressions ou ses opinions :

Je voyais à la fois des hommes et des femmes, des enfants de tous âges et une quantité innombrable de vieillards des deux sexes. Où que je mette mes pieds, je trébuchais sur des couvertures, des sacs à dos, toutes sortes de valises, des ballots, des baluchons. Tout cela, et ensuite les nombreuses petites corvées, l'irritation et les tracasseries qui, visiblement, vont nécessairement de pair avec la vie en communauté m'ont bientôt fatigué, naturellement. A cela s'ajoute l'inactivité, la stupide impression de perdre son temps, et puis l'ennui ; c'est pourquoi je n'ai pas gardé le souvenir d'un jour particulier sur les cinq que j'ai passés là, et même de l'ensemble, il ne m'est resté que des fragments<sup>80</sup>.

Ces impressions résultent de sa curieuse situation dont il ne semble avoir aucune maîtrise : « Toutes ces images, ces voix, ces événements me troublaient, j'avais même un peu le vertige dans ce tourbillon où tout se mêlait en une unique impression étrange, bariolée, je dirais même folle ; c'est pourquoi je suivais d'autres événements, peut-être plus importants, avec une attention moindre<sup>81</sup>. » De telles évocations laissent entrevoir un personnage, dépassé par les événements, qui, cependant, reste lucide et cohérent. Et, voici comment le narrateur, Köves, donne ses propres impressions sur l'environnement d'Auschwitz qu'il décrit avec plus ou moins de naïveté :

Tout était très propre, beau et joli, effectivement, il fallait l'admettre : nous avons eu raison à la briqueterie. Je m'aperçus qu'il manquait néanmoins quelque chose dans les environs : il n'y avait pas trace de mouvement, de vie. Mais je me dis que ce devait être normal, puis qu'en fin de compte les habitants étaient au travail<sup>82</sup>.

Le personnage de Köves a subi sa propre mue dans les camps de concentration où il a séjourné. Pour montrer le décalage entre l'expérience vécue et la perception du monde extérieur, ce rescapé fait comme s'il banalisait la catastrophe avec l'emploi de diverses formulations ou expressions dont l'un des exemples types dans certaines parties de son texte est la récurrence de l'adverbe « naturellement<sup>83</sup> » qui inscrit toute l'expérience vécue ou l'horreur des camps de concentration dans la

---

<sup>80</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 82..

<sup>81</sup> Ibid., p. 112.

<sup>82</sup> Ibid., p. 124.

Et pour le camp de concentration de Buchenwald, Köves persiste dans sa démarche narrative qui allie cette fois-ci une opposition subtile par rapport à Auschwitz : « [...] c'est seulement ici que s'est produit pour la première fois le miracle consistant à pouvoir boire quand on a soif, et même lorsqu'on en a tout simplement envie. A Buchenwald, il y a aussi un crématoire, naturellement, mais un seul en tout et pour tout [...] on n'y brûle que ceux qui meurent dans les conditions normales de la vie du camp, [...] » (Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 174.)

<sup>83</sup> Ibid., p. 56, p. 82

normalité. Une telle forme d'évocation met en relief la puissance de l'imaginaire de l'auteur pour relire une expérience horrible. Ainsi, pour formuler une approche critique des faits, le narrateur recourt à des analyses, des impressions ou des commentaires. Il se crée, alors, un débat interne chez le narrateur. Celui-ci se veut lucide sur une réalité historique singulière et ne semble pas, en raison de la sensibilité du sujet, souffrir d'aucune forme de pression dans l'évocation de telles barbaries humaines. Confirmant sa stupéfaction face à l'horreur et cherchant toujours à comprendre, le narrateur, produit par l'imaginaire, demeure largement subjugué par les circonstances de l'extermination de milliers, voire de millions d'individus.

Dans ce même élan conceptuel, le roman *Le Passé devant soi* s'illustre par une certaine imprécision à travers laquelle la trame narrative (constituée de récit, de conte, de rêve ...) s'attèle à tisser la toile discursive des séquences de l'histoire textuelle<sup>84</sup>. Cette œuvre fascine par son style dépouillé, délicat, énigmatique et mi-dialogique (à cause des nombreuses interpellations et interrogations insérées dans le récit) qui lui assure son originalité. L'audace en est également une caractéristique majeure : l'histoire d'Isaro est racontée avec des procédés d'écriture assez conventionnels, tandis que celle de Niko se caractérise par son aspect fragmentaire et numéroté qui prend les allures de versets de livre saint. L'auteur n'hésite pas à interpellier son lecteur. Il anticipe sur les découvertes et les surprises dans l'histoire romanesque, sur les sentiments étranges et sur les interrogations insoupçonnées.

Dans *Le soldat et le gramophone* de Saša Stanišić, le texte se caractérise par des détours et des subtilités qui permettent au lecteur d'apprécier diversement l'expérience de la catastrophe du génocide. Le récit se tient dans un langage hybride (de l'allemand mélangé au bosniaque) qui influe sur les formes de construction des phrases et sur les expressions. Comme pour rester fidèle à son défunt grand-père qui lui racontait pendant sa tendre enfance des histoires, Aleksandar, le héros du roman, raconte, raconte et raconte : « mon imagination est sans borne<sup>85</sup>. » Il revient sur la guerre symbolisée par la destruction de Višegrad, la ville de son enfance (« une enfance inachevée ») et sur les péripéties de son exil. Les stratégies littéraires

---

<sup>84</sup> Dans le roman *Le passé devant soi*, ses souvenirs ou réflexions s'élèvent au nombre de 251 fragments, 251 séquences temporelles, sans ambiguïté et aussi sans émotion exagérée.

<sup>85</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 370.

reflètent le niveau du désespoir, de la foi et du déguisement que le jeu de la langue se charge de mettre en image.

En somme, les fondements du discours littéraire sur l'expérience du génocide restent confinés à travers les dispositions narratives misant sur l'imaginaire, le subjectivisme et la créativité de chaque écrivain. La volonté de donner du sens à l'expérience traumatisante et inhumaine aboutit, avec ces textes, à une littérature qui se fonde sur un discours hybride dans lequel les aspirations testimoniales du texte romanesque, entretenues par diverses techniques scripturaires et stylistiques, des souvenirs, des réflexions, des interprétations, mettent en avance un ensemble de points de vue, d'idées ou de valeurs. Ce discours sur l'expérience tragique tente de répondre à de nombreuses interrogations.

La représentation du génocide s'est toujours révélée comme une nécessité et une exigence éthique pour la société humaine, car de nombreuses personnes se sont retrouvées, assoiffés de connaître ou de savoir et de comprendre la réalité des scènes de cruauté, d'horreur, de barbarie, de massacre. Et, pourtant, la conscience humaine va se buter sur un obstacle de taille qui se traduit par une insuffisance d'informations ou une ignorance évidente de la vraie réalité de l'expérience du génocide. C'est cette impossibilité de connaissance<sup>86</sup> et de compréhension qui a alimenté la curiosité et l'inventivité discursive. Dans cette situation, les procédés narratifs ne se limitent plus à leur fonction communicative, mais cherchent aussi à jouer un rôle décisif dans la « moralisation de l'histoire », en vue de la réparation (ne serait-ce que morale) de préjudices subis.

La prise de conscience des multiples fonctions de l'acte de narration a eu des incidences sur la présentation du discours. En fait, le flou, l'hermétisme ou l'absurdité qui ont pu, bien des fois, traverser la prise de parole dans le cas de l'Holocauste semble être salutaire pour certains auteurs. Parmi ceux-ci, l'écrivain et

---

<sup>86</sup> Dans son œuvre critique intitulé *L'Écriture du désastre*, Blanchot reste convaincu des mystères d'Auschwitz. Pour lui, il incombe de connaître la vérité sur ce lieu tragique. Néanmoins, ceux qui n'ont pas vécu cette réalité, resteront dans le non-savoir et, peut-être, dans l'ignorance. Blanchot interprète cette aporie sur la vérité et sur l'expérience à Auschwitz en faisant référence à l'extrait des notes de Zalmen Lewental enterrées au seuil d'un crématoire : « [...] *la vérité, écrivait ce dernier, fut toujours plus atroce, plus tragique que ce que l'on en dira* ». <sup>86</sup> Partageant cette assertion, Blanchot affirme dans *L'Écriture du désastre* : « *Nous lisons des livres sur Auschwitz. Le vœu de tous, là-bas, le dernier vœu : sachez ce qui s'est passé, n'oubliez pas, et en même temps jamais vous ne saurez.* » (Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Éditions Gallimard, 1980, p. 131.)

essayiste autrichien survivant de l'entreprise exterminatrice des Juifs, Jean Améry, se satisfait de l'ambiguïté langagière qui entoure son essai-témoignage sur l'expérience des camps de concentration, *Par-delà le crime et le châtement* :

Je n'étais pas au clair lorsque j'ai rédigé cet essai, je ne le suis pas toujours et j'espère ne jamais l'être. La clarification serait synonyme d'affaire classée, de mise au point de faits que l'on peut acter dans les dossiers de l'histoire. C'est exactement cela que le livre veut empêcher. Rien n'est résolu, aucun conflit n'est réglé, et remettre en mémoire (Erinnern) ne veut pas dire remiser dans la mémoire (bloßen Erinnerung). Ce qui s'est passé, c'est passé. Mais le fait que cela ne soit passé ne peut pas être pris à la légère. Je m'insurge : contre mon passé, contre l'histoire, contre un présent qui permet que l'Inconcevable soit historiquement gelé et dès lors scandaleusement falsifié<sup>87</sup>.

Le manque de clarté du discours narratif sur le génocide n'affecte en rien la valeur littéraire et même testimoniale du texte. Un récit littéraire sur l'expérience du génocide ne doit pas uniquement être considéré comme un discours symbolique sur le passé. Il ne doit, non plus, utiliser cet événement vécu ou non comme simple élément de représentation de l'expérience tragique ou comme un simple point sombre de l'histoire de l'humanité. Avec une vision aussi réductrice, l'épreuve du génocide risquerait sans doute de sombrer dans une falsification ou dans une banalisation. Dès lors, la représentation vient à la rescousse de la mémoire, d'autant plus qu'il combat, à visage découvert, toute forme d'oubli, d'injustice ou de négation : « [...] si la mémoire n'existait pas, il n'y aurait pas de camp de concentration<sup>88</sup>. »

La représentation romanesque de l'expérience du génocide montre que l'évocation des faits tragiques ne saurait être laissée seule entre les mains des historiens. En fonction de ses objets et de ses objectifs, le processus de mise en récit s'émiette et se dilue dans un système langagier qui dégage une vérité spécifique, mais assez semblable à celle historique. Dans ce sens, le récit littéraire devient un

---

<sup>87</sup> Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement, Essai pour surmonter l'insurmontable* (Traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart), Arles, Actes Sud, 1995, p. 20.

L'hermétisme et la profondeur symboliques caractéristiques de ces récits rappellent l'écriture des Oracles. Tout en se déployant sous forme de prophétie, la parole reste énigmatique, d'où le recours à une interprétation heuristique. Empreinte de solennité, elle dévoile également un sens et n'admet ni doute ni contradiction, car sa nature sacrée la prédestine à énoncer des Vérités.

Cependant, certains critiques ou écrivains récuse ce modèle d'écriture. C'est le cas de Primo Levi qui s'est adressé à Jean Améry en ces termes : « *Je lui demande néanmoins d'essayer de filtrer son angoisse, de ne pas la jeter telle qu'elle est, nue et rugueuse, au visage du lecteur ; sinon, il risque de contaminer les autres sans l'éloigner de soi-même.* » (Primo Levi, *L'altrui mestiere, Opere*, III, p. 615-618.) [Cité par Enzo Traverso, *L'histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, op., cit., p. 167.]

<sup>88</sup> Robert Antelme *L'Espèce humaine*, op., cit., p. 109.

autre moyen aussi efficace dans la transmission des génocides et dans la sauvegarde de la mémoire des victimes. On remarquera un tel procédé narratif dans le récit d'Yervant Odian *Journal de déportation* où le narrateur mélange une précision journalistique détectable dans la description et une technique interprétative qui lui permettent d'évoquer largement les pressentiments et les prévisions de la population de Constantinople :

À partir de cette journée historique du dimanche 2 août [1914], l'aspect que présentait Constantinople changea brutalement, la vie habituelle fut perturbée, un grand émoi, une vraie panique régnerent de toutes parts. Chacun pressentait des malheurs à venir, inattendus et inconnus. La première manifestation de ce phénomène fut la peur de la raréfaction des denrées alimentaires, la peur de la faim<sup>89</sup>.

Aussi, l'élan chronologique de la narration de l'expérience du narrateur Odian, emprunté à l'autobiographie et au journalisme, confère au récit une certaine crédibilité. L'œuvre prend, alors, les contours d'une sorte de confession ou de témoignage. Le texte apparaît, dans sa conception, sous une forme documentaire avec un style dépourvu d'ornements littéraires significatifs. De plus, la langue se dote d'outils expressifs et parvient à déterminer des limites illustrant un souci constant du narrateur, Odian, à une certaine exactitude dans les souvenirs.

Cette stratégie narrative du texte romanesque de l'écrivain Yervant Odian est similaire à celle d'Imré Kertész. D'ailleurs, son œuvre littéraire se présente comme une suite de compilations de portraits narratifs et d'expériences ultimes de déportés de camps de concentration. Dans ce récit sur le génocide des Juifs, le travail de mise en récit reste fragmentaire et ouvert. L'œuvre, conçue dans une perspective mémorielle contient autant de souvenirs que de réflexions. Le héros du roman, Köves, vit dans des situations absurdes<sup>90</sup> où il subit presque toujours les actions. Il feint de ne pas comprendre ce qui lui arrive, car il a l'impression d'être « tombé soudain au beau milieu d'une pièce de théâtre insensée où [il] ne connaissai[t] pas

---

<sup>89</sup> Yervant Odian, *Le journal de déportation*, op., cit., p. 32.

<sup>90</sup> Dans le cas d'*Être sans destin*, les moyens littéraires utilisés rappellent ceux de l'écrivain allemand Franz Kafka. En effet, la langue de Kafka se caractérise par une précision, s'inspirant d'un certain réalisme. Néanmoins, son personnage, pathétique et tragique, évolue dans un monde étrange, tenant pour partie du rêve, que le discours rend très vraisemblable avec des descriptions réalistes et imagées. Avec un ton plus clair qui contraste avec sa réalité cauchemardesque, celui-ci se rend, pourtant, compte que rien n'est logique et que tout est absurde. Le discours du texte se noue et se dénoue sous la houlette d'un personnage fictif qui se confond souvent au narrateur, ce qui renforce l'impression de rêve dans les récits. Cette impression est portée, d'une part, par une interpénétration de faits réels et irréels et, d'autre part, par un ensemble d'éléments factuels fondés sur des jugements, des interprétations, des réflexions sur les faits.

très bien [s]on rôle<sup>91</sup>. » L'ambiguïté et l'état d'esprit du personnage produisent un langage qui non seulement fournit, avec détachement, au lecteur le maximum d'informations possibles, mais aussi veille à réduire les mots ou expressions inutiles au minimum. Ce langage devient riche et explicite et est soumis à une certaine rigueur qui lui assure sa concision et sa clarté. La réalité des camps et de l'exil est transmise par le vécu du corps, les sentiments et la conscience. C'est ce qui pousse le narrateur, Köves, à évoquer d'autres situations et à comparer d'autres expériences du génocides pour matérialiser la souffrance vécue : « Je peux le dire qu'il n'y a rien de plus pénible, de plus épuisant que les tracasseries routinières qu'il faut visiblement endurer chaque fois qu'on arrive dans un nouveau camp de concentration – c'est du moins ce dont, après Auschwitz et Buchenwald, j'ai fait l'expérience également à Zeitz<sup>92</sup>. » Tout ce foisonnement de souvenirs et de réflexions reste enchâssé dans un dispositif narratif clair, concis, dépouillé de pathos qui se nourrit d'un certain « tâtonnement » discursif marqué par des hypothèses et des preuves.

Cette démarche discursive revient dans le roman *Le passé devant soi* sous une forme fictionnelle. En effet, la réalité historique est malmenée par un jeu de lyrisme et d'étrangeté qui diversifie la présence des genres littéraires dans le dispositif narratif. À côté de l'histoire et de l'évocation d'une certaine quotidienneté, le narrateur utilise le conte, la poésie et, remarquablement, des scènes d'arrêt pour s'entretenir directement avec le lecteur sur son expérience de lecture. Ce roman sur le génocide contre les Tutsi apparaît comme un récit à deux vitesses : le début du roman, très dépouillé, se construit à travers le rêve, le fantastique, alors que la fin évoque des aspects assimilables à l'autobiographie. Cette technique narrative maintient le lecteur dans la perplexité, le doute et dans un questionnement incessant. Cependant, la narration et les images sont très significatives et précises. La démarche narrative de l'auteur Gilbert Gatore atteste un penchant manifeste vers l'imagination et le lyrisme et éclaircit, en même temps, les contours narratifs de l'œuvre. C'est aussi une manière de définir la forme scripturaire tout en insistant sur le côté étrange et rocambolesque d'une partie de l'histoire avec ce subtil mélange ou cette alternance dans l'accumulation de fragments factuels et l'omniprésence de

---

<sup>91</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op. cit., p. 81.

<sup>92</sup> Ibid., p. 176.

la rêverie<sup>93</sup>. En effet, le narrateur prend le contre-pied d'un témoignage direct et oblige le lecteur à participer à un travail de réflexion qui se réfère aux souvenirs d'atrocités perpétrées par un bourreau étrange dont, même si ses actes barbares sont condamnables, suscite, de temps à autre, chez le lecteur, de la compassion.

Le même procédé narratif utilisé par Yervant Oadian et Gilbert Gatore est perceptible chez Saša Stanišić. Durant tout le récit, le héros du roman *Le soldat et le gramophone*, Aleksandar, ne fait pas explicitement référence au génocide bosniaque. Il se contente seulement de parler de la guerre. Le lecteur parvient à identifier l'espace géographique à travers l'évocation de certains lieux comme la Yougoslavie, Belgrade, Višegrad, Zagreb ... ou de certains noms comme Tito. C'est seulement sur les terres de l'exil que le narrateur commence à dénouer sommairement les énigmes qui entourent cette guerre : « Dans notre maison, il y a cinq ou six autres familles originaires de Bosnie, vingt-cinq personnes sur deux étages. [...] Hier, nous avons obtenu notre permis de séjour. [...] Ceux qui attendaient parlaient la même langue que nous, qu'il ne faut plus appeler serbo-croate<sup>94</sup>. » Dans ce contexte, le lecteur a besoin de faire des recoupements par rapport à ses connaissances historiques et à sa propre culture générale pour comprendre les raisons de la présence massive des Bosniaques en Allemagne. Cette population, autrefois unie, se trouve séparée sur le plan ethnique, religieux et linguistique. La démarche narrative nous plonge dans la réalité présente qui détermine l'espace géographique du récit scindé en zones distinctes et met en place un ensemble d'énoncés.

Ce discours littéraire sans équivoque intègre, renforce et élargit le champ mémoriel de chaque histoire sur le génocide et devient des moyens symboliques de sauvegarde et de combat. En fait, c'est toute la littérature sur les génocides qui tente de servir de bouclier à toute entreprise de banalisation de ces épisodes douloureux de l'histoire humaine. À travers son message, cette littérature se révèle comme un patrimoine de l'humanité, car la sensibilité et la gravité de l'histoire des génocides vont au-delà des contingences communautaires ou d'une appropriation spécifique

---

<sup>93</sup> Le travail de représentation fait très souvent appel à des rêves qui sont composés de mots et d'images. Ces rêves mettent en scène une réalité que les auteurs cherchent à repousser dans le texte littéraire. À vrai dire, le rêve permet au narrateur de maintenir une relation entre le passé et le présent et de transcender la difficulté de simultanéité entre le présent et le passé. Il apparaît aussi, en raison de son caractère réel et irréel comme un vecteur littéraire de la réalité textuelle.

<sup>94</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 193.

de sa mémoire. Bien que les réminiscences soient imputables aux survivants, il n'en demeure pas moins que l'exploitation mémorielle des génocides s'adresse à toute la société humaine. La mémoire ou, plus exactement, la mémoire collective peut empêcher l'anéantissement de l'événement, d'autant plus que le souvenir seul peut s'estomper avec la disparition des survivants, c'est-à-dire des témoins directs. La remémoration humaine des génocides apparaît donc comme l'unique voie qui mène à la construction d'une conscience sociale. En effet, les conditions dans lesquelles chaque génocide s'est déroulé déterminent la spécificité de l'expérience par rapport aux procédés représentation. Les survivants et les tiers ne peuvent cesser de se rappeler d'innombrables mésaventures et atrocités vécues par des victimes de génocides. Certes ils peuvent, pour des raisons objectives et personnelles, garder le silence ; cependant les événements leur exigent un devoir éthique de « témoignage », même si littéraire. Dans ce sens, le travail de mémoire sur les génocides requiert un engagement intellectuel et beaucoup de courage. De toutes les façons, presque personne (même les rescapés) ne saurait prétendre détenir toute la vérité sur la question des génocides, ni s'arroger le droit de juger l'histoire. Dans la représentation et dans la construction romanesque de l'événement du génocide, le locuteur joue un double rôle : il crédibilise et valide les faits évoqués dans le récit et se révèle en même temps comme un défenseur de l'histoire que les négationnistes cherchent en vain à falsifier ou à effacer par tous les moyens possibles. La parole devient, donc, une source intarissable de révélations, d'informations et d'explications. Et, c'est une valeur reconnue au nom d'une certaine objectivité et d'une certaine légitimité qui permet au discours et aussi littéraire de mettre tout son poids et sa signifiante au service de la représentation du génocide.

La représentation romanesque des génocides utilise une panoplie d'images plus ou moins atroces et complexes, aptes à rendre compte d'une réalité « inimaginable » que la raison humaine éprouve de nombreuses difficultés à saisir. Ce monde imaginaire devient clos et abrite en son sein deux catégories de personnages (bourreaux et victimes) qui s'affrontent autour d'une inégalité relationnelle qui se traduit par des emprisonnements, des déportations, des humiliations, des tortures, des massacres, etc. Ainsi, toute tentative d'intervention d'un personnage extérieur semble être refusée par le système du génocide. C'est ce qui rend la prise de parole difficile, voire complexe, mais significative, car celle-ci était imprévue dans ce

tourbillon infernal de la destruction humaine. Cette parole devient un objet de témoignage et de lutte en ce sens qu'elle déplace l'expérience traumatique sur la place publique en assurant aux personnages une survie (éternelle). Par la suite, cette volonté d'extermination en sourdine des bourreaux est différée, annihilée par la magie du verbe qui, en tant que vecteur du passé, rectifie ou empêche l'isolement annoncé des victimes et assure à l'expérience traumatique une certaine pérennité (mémorielle).

La tension théorique du contenu textuel se déplace sur le terrain de la langue et de la stylisation. Dans cette mouvance, aborder le texte sur le génocide, revient à dialoguer avec un dispositif langagier faisant référence à la violence du génocide. Dans les œuvres romanesques, les facettes du discours littéraire sont portées par un imaginaire représentatif des expériences et des méditations sur les différents événements tragiques qui continuent de hanter la vie du « témoin ». Le récit sur les génocides apparaît, donc, comme un discours littéraire conçu pour surprendre ou, même dans certains cas, pour choquer<sup>95</sup>. Le roman *Être sans destin* laisse le lecteur dans un cercle hallucinant où la tonalité provocatrice de la narration et la cruauté des faits l'entraînent inéluctablement dans la stupéfaction, le désarroi et l'indignation. De plus, les lieux dans lesquels se déroule le récit sont décrits de manière détaillée ou suggestive pour expliciter les comportements (humains ou inhumains) des personnages. Par exemple, l'univers du génocide est représenté par des symboles et des éléments qui hantent l'esprit du narrateur-( survivant). De nombreux sites ou repères maintiennent les personnages-(victimes) dans ce tourbillon infernal fait de violence, de souffrance et de massacre : le désert de l'Empire ottoman, les persécutions, les prisons, les camps de déportation (pour le génocide arménien), l'arrivée dans les camps, la sélection, la douche, le tatouage, le rasage, les baraques, les fumées des crématoires et des trains, de même que les barbelées, le travail et l'appel au manger (pour l'Holocauste), les lieux de cache, la guerre, l'exil, l'éclatement de la famille, la peur, la destruction ou l'occupation de

---

<sup>95</sup> Imré Kertész déclare dans un entretien avec François Busnel : « *Il faut écrire un roman qui blesse le lecteur. Écrire un témoignage brut est impossible, car toujours faux. Écrire un roman qui ne blesserait pas le lecteur serait honteux. Moi, ma technique tend vers cela. Je lui épargne les pires atrocités, mais je veux le blesser quand même.* » (Entretien avec Imré Kertész [Par François Busnel], publié le 01/04/2005 sur le site <http://www.lexpress.fr>)

Dans une autre interview au *Spiegel* avec Gerhard Moser, Imre Kertész renchérit : « [...] *écrire un roman, un roman sur Auschwitz, qui ne blesserait pas le lecteur, ce serait honteux. Blesser le lecteur, c'est cela que je veux ; toute ma technique tend vers cela.* » (Cité dans la plaquette Imre Kertész, *Prix Nobel de Littérature 2002*, Paris, Actes Sud, 2002, p. 9.)

lieux symboliques, le pays d'exil (le génocide bosniaque), les machettes, les miliciens et leurs leaders, les scènes de massacres, le pays natal, le pays d'accueil (le génocide des Tutsi).

Dans la représentation de la barbarie humaine, il est certain que le sujet appelé à narrer la réalité historique se retrouve, de temps à autre, dans une impasse discursive et présentative. Il est appelé à partager des souffrances ou à s'imaginer une expérience sordide. Une telle prise de parole peut, dans ces conditions de souffrance et de traumatisme chroniques, se heurter à un dispositif de défense ou de révolte. Même affecté par l'expérience relatée, ce narrateur rechigne, dans la représentation, à exposer l'aspect monstrueux des injustices, des abus ou des crimes. Dans ce sens, Freud écrivait dans *Malaise dans la culture* :

Si fort soit l'effroi qui nous fait reculer devant certaines situations, celle du galérien de l'Antiquité, du paysan de la guerre de Trente Ans, de la victime de la Sainte Inquisition, du juif qui s'attend au pogrom, il nous est malgré tout impossible de nous mettre par empathie à la place de ces personnes, de deviner les modifications qui ont entraîné l'état originel de stupeur hébétée, l'hébétude progressive, la cessation des espérances, les modes plus ou moins grossiers ou plus ou moins raffinés de narcotisation en ce qui concerne la réceptivité aux sensations de plaisir et déplaisir. Dans le cas d'une possibilité de souffrance extrême, des dispositifs de protection psychique déterminés sont aussi mis en activité. Il me paraît stérile de s'attacher plus avant à cet aspect du problème<sup>96</sup>.

Il est évident que les personnes ayant vécu des situations de souffrance extrême sont gagnées par un malaise et un vide existentiel qui se traduisent par une incapacité d'*Einführung*. Ce processus est marqué par la censure des sentiments ressentis envers les autres, car le discours se trouve submergé par l'omniprésence du mal et du néant qui affectent l'état psychologique du sujet-narrateur. La mise en récit de cette expérience du génocide est devenue, par la signification de son texte, une expérience de l'anéantissement appelée par Féthi Benslama *impérience*<sup>97</sup>. Le processus de mise en mots de l'expérience s'est transformé en une sorte de menace et de destruction physique ou psychologique qui emprisonne son auteur dans le cercle vicieux de l'anéantissement. Dans ce contexte de doute et de crainte, le narrateur reste confronté à une remise en question, voire à une négation de son identité humaine. Et, c'est cette négation de son être qui explique tous ces empêchements qui influent sur la réalité ou l'effectivité de la narration. L'acte de

---

<sup>96</sup> Sigmund Freud, *Malaise dans la culture*, in : *Œuvres complètes*, Paris PUF, 1994, t. XVIII, p. 276.

<sup>97</sup> Féthi Benslama, *La représentation et l'impossible*, in : *Le genre humain. L'art et la mémoire des camps. Représenter exterminer* (Maurice Olender), Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 60.

narration suit les traces de sujets ébranlés, déchirés et « anéantis » qui cherchent, encore une fois, à survivre de leur traumatisme. C'est ce qui explique les réflexes défensifs incontournables constatés dans les combats de survie des narrateurs. De tels récits ne se focalisent ni sur l'événement représenté ni sur ses effets ni sur la transmission d'un contenu encore moins sur la manière de communiquer un message sur la barbarie humaine, mais ils tentent d'explicitier leur fonction et leur signification comme une « représentation à l'épreuve d'une cruauté dont la destructivité va au delà du meurtre » et d'un « espace de jeu entre la présence et l'absence, la vie et la mort<sup>98</sup>. »

Cette représentation à l'épreuve de la cruauté ne peut s'exercer sans pulsions ni émotions. Les sujets narratifs, exposés de manière permanente au danger et à la mort, s'adonnent à des refoulements ou à des transformations qui peuvent être l'expression d'un sentiment d'indignation, de colère ou d'angoisse. Les tentatives de représentation permettent aux personnages de s'affirmer comme des sujets mortels qui cherchent à profiter de leur survie. Méprisé et bafoué dans son âme, le sujet-narrateur peut, dans sa blessure, trouver dans la parole les ressources nécessaires pour s'opposer à la volonté d'anéantissement des génocidaires. La représentation s'accompagne d'affect et de la pulsion d'autoconservation et ne fait pas de distinction entre le conscient et l'inconscient du narrateur. Cependant, tiraillé entre la spirale destructrice du génocide et la volonté de survie, le sujet choisit de se muer, dans la représentation, en une autre figure (plus distanciée, donc plus neutre) pour pouvoir rapporter une autre version de l'histoire traumatique. C'est ce qui explique souvent la décision prise par certains auteurs de confier la narration à un autre individu ; ce qui leur permet de modifier, de rejeter ou d'éviter tout ce qui peut être désagréable dans l'expérience. Néanmoins, en exerçant de moins en moins de contrôle sur son récit, ce sujet-narrateur risque de se découvrir face à son auditoire (ses lecteurs). Cet exercice périlleux, fait de dévoilement et d'antipathie, révèle des contradictions provoquées par la crainte et l'incertitude dans la survie. Sans vraiment reconstruire l'événement du génocide, la mise en récit de l'événement catastrophique n'assure, à bien des égards, qu'une sorte de perpétuation du trauma de génération en génération :

---

<sup>98</sup> Ibid., p. 65.

C'est que le du génocide laisse par son acte des missives généalogiques psychiquement destructrices de la représentance, qui vont opérer sur plusieurs générations, avec d'autant plus de ravages qu'il y a eu négation, silence ou effacement de la destruction et de ses responsables. L'irreprésentable transporte alors l'agir de la cruauté au-delà de son action<sup>99</sup>.

Blanchot écrivait : « L'homme est indestructible et pourtant il peut être détruit<sup>100</sup>. » Certes le discours littéraire sur les génocides contribue à rendre l'être humain indestructible, mais celui-ci maintient inexorablement le sujet-témoignant, à travers le caractère obscène et abject des scènes abominables et tragiques, dans une dynamique d'anéantissement amorcée par les bourreaux. Dans cette perspective, l'institutionnalisation du souvenir des génocides à travers des images atroces comme reflet de la réalité quotidienne des massacres, des horreurs ou des exterminations, traduit une certaine incapacité du sujet-témoignant à se débarrasser totalement de la réalité du génocide. Pour transmettre le trauma dans la représentation littéraire, l'évocation de certains fragments de l'événement s'effectue dans le cadre d'une accumulation de preuves qui, associée à l'expérience, étoffe le schéma descriptif et narratif et renseigne sur l'ampleur de l'horreur.

### *Le véridique dans le discours romanesque*

La singularité du langage dans le texte romanesque sur le génocide se trouve dans son schéma d'énonciation qui se caractérise par sa souveraineté stylistique et sa propension à la vraisemblance par rapport aux événements racontés. L'expérience des génocides ne connaît pas de langage propre dans sa manière d'aborder et de décrire la barbarie humaine<sup>101</sup>. Chaque auteur choisit, selon ses ressources et ses convictions, son système de représentation et son langage illustratif et descriptif des séquences factuelles comme sources d'inspiration. Ces

---

<sup>99</sup> Ibid., p. 69.

<sup>100</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 191 et 200.

Ces contours et ces limites constituent les zones d'ombre et rendent l'événement intransmissible : « *Il faut savoir : c'est la tâche minimale qui incombe à ceux qui viennent après. [...] Jamais nous ne saurons : il y a dans cette expérience-là quelque chose d'intransmissible, une part nocturne qui nourrit indéfiniment la volonté de savoir.* »

<sup>101</sup> Voir Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 139.

Toujours dans le même ordre d'idées, dans *L'Écriture ou la Vie*, Jorge Semprun précise son problème avec le contenu de ses œuvres : « *Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité.* » (Jorge Semprun, *L'Écriture et la Vie*, op., cit., p. 23.)

parcelles de la réalité historique sont construites et transmises à travers une certaine liberté créatrice et à travers des objectifs de l'auteur qui prend toujours en considération la sensibilité de l'événement du génocide. Ce langage des romans comme mode d'expression artistique et véridique n'équivaut pas totalement à de « la fiction représentative », mais se singularise surtout par son ambivalence :

[...]. Là où le témoignage doit exprimer l'expérience de l'inhumain, il retrouve naturellement un langage constitué du devenir inhumain, de l'identité entre sentiments humains et mouvements inhumains. C'est le langage même par lequel la fiction esthétique s'est opposée à la fiction représentative. Et l'on pourrait dire, à la rigueur, que l'irreprésentable gît précisément là, dans cette impossibilité de se dire dans sa langue propre. Mais c'est la marque même du régime esthétique de l'art que cette identité principielle du propre et de l'impropre<sup>102</sup>.

Ce langage propre à la littérature des génocides traduit l'aspect singulier de la réalité du génocide confrontée au vide, au silence et à l'inconnu. Toutes ces particularités de l'événement se trouvent prises en compte dans la représentation littéraire de l'expérience catastrophique et cruelle exprimée à travers des formes narratives spécifiques. D'ailleurs, dans ce modèle d'énonciation des faits, on y retrouve les aptitudes que Michel Foucault confère, en général, au langage, car, aussi complexe et secret qu'il soit, celui-ci reste accessible à travers ses révélations :

Le langage est à mi-chemin entre les figures visibles de la nature et les convenances secrètes des discours ésotériques. C'est une nature morcelée, divisée contre elle-même et altérée qui a perdu sa transparence première ; c'est un secret qui porte en lui, mais à la surface, les marques déchiffrables de ce qu'il veut dire. Il est à la fois révélation enfouie et révélation qui peu à peu se restitue dans une clarté montante<sup>103</sup>.

L'écriture sur l'expérience du génocide est accompagnée d'une créativité qui lui donne plus de sens dans la transmission. Généralement, celle intégrant plusieurs caractéristiques du discours testimonial ou de techniques autobiographiques a eu à enregistrer plus d'écho lorsqu'elle a été rédigée avec des formes artistiques novatrices : « [...] l'écriture autobiographique [...] a donné lieu à une création artistique. Or le témoignage n'a jamais plus d'impact que lorsqu'il s'inscrit, à titre d'œuvre d'art, dans un système culturel qu'il contribue à transgresser et ouvrir<sup>104</sup>. » Pourtant, il ne s'agit pas de soustraire le récit romanesque de sa substance imaginaire et narrative, mais de trouver des formes scripturaires et langagières en mesure de véhiculer et d'élucider les campagnes et

---

<sup>102</sup> Jacques Rancière, *S'il y a de l'irreprésentable*, in : *Le genre humain. L'art et la mémoire des camps. Représenter exterminer* (Maurice Olender), Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 94.

<sup>103</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, op., cit., p.50f.

<sup>104</sup> Catherine Coquio, *Le réel et les récits* op., cit., p. 113.

les méthodes exterminatrices du bourreau et la position de la victime dans cette machinerie infernale. Chaque schéma narratif, adopté par la représentation romanesque, a su adéquatement représenter le processus et la mise en œuvre de l'anéantissement par un langage construit à l'aide des ressources matérielles présentes ou absentes. Ce langage, toujours teinté d'une certaine souveraineté littéraire en raison de ses artifices, est parvenu à maintenir un certain équilibre entre, d'une part, la réalité de l'événement et, d'autre part, les faits imaginés. L'exploitation du matériel disponible, la position de l'auteur par rapport aux événements et les circonstances du traitement de l'information sur les génocides demeurent toujours les piliers essentiels de tout travail de mise en récit des écrivains.

Les limites représentationnelles, décelées tout au long des entreprises de « témoignages » sur chaque expérience du génocide, expliquent ce recours à de tels types de récits plus subtils et plus marquants par leurs outils, leurs indices référentiels et leur expressivité. Cette stratégie narrative marque une certaine vivacité et le couronnement de l'œuvre littéraire sur les génocides. Dans les procédés d'élaboration d'un discours narratif sur le génocide, c'est surtout une sorte d'invitation faite aux artistes pour asseoir une certaine éthique en mesure d'accompagner la représentation d'expériences exceptionnelles et tragiques. Rendre l'impensable et l'inconcevable de l'expérience pensable et concevable à travers une narrativité représentative, est tout le défi que veulent relever les romans sur les génocides. Aussi, sans pour autant adhérer à la notion de *mimésis* qui intègre l'art comme la représentation imitative du réel, la présence de contenus factuels symbolisant une réalité narrative, expressive et illustrative permet à ces œuvres informatives et instructives d'accomplir leurs entreprises d'éclairage et de persuasion sur certains épisodes tragiques de l'expérience du génocide. À travers les procédés scripturaux, le discours semble se doter des meilleurs outils et des meilleures techniques pour décrire et « restituer » une connaissance ou un savoir dans un univers romanesque irréel.

Cette volonté affichée de transmettre certaines parties de la réalité de l'expérience du génocide avec un souci d'authenticité se déroule dans une pratique de distanciation entre l'événement et le récit. Cette attitude sur la temporalité explique quasiment une impossibilité d'assurer aux faits une seconde existence qui

maîtrise à la fois l'événement et le langage. Il existe toujours un décalage entre le vécu et la parole, car écrire sur une réalité comme celle des génocides présuppose une confrontation continue entre, d'une part, les affects et le souci d'objectivité et, d'autre part, la créativité et la subjectivité qui accompagnent l'élaboration d'une histoire romanesque. C'est dans cette dynamique, que même l'histoire de l'auteur-(victime) ne peut être comparée à celle d'un personnage littéraire authentique dans la mesure où, dans un texte romanesque, l'exercice de représentation suggère une sorte de pragmatisme identitaire qui se dresse contre toute ambition de restituer le réel par l'intermédiaire de la parole. Par conséquent, le langage subit des abstractions, des ajustements ou des rajouts qui permettent aux lecteurs de mieux cerner les extraits factuels du fait historique dans leur spécificité et dans leur globalité.

Conscients de cette singularité conceptuelle des textes, les auteurs-(témoins) se réfugient derrière un langage narratif hybride en mesure de décrire les événements dans une sorte d'irréalité. Ces écrivains demeurent convaincus que leurs paroles ne doivent plus s'accrocher ni à un personnage (victime ou rescapé) ni à une réalité spécifique. Dans ces textes romanesques, le narrateur ou le héros apparaît surtout comme un personnage littéraire qui tente de surmonter une expérience atroce en jouant un rôle primordial d'acteur dans le processus d'évocation et de construction littéraire de la catastrophe. Dans le cas de l'Holocauste par exemple, il est très largement question de cette spécificité identitaire dans de nombreux textes romanesques. Charlotte Delbo l'aborde en utilisant un langage imagé de la peau qui ne fait qu'illustrer une différenciation identitaire dans le langage de l'œuvre :

Expliquer l'inexplicable. [...] J'ai quitté à Auschwitz une peau usée – elle sentait mauvais, cette peau – marquée de tous les coups qu'elle avait reçus, pour me retrouver habillée d'une belle peau propre, [...] Avec la vieille peau s'en allaient les traces visibles : [...] Avec la nouvelle peau revenaient les gestes de la vie antérieure : [...]. Débarrassé de sa peau morte, le serpent n'a pas changé. Moi non plus, en apparence. Reste que ... [...] Comment se défaire de quelque chose enfoui beaucoup plus profond : la mémoire et la peau de la mémoire. Je ne m'en suis pas dépouillée. La peau de la mémoire s'est durcie, elle ne laisse rien filtrer de ce qu'elle retient, et elle échappe à mon contrôle. Je ne la sens plus<sup>105</sup>.

Même si la mémoire reste intacte, ici, l'ex-détenue ne peut revendiquer une quelconque correspondance objective dans l'écriture. Elle reconnaît les transformations qui influent sur sa mémoire. Cette dualité identitaire explique toute

---

<sup>105</sup> Charlotte Delbo, *La Mémoire et les Jours*, Paris, Berg international, 1995, p. 12.

cette valse émotionnelle installant tout souvenir scripturaire ou toute construction textuelle dans une irréalité narrative. On le devine bien, cette irréalité n'est qu'une manière d'insister sur le fossé entre la réalité du fait historique et celle du texte narratif. D'ailleurs, l'écrivain italien Primo Levi reconnaît la différence spatiale et temporelle entre la réalité des camps et celle de l'univers narratif des textes : « Aujourd'hui, après toutes ces années, il m'est difficile de retrouver l'état d'esprit du prisonnier de cette époque, du moi de cette époque<sup>106</sup>. » Cette prise de conscience du décalage entre l'espace historique et celui narratif amène forcément les témoins, dans l'élaboration de leur récit, à opérer un tri très sélectif dans l'assemblage des faits. On peut comprendre les raisons pour lesquelles même les écrivains-témoins ne sont plus obligés, dans leur travail de représentation, de produire un récit fidèle ou de faire d'interminables descriptions ou de révélations personnelles sur leur expérience. Aussi, les images représentées sont à la fois dévoilées et dissimulées pour franchir les obstacles dressés par les contraintes du travail mémoriel et celle de la représentation littéraire, car les mots n'assurent ni une restitution ni une reconstruction des histoires ou des expériences qu'ils mettent en scène. C'est le discours littéraire qui assume son rôle en faisant souvent appel à des techniques de montage propres au cinéma et au théâtre<sup>107</sup> pour entretenir le lecteur sur la gravité et sur l'inadmissibilité de la réalité du génocide. Il s'agit, en fait, d'un mélange d'éléments factuels, de souvenirs, d'impressions, d'interprétations et d'évocations qui met plus en exergue un discours poétique propre au domaine de l'écriture ou de la narration. Ce procédé littéraire produit une impression de réalité, de certitude et de vérité qui accompagne les séquences atroces de la narration.

---

<sup>106</sup> Primo Levi, *Les mots, le souvenir, l'espoir*, entretien avec Marco Vigevala, op. cit., p. 212.

<sup>107</sup> Les techniques et les effets de montage constituent deux éléments à partir desquels sont conçus les plans scéniques du cinéma et du théâtre. Cela se traduit par un système d'assemblage de plusieurs séquences présentables au spectateur. Le montage se matérialise par la création de plans juxtaposés qui produisent du rythme, du sens et donnent une densité artistique. Tout en se servant de matériaux (images de fiction ou de documents), l'enchaînement des plans se déroule à travers une articulation intense et complexe entre des espaces, des temps et des situations hétérogènes. La représentation scénique ou filmique dessine des niveaux de jeu et de strates de réalité assez variés, producteurs de sens. Les dialogues comme les monologues se révèlent comme des voies d'accès sur l'intériorité des personnages. Ils permettent aussi d'assurer adroitement l'enchaînement des espaces, des temps et des procédures discursives totalement différents dans une constellation fragmentaire et discontinue des scènes. L'agencement des actions devient un objet d'identification dans un monde imaginaire où la construction narrative et les mises en scène se déploient en énergie dramatique.

Bien que le titre du roman d'Yervant Oadian fasse référence à un *journal*, l'œuvre apparaît plutôt comme une compilation de souvenirs personnels sur la déportation des Arméniens. L'auteur inscrit son discours « testimonial » dans un style journalistique qui cherche autant que possible à se limiter aux faits. C'est pourquoi le narrateur tente de relever ce défi scripturaire avec autant de fidélité possible à travers un récit chronologique, des références géographiques, des extraits de documents administratifs, des dates et un certain nombre de chiffres. En faisant allusion à un « style très peu soigné », Oadian tente de revendiquer une certaine authenticité qui privilégie une représentation véridique et littéraire de son expérience. Le dispositif narratif crée un environnement hybride qui entremêle une présence contemporaine avec des personnages et une création d'intrigues, la plupart du temps, imaginaires. En effet, la narration ne fait pas toujours de distinction entre le narrateur et l'auteur dans la structure romanesque. Le récit est souvent interrompu par des remarques, des discours et des interpellations s'adressant directement au lecteur. En plus d'une imbrication du récit et des commentaires se faufilent, entre les évocations, des réflexions qui peuvent prendre des formes d'essais philosophiques. Dans cette optique, le texte narratif se construit autour d'un mode de stylisation et de certaines tournures expressives qui laissent glisser l'événement évoqué vers la vraisemblance.

Imré Kertész, de son côté, procède autrement et semble s'arc-bouter au réalisme à travers le témoignage. Ainsi, au moment où il écrit son roman *Être sans destin*, il mentionne dans *Journal de galère*<sup>108</sup> que, dans son acte de témoignage sur l'expérience concentrationnaire, il travaille « comme s'il était le dernier qui vit encore et qui peut parler<sup>109</sup>. » Pourtant, même si Kertész reste prisonnier d'Auschwitz qui se trouve être le fondement de sa pensée et de son écriture, il demeure conscient que son objet de travail reste uniquement « le mythe d'Auschwitz » correspondant à une certaine irréalité :

Rien ne m'intéresse vraiment hormis le mythe d'Auschwitz. Si je pense à un nouveau roman, revient toujours ce thème d'Auschwitz. Peu importe ce à quoi je

---

<sup>108</sup> Imré Kertész, *Journal de galère* (traduit par Nathalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba), Paris, Actes Sud, 2010.

Dans cet ouvrage, Imré Kertész a noté, pendant une période de trente ans (1961 à 1991), une panoplie d'observations, de pensées philosophiques et d'aphorismes survenus durant la rédaction de certaines de ses œuvres littéraires. Sous forme de dialogues intenses avec des penseurs comme Nietzsche, Freud, Camus, Adorno, Musil, Beckett, Kafka ..., l'écrivain hongrois revient encore sur l'expérience de l'Holocauste, sur le totalitarisme et sur le monde d'après Auschwitz.

<sup>109</sup> Ibid., p. 15.

pense, je pense toujours à Auschwitz. Même si je parle apparemment d'autre chose, je parle d'Auschwitz, Auschwitz parle par ma bouche. Et tout le reste ne me semble qu'idioties. Et pour des raisons personnelles. Auschwitz [...] est le plus grand trauma des hommes depuis la crucifixion, et même si cela devait durer des décennies ou des siècles avant qu'ils en prennent conscience. Si ce n'est pas le cas, peu importe, de toute façon. Mais alors pourquoi écrire ? et pour qui ? [...].  
Je crois de moins en moins à la littérature, à la fiction<sup>110</sup>.

L'art établit un lien entre le « témoin », c'est-à-dire l'écrivain et le lecteur. Ce récit sur l'expérience du génocide devient, alors, une sorte de témoignage obsessionnel. Deux mondes, scindés par le temps et l'espace, s'entremêlent à travers un regard distancié du vécu et de son récit. Ces deux mondes, celui de la réalité du génocide et celui de la narration, s'entrecroisent et fusionnent, entraînant une interconnexion de la vraisemblance, de l'irréel et d'images symboliques.

Alors, la place aménagée pour l'imagination devient, dans la représentation des génocides, de plus en plus importante. Le roman de Gilbert Gatore *Le passé devant soi* se révèle comme un monde imaginaire<sup>111</sup> sans un nom précis qui s'est complètement dissocié, par son discours, du roman historique. La forme de rêve, employée dans la narration, traduit une certaine illusion et marque l'emprise de l'imaginaire dans le discours. Cet imaginaire donne de la consistance au roman et se présente comme une « *illusion contrôlée*<sup>112</sup>. » Les personnages inventés et les décors authentiques, car correspondant à une région géographique identifiable, confèrent au récit une certaine crédibilité. L'auteur semble être plus que conscient de la complexité des actes dans la tragédie rwandaise. Celui-ci nous fait vivre de l'intérieur les pensées et les souffrances de deux personnages narratifs opposés (l'un bourreau et l'autre victime) avant de nous livrer leur véritable identité et les conditions dans lesquelles les événements évoqués sont survenus.

Même s'il faut nuancer avec Saša Stanišić, il n'en demeure pas moins que certaines caractéristiques du texte romanesque de Gilbert Gatore se retrouvent dans son récit<sup>113</sup> ; seulement le mystère subsiste quant à l'authenticité des personnages.

---

<sup>110</sup> Ibid., p. 32.

<sup>111</sup> Ce roman est bâti sur un certain mythe et un certain mystère typiquement africain. Il saisit par son flou poétique plus portée vers une irréalité narrative. C'est cette dernière qui a permis de créer un monde clos où victimes et bourreaux se côtoient et se confondent dans des destins individuels devenus collectifs. Certaines informations comme les noms Hutu ou Tutsi sont amputées du récit, mais le lecteur peut les deviner aisément. Cette absence d'informations (géographiques, historiques et ethnologiques) inscrit le roman dans une sorte d'anonymat qui transcende le génocide contre les Tutsi pour lui donner une dimension universelle.

<sup>112</sup> Paul, Ricœur, *Temps et Récits III*, op., cit., p. 271.

<sup>113</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 332.

Ce qui fait qu'évidemment la narration se déroule dans un espace irréel constitué de références géographiques et factuelles, d'artifices littéraires et de séquences mystérieuses. L'hybridité du texte romanesque (récit, chansons, lettres, poèmes ...) illustre non seulement l'emprise de l'imaginaire de l'auteur dans le travail de représentation, mais aussi aboutit à une impression d'irréalité dont le discours est largement porteur. C'est ce que laisse apparaître la vision d'Aleksandar sur le travail de création artistique : « Un artiste doit transformer, donner une forme nouvelle, un artiste, c'est quelqu'un qui change le monde, qui crée des mondes<sup>114</sup>. » Dans *Le soldat et le gramophone*, le style de Stanišić est empreint d'une sensibilité touchante. Il se caractérise par une certaine spontanéité qui submerge le lecteur. En effet, l'enchaînement des histoires et le jeu de langue semblables au conte ne laissent aucun répit au lecteur.

Les enjeux et les défis à relever dans les souvenirs ou dans le processus de représentation ont amené certains écrivains (Stanišić, Kertész et Gatore) à choisir clairement la voix fictionnelle dans leurs récits respectifs. Ce qui s'est traduit, à première vue, par une distinction entre le nom de l'écrivain-(témoin) et de celui du narrateur<sup>115</sup>. La diversité des motivations scripturaires explique largement ce rapport ambigu de la parole vis-à-vis de la réalité historique. Le langage narratif devient, ainsi, un outil de conception d'une réalité qui trouve sa puissance et son sens dans un discours narratif taillé sur mesure en fonction, d'une part, de la perception de la vérité et des enjeux scripturaires et, d'autre part, des convictions et des objectifs de l'écrivain. Néanmoins, la structure narrative du texte romanesque sur l'expérience du génocide reste circonscrite à la fois dans l'espace dialectique de la vie et de la mort et dans celle de l'humain et de l'inhumain. C'est, d'ailleurs, ce qui explique que le cadre de mise en récit de cette réalité douloureuse aboutit à un monde romanesque irréel. Dans l'élaboration du récit sur l'expérience des génocides, c'est le décalage entre la réalité et le discours qui trace les contours de

---

Stanišić raconte longuement (p. 332-p. 357) une histoire invraisemblable qui met aux prises les deux armées rivales en train de jouer au football. Voici le début du récit : « *Les deux équipes se rencontrèrent à seize heures à peu près au centre du terrain, les autres soldats s'assirent en longues rangées sur l'herbe, le bornant de limites vivantes. Personne ne portait d'armes de manière visible, quelques fusils étaient appuyés contre des arbres. Pour s'échauffer, les joueurs se faisaient des passes en silence, les Serbes avaient gagné le tirage au sort pour le choix du terrain.* »

<sup>114</sup> Ibid., p. 32.

<sup>115</sup> Si chez Yervant Odian, le narrateur porte le même nom que l'auteur du récit, chez Imré Kertész, il se nomme György Köves, chez Gilbert Gatore, elle est devenue une fille avec le nom d'Isaro, alors que chez Saša Stanišić, il porte le nom d'Aleksandar.

l'espace de la narration. La structure du texte narratif fait appel à un mélange d'éléments factuels, de sentiments et d'inventions d'un dispositif communicatif qui garantit une compréhension et une connaissance de la réalité ou même de la vérité historique. La combinaison de ces facteurs discursifs, affectifs, narratifs et communicationnels produit une notion de vérité et de réalité littéraire que j'appellerai la « véri(ir)réalité ». Cette dernière existe grâce à un discours littéraire qui devient un centre de conscience et qui revient sur certaines séquences du génocide sous forme de souvenir et de narration fictionnalisée. Ainsi, en raison de l'atrocité des faits et du respect des victimes, le narrateur ne se lance pas dans le sensationnel. Certaines mises en scène deviennent sobres, laconiques et dépouillées et se caractérisent par une concision produite par la technique littéraire.

L'étude de ce premier chapitre du travail démontre qu'en raison des actes barbares et choquants caractéristiques aux génocides, la représentation se doit de prendre en considération de nombreux facteurs littéraires et extra-littéraires. La sensibilité des faits et l'horreur des événements font que toute entreprise de construction s'avère exigeante et délicate. Pour faire face à ces nombreux défis, l'auteur doit se faire violence en essayant d'« oublier l'événement » et d'oublier, un tant soit peu, l'autre, c'est dire la victime, l'humilié, le disparu et même le bourreau. Cette position de l'auteur lui exige une maîtrise de l'histoire tragique et une maîtrise de soi, afin de présenter convenablement l'irreprésentable qui ébranle l'esprit et la pensée humaine. Autrement dit, il lui incombe de gérer la proximité et la distance entre, d'un côté, la représentation et lui, et de l'autre côté, la représentation et les autres, car il est important d'éviter de sombrer dans une sorte de surexploitation des images. Ce qui peut entraîner une certaine confusion ou une représentation négative.

La forme scripturaire des génocides n'est pas statique ; elle connaît une certaine évolution due à la sensibilité de chaque écrivain et à l'envie de se démarquer d'une certaine « monotonie » narrative. Cette volonté de rupture dans la forme scripturaire a entraîné la mise en place de stratégies narratives qui préconisent le refus de calquer le réel sans renoncer à la communion du récit avec un semblant d'authenticité. Les témoins de l'Histoire ont essayé de deviner ou de connaître l'inconnaissable pour présenter des tableaux conformes aux événements sur l'extermination. L'imagination, la sensibilité (les affects) et les objectifs des

écrivains ont eu de réels impacts sur le processus de construction de la réalité historique. Ce passé, repensé et remodelé, sert de matériau vital dans la mise en scène d'expériences personnalisées. Le processus de représentation se déroule dans un système de relations complexes dans lequel le dit et le non-dit se confrontent perpétuellement. Les procédures narratives sont, ici, rendues possibles par un travail de distanciation qui affecte la conscience de l'écrivain et son désir de partager une histoire monstrueuse. Cette ambition des écrivains abordant l'expérience du génocide s'est traduite par l'instauration d'un concept de modélisation qui établit des positions énonciatives multidimensionnelles et multifonctionnelles élaborées pour créer une expérience transmissible, réflexive et communicationnelle.

## 2. Les modalités de la représentation

« [...] je crois les mots de la langue incapables, de par leur nature même, de décrire une réalité. Certes les énoncés se réfèrent toujours à des situations, mais ce qu'ils disent à propos de ces situations n'est pas de l'ordre de la description. [...]. Ce qu'on appelle idée, dictum, contenu propositionnel n'est constitué par rien d'autre, selon moi, que par une ou plusieurs prises de positions<sup>116</sup>. »

### *La relativité du fait historique*

Les romans sur les génocides, en général, et ceux de notre corpus, en particulier, présentent beaucoup de différences au niveau de la langue d'écriture, de l'événement du génocide raconté, des espaces géographiques et temporels, de la stylisation, etc. Cependant, malgré cette diversité apparente, chacun d'entre eux parvient, par le biais du langage, à illustrer des catégories scripturaires qui influencent directement les modalités de la mise en récit de ces événements tragiques. Au fait, il y a une véritable convergence verbale qui confère aux récits romanesques une unité d'actions qui les lie et les caractérise. Ainsi, comment se déploient les stratégies discursives du texte romanesque sur les génocides ?

En effet, il se développe une dynamique de mise en récit qui fait que, dans chaque œuvre romanesque, le système de narration de l'expérience du génocide échappe à la représentation habituelle basée sur les codes traditionnels du réalisme. Dans la représentation romanesque des génocides, les écrivains cherchent à se « défaire », par divers procédés stylistiques, de la preuve documentaire (l'Histoire). L'imagination a permis à l'écrivain de trouver un dispositif efficace qui ne limite pas les mises en scène à de pures et simples descriptions ou d'évocations de l'horreur et de la barbarie humaine. Tout cela est rendu possible par diverses techniques de stylisation qui amenuisent et disloquent parfois même l'omniprésence du fait historique au profit de la vraisemblance. Il s'est, alors, opéré une ascendance fulgurante de l'imaginaire sur les épisodes factuels de la période tragique à travers un processus d'assemblage et de construction mêlant systématiquement des

---

<sup>116</sup> Oswald Ducrot, *À quoi sert le concept de modalité ?*, in : Dittmar, N. & Reich, A. (éds.), *Modalité et Acquisition des Langues*, Berlin, Walter de Gruyter, 1993, p. 128.

personnages littéraires et des traces d'événements historiques. Ces derniers sont digérés par de nombreux éléments constitutifs de l'imagination qui, dans bien des cas, peuvent glisser jusqu'à la pure fiction : « Le récit de fiction est quasi historique dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur ; c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'histoire<sup>117</sup>. »

Malgré cette similitude entre fiction et histoire, le romancier traitant l'expérience du génocide se distancie clairement des exigences de l'historien. C'est la raison pour laquelle il déploie beaucoup d'efforts pour mettre en relation, à travers des procédés discursifs, une histoire vraisemblable et des personnages littéraires et, parfois même, fictifs qui lui permettent d'aller à la quête d'une vérité dans la narration. Ce dispositif discursif qui permet à l'écrivain de privilégier la vraisemblance au détriment d'une reconstruction ou d'une copie de l'événement historique préserve un certain équilibre censé ne pas montrer l'expérience du génocide en tant que telle par l'intermédiaire d'une œuvre fictionnelle et vraisemblable et garantir le respect de la tragédie et la consigner dans la mémoire collective.

Si les narrateurs dans les romans d'Yervant Odian et d'Imré Kertész semblent avoir une relation plus étroite avec les événements présentés, il ne fait aucun doute que les procédés discursifs utilisés dans l'exercice de représentation submergent la réalité historique sans pourtant l'anéantir complètement. Les souvenirs (incertains), les impressions, les réflexions et les interrogations désagrègent les faits historiques. Ces derniers se trouvent réduits au statut de matériau littéraire qui sert de références factuelles et détermine le cadre spatio-temporel du texte romanesque. Dans la représentation des génocides, les auteurs font appel à un ensemble d'actes de langage<sup>118</sup> (citer, informer, conclure, donner un exemple, déplorer, objecter, concéder, conseiller, distinguer, émouvoir, ironiser, railler, rassurer, rectifier...), de tournures et d'artifices narratifs permettant de relativiser le poids de l'histoire et de porter le discours littéraire du texte romanesque. Cette spécificité du texte

---

117 Paul Ricœur, Temps et récit III, op., cit., p. 277.

118 Développé par John Langhsaw Austin dans *Quand dire c'est faire*, écrit en 1962, un acte de langage (« Act speech ») est un moyen mis en œuvre par un locuteur pour agir sur son environnement par ses mots. Ainsi, il cherche à informer, inciter, demander, convaincre, promettre, etc. son ou ses interlocuteurs par ce moyen. En se fondant sur une opposition à « l'illusion descriptiviste » qui veut que le langage ait pour fonction première de décrire la réalité et que les énoncés affirmatifs soient toujours vrais ou faux, la théorie des actes de langage considère que la fonction du langage est tout autant d'agir sur la réalité et de permettre à celui qui produit un énoncé d'accomplir une réaction. À partir de là, les énoncés ne sont ni vrai ni faux.

romanesque se manifeste différemment et confère une souveraineté inégalée au récit.

Dans *Le passé devant soi* de Gilbert Gatore, le narrateur explique, dès l'incipit de son récit, les différentes variations dans le texte narratif qui oscillent entre espace historique et fable, entre souvenir et fantaisie. De ce fait, en guise d'avertissement sur la nature hétéroclite et imprécise du texte, la voix narrative appelle le lecteur à plus de vigilance :

1. « Cher inconnu, bienvenu dans ce récit. Je dois t'avertir que si, avant de mettre un pied devant l'autre, il te faut distinguer le sentier incertain qui sépare les faits et la fable, le souvenir et la fantaisie ; si la logique et le sens te paraissent une seule et même chose ; si, enfin, l'anticipation est la condition de ton intérêt, ce voyage te sera peut-être insoutenable<sup>119</sup>. »

Dans cet avertissement, la narratrice reconnaît, d'emblée, un mélange de genres qui découle, dans le récit, des alternances ou des enlacements récurrents entre les effets de réel et les effets de fiction. Ce procédé narratif circonscrit le texte et l'histoire romanesque dans une réalité narrative portée entièrement par le discours littéraire. Et, c'est dans cette même logique que la narratrice se voit contrainte de terminer son récit avec cette formule interpellatrice qui reconnaît sans ambiguïté le caractère ambivalent de son histoire :

252. « Cher ami, ce récit t'appartient maintenant, s'il t'a intrigué, lis-le encore, un jour, en te gardant d'être trop pris par le jeu de la narration car l'essentiel est ailleurs. S'il t'a paru maladroit, raconte-le aux autres sans te priver de formuler mieux ce que j'ai pu mal exposer. Enfin, si jamais il t'a touché, assure-toi de ne pas le prendre pour autre chose qu'un mensonge sans intention, un remède sans effet<sup>120</sup>. »

À côté du labyrinthe narratif qui transmet l'histoire du récit sous forme de rêve, de conte, de souvenirs ou de méditations, le texte s'éclaircit tout au long de la narration pour cracher sa propre vérité à la fin du roman. On remarquera que le discours qui cherche à côtoyer, à provoquer ou à phagocyter cette réalité historique appelée affectueusement « mensonge » ne sert qu'à relativiser tout excès de présence du réel. C'est, d'ailleurs, ce qui permet au discours narratif de peaufiner, à travers ce « mensonge », entretenu par l'imaginaire, sa propre réalité et sa force de persuasion qui restent toutes véridiques, car intégrant de séquences factuelles assez similaires à celles de l'expérience historiques.

---

<sup>119</sup> Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 11.

<sup>120</sup> Ibid., p. 215.

Cette forme de relativisme, formulée dans le roman de Gilbert Gatore, se retrouve, également, dans l'œuvre de Saša Stanišić à travers la prédominance du discours narratif (littéraire) découlant d'un amalgame d'actes de langage et de genres littéraires (témoignage, récit, poésie, d'extraits de lettres, d'histoires fantastiques ...). Ce foisonnement de textes amène Aleksandar, le narrateur dans *Le soldat et le gramophone*, à ne pas parler seulement que de la guerre en Bosnie. Dans sa mise en récit, celui-ci semble bien tenir sa promesse : « ne jamais arrêter de raconter<sup>121</sup>. » Non seulement son texte est truffé d'extrapolations, mais aussi il recourt à des histoires (in)vraisemblables pour ne pas être à la merci des faits historiques. Les événements historiques, transmis sous forme de souvenirs d'enfance, se prolongent par des opinions, des digressions ou des réflexions dans le présent, brouillant, du coup, les repères spatiotemporels. Dans la représentation des génocides, il ne s'agit de raconter pour raconter, mais aussi d'inclure quelques indices du réel en tant que « substrat » de l'imaginaire. Dans cette perspective, le choix d'un narrateur doit aussi être compris comme une sorte d'effet de distanciation de l'écrivain qui cherche à alléger tout le poids de l'histoire. Ce décalage lui permet de faire des incursions, des interventions ou des jugements (subtils). En plus, dans le travail de la représentation, ce narrateur ne s'arroge jamais le statut de l'homme historique. Il se faufile entre les époques et renonce à son statut de témoin exclusif au profit d'un rôle plus ou moins neutre, c'est-à-dire celui d'un observateur ou d'un intellectuel. Celui-ci, à l'instar des autres protagonistes, ne fait qu'accomplir des tâches qui lui sont assigné.

Le paradoxe, dans le roman sur les génocides, est que celui-ci est un récit sur des événements réels avec des personnages littéraires ou fictifs transcendant l'expérience du génocide. Certaines de leurs actions sont inscrites dans un élan vraisemblable qui, pourtant, décrit les itinéraires, les pensées ou les impressions de ces nombreuses voix narratives incarnées par des personnages distincts du rescapé de l'expérience du génocide. Ce réalisme prend la forme d'un « art littéral » (car résultant de faits réels) qui exclut toute emprise fictive ou toute dominance du réel sur le récit. Sans mission d'imiter parfaitement le réel, il découle d'une imagination qui demeure ancrée dans la réalité factuelle. En fait, c'est une sorte de fiction qui met en scène des séquences du réel :

---

<sup>121</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 43.

Il appartient à l'imaginaire de représentation de « dépeindre » en « mettant sous les yeux ». Le fait nouveau est que l'illusion contrôlée n'est ni destinée à plaire, ni à distraire. Elle est mise au service de l'individuation exercée par l'horrible [qui] resterait aveugle en tant que sentiment [...] sans la quasi-intuitivité de la fiction<sup>122</sup>.

C'est un discours réaliste en mesure de dévoiler toute l'horreur, afin que le lecteur puisse être atteint, dans la représentation, par tous les aspects qui entourent l'expérience individuelle et collective du génocide. Le cadre littéraire doit allier les indices de la réalité historique et de l'imagination pour faire adhérer le lecteur, car ce dernier a besoin de découvrir et de comprendre l'expérience du génocide à travers des procédés de stylisation formulés par le romancier. Cet ancrage dans la vraisemblance explique toujours le recours à une démarche narrative qui relativise l'exactitude de certaines énonciations. Ce qui semble être primordial pour l'écrivain dans l'accomplissement de sa mission créatrice, ce n'est pas réellement la *mimesis*<sup>123</sup>, mais l'élaboration d'un discours narratif qui transcende la diégèse<sup>124</sup>. L'ordre de succession des événements s'interrompt pour ensuite céder la place à des réflexions, à des prophéties ou à des interrogations destinées, la plupart du temps, au lecteur. En s'inspirant d'un événement historique, les auteurs écartent toute tendance obsessionnelle vers un excès de fantaisie et réaffirment l'ancrage de l'histoire textuelle dans les faits historiques (re)travaillés, (ré)interprétés, (re)pensés ou reformulés de telle sorte que les énoncés fictionnels s'alternent, en s'y imbriquant, avec les énoncés référentiels. Certes l'histoire romanesque sur l'expérience du génocide est construite, voire même inventée dans la mesure où les écrivains ne cherchent, en aucune manière, à s'insérer dans un registre historien, mais les recoupements avec le passé historique garantissent l'authenticité des faits évoqués qui, de toute façon, doivent être crédibles et véridiques. Il s'agit d'un ensemble d'éléments et de circonstances (le cadre spatio-temporel, les personnages littéraires, les procédés stylistiques, les indices factuels, etc.) qui influent

---

<sup>122</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, III, op., cit., p. 274.

<sup>123</sup> Ibid., p. 278.

Toujours, dans son œuvre *Temps et récit III*, Paul Ricœur affirme : « *La véritable mimésis de l'action est à chercher dans les œuvres d'art les moins soucieuses de refléter leur époque. L'imitation, au sens vulgaire du terme, est ici l'ennemi par excellence de la mimésis. C'est précisément lorsqu'une œuvre d'art rompt avec cette sorte de vraisemblance qu'elle déploie sa véritable fonction mimétique (...)* S'il est vrai qu'une des fonctions de la fiction mêlée à l'histoire est de libérer rétrospectivement certaines possibilités non effectuées du passé historique, c'est à la faveur de son caractère quasi-historique que la fiction elle-même peut exercer après coup sa fonction libératrice. Le quasi-passé de la fiction devient ainsi le détecteur des possibles enfouis dans le passé effectif. »

<sup>124</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7.

« *La diégèse est l'univers spatio-temporel désigné par le récit.* »

directement sur le discours narratif. De ce fait, la représentation s'inscrit dans une démarche créative qui prend le soin de veiller sur l'authenticité vraisemblable et globale des épisodes historiques et, parfois aussi, des personnages du récit qui, par leurs discours, leurs prises de positions ou leurs opinions laissent penser qu'ils seraient aussi susceptibles d'avoir vécu les expériences auxquelles ils font référence.

### *Les variations mémorielles du discours*

Dans la représentation des génocides, la configuration du discours se spécifie par sa variabilité énonciative. En raison des critères d'authenticité et de validité littéraire, la mise en scène de l'horreur des massacres se tient toujours sous les yeux d'un ou de plusieurs narrateurs-survivants de la tragédie humaine. Cette forme de (re)présentation met en relief la force de l'imaginaire dans le traitement littéraire de l'horreur. Elle montre aussi tout « le pouvoir qu'à la fiction de susciter une illusion de présence, mais contrôlée par la distanciation critique<sup>125</sup>. » Ce procédé permet à ce(s) témoin(s) d'aboutir à une certaine « individuation », c'est-à-dire à un processus de différenciation de sa personnalité. En relation avec les faits horribles, le narrateur l'intègre dans la mise en récit par le phénomène de l'admiration :

L'horreur est le négatif de l'admiration, comme l'exécration l'est de la vénération. L'horreur s'attache à des événements qu'il est nécessaire de ne jamais oublier. Elle constitue la motivation éthique ultime de l'histoire des victimes [...]. Le rôle de la fiction, dans cette mémoire de l'horrible, est un corollaire du pouvoir de l'horreur, comme l'admiration exerce dans notre conscience historique une fonction spécifique d'individuation<sup>126</sup>.

Non seulement cette individuation crédibilise l'histoire racontée, mais aussi elle confère au récit toute son authenticité. Cette stratégie illustre l'expérience tragique et tente de donner au lecteur l'occasion de comprendre les spécificités et les enjeux scripturaires des récits. C'est d'ailleurs ce qui fait que Charlotte Wardi approuve un tel procédé qui permet à l'imagination de valider et d'authentifier l'expérience du génocide :

La représentation du génocide dans une fiction doit répondre au critère de l'authenticité qui se mesure au pouvoir de la création imaginaire à susciter les

---

<sup>125</sup> Paul Ricœur, *Temps et Récits, III*, op., cit., p. 274.

<sup>126</sup> Ibid., p. 273.

événements du passé et à les communiquer sans les dénaturer. Authentique, elle permettra à l'imagination et à la sensibilité du lecteur d'appréhender la tragédie vécue et d'en saisir le sens<sup>127</sup>.

Néanmoins, il est utile de mentionner que, quelles que soient la singularité et la qualité de l'approche narrative, ces œuvres préservent leur caractère référentiel ou documentaire. Aussi faudra-t-il le rappeler encore une fois que toute narration est soumise à une démarche de littérisation. C'est la raison pour laquelle, la structure du récit romanesque des génocides fait appel à des aptitudes créatrices et artistiques du narrateur ; lesquelles aptitudes interfèrent avec la réalité factuelle et produisent cette part fictionnelle découlant de formulations interprétatives ou d'ajustements discursifs. Et, c'est ce mélange d'indices de la réalité historique et de discours fictionnel qui illustre et renforce, par la démarche stylistique, l'authenticité des faits et facilite la communication avec le lecteur. Cette option, dans la mise en récit de l'événement du génocide, fait appel, contrairement au témoignage direct, à l'imagination et à un système langagier qui ne lui ôte pas, selon Catherine Coquio, sa substance de vérité :

Là où la « littérature » donne tous les droits à l'imagination, même si elle vise une vérité à travers son jeu de sens et de formes, le témoignage ne laisse jamais s'autonomiser ce jeu discursif à l'égard d'un réel qui, par sa nature et sa gageure propres, impose une promesse et se constitue en mission : promesse de vérité, mission mimétique. Mais il s'agit d'extraire une vérité d'un non-sens et de miner un trou d'humanité. Or la conscience du tueur constitue une limite pour la compréhension, qui suppose que le mime, pour se poursuivre, fasse un saut décisif dans l'imagination. Si le rescapé d'un génocide, dans son témoignage, tente constamment d'imaginer la conscience du tueur, cette imagination ne saurait aller jusqu'au jeu d'empathie nécessaire à la fiction<sup>128</sup>.

Dans le roman sur les génocides, la représentation se déroule à travers une suite de consciences dont le rescapé est le porteur. Le jeu discursif, déployé par rapport à la réalité historique, ne peut se faire qu'avec du matériel (fictionnel) de témoignage des rescapés. Ce qui se conforme plus, d'après Catherine Coquio, à un certain idéal littéraire qui trouve tout son sens et sa valeur dans le réel :

Cet idéal dit même la distance irréductible entre le témoignage du rescapé et la fiction littéraire : le contrat qui lie le rescapé à son témoignage n'est pas le même que celui qui lie l'écrivain à sa fiction critique, même s'il est dans les deux cas de nature *éthique*. Ce que l'écrivain rescapé vit comme une extrême tension, qu'il doit à la nécessité d'inventer pour faire croire à ce qu'il a vécu, et de déformer ce vécu pour pouvoir le transmettre, l'écrivain non rescapé, qui entend néanmoins « témoigner » d'un événement observé ou médité, le vit, lui, comme un danger :

---

<sup>127</sup> Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque*, op., cit., p. 21.

<sup>128</sup> Catherine Coquio, *L'Histoire trouée* (Textes réunis), Nantes, Éditions L'Atalante, janvier 2004, p. 140.

celui de *trahir*, par la fiction, un réel dont il ne peut pas être le garant, mais seulement le symbolisateur. Ce danger, c'est celui du symbole même : celui d'écrire n'importe quoi sur une réalité qui, au contraire, importe au point de contraindre l'écriture à s'engager dans un nouveau rapport éthique avec elle<sup>129</sup>.

D'ailleurs, c'est ce qui explique le fait que l'usage d'artifices fictionnels n'est pas seulement l'apanage d'écrivains non témoins, car même les écrivains témoins s'en sont servi pour rendre plus visible et plus authentique la réalité du génocide. Aussi, le recours à l'imaginaire n'entache en rien le niveau d'engagement de l'écrivain par rapport aux faits et au lecteur. Cette relation de confiance et d'honnêteté recommande une transcription fictionnalisée du réel qui ne déroge pas au cadre éthique de son écriture. Cette éthique incontournable et nécessaire s'exerce à travers le respect du décalage entre l'exercice de témoignage du rescapé (en tant que figure littéraire) et la fiction littéraire. Tout en gardant ses résidus référentiels, documentaires et historiographiques, l'écriture sur les génocides aborde son rapport avec le réel de manière symbolique. La réminiscence d'actes odieux et criminels par la fiction demeure liée aux observations, aux réflexions, aux critiques et aux méditations sur l'expérience dans sa globalité. Cette synergie dans la mise en récit débouche sur un langage et sur des modèles narratifs en mesure de respecter les limites éthiques sans, pour autant, cesser de susciter une véritable implication du lecteur.

Grâce à l'imagination, le récit sur l'expérience du génocide doit surtout s'efforcer de convoquer la mémoire du lecteur. L'histoire du récit se déroule à travers une « *refiguration*<sup>130</sup> », c'est-à-dire une représentation fictionnelle, mais valide et authentique de l'événement historique qui sous-tend une réelle implication du lecteur. Cependant, il y a un préalable qui ne se limite plus à la relation fictive entre le narrateur et le lecteur, mais à un rapport direct entre l'écrivain et le lecteur, d'où l'utilisation de nombreuses expressions modélisatrices. Ainsi, l'authenticité et la validité de ce type d'œuvres de fiction, produits par des « écrivains dignes de confiance<sup>131</sup> » s'expliquent par le fait que les procédés discursifs constitutifs du texte romanesque apparaissent comme des mécanismes qui concourent à bâtir cette relation de confiance. Dans tous les cas, la démarche narrative du rescapé-

---

<sup>129</sup> Ibid., p. 141.

<sup>130</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit III*, op., cit., p. 147.

C'est un terme qui revient assez fréquemment dans *Temps et récit III*.

<sup>131</sup> Ibid.

(narrateur) ne manque jamais de rappeler au lecteur sa présence et, de manière subtile, la crédibilité de son histoire. C'est le cas dans plusieurs passages du roman *Journal de déportation* où le narrateur, Yervant Odian, martèle, de manière récurrente, son rôle de témoin inamovible : « Comme je l'ai dit au cours de mon récit [...] <sup>132</sup>. » ; « Dans le camp de Sebil, j'ai été témoin oculaire d'un tableau très sombre et très affligeant. [...] <sup>133</sup>. »

Cette posture de témoin est souvent adoptée lors de la description des séquences les plus tragiques de l'épisode du génocide. D'ailleurs, voici un autre exemple où le narrateur interprète, en tant que témoin oculaire, les comportements de personnes livrées à elles-mêmes :

J'ai vu une femme perdre la raison, quelques heures après avoir vendu ses deux enfants.  
D'autres semblaient dans une sorte de torpeur, d'abrutissement, restant assises par terre pendant des heures, silencieuses, le regard fixe. Comme si tout sentiment, toute conscience des choses avaient disparu en elles, elles s'étaient animalisées. [...].  
Les ventes de jeunes enfants étaient l'un des épisodes les plus terribles de la déportation, ce crime épouvantable. On ne pourra jamais imaginer pire avilissement de l'homme <sup>134</sup>.

L'événement du génocide continue d'habiter chaque individu qui l'a enduré et apparaît par la mémoire ou le récit. Le discours littéraire qui le présente repose sur des pratiques langagières qui valident les éléments factuels et proposent un modèle de transmission susceptible de garantir au texte romanesque une bonne réception. Il se compose de souvenirs, d'énoncés ou d'un ensemble d'images à partir desquels sont conçues les représentations littéraires. Évoquant des faits réels et se fondant sur des caractéristiques littéraires, cette représentation, guidée par l'imagination, entretient des relations de complémentarité avec le discours testimonial plus regardant sur les impasses, sur les imperfections et sur la validation des faits historiques.

En effet, le discours littéraire dans le roman sur les génocides trouve sa force, sa pertinence et sa légitimité dans la relation tumultueuse et ambivalente entre le « témoin » et le caractère atroce des événements. La littérarité du texte se situe dans le souci de *déréalisation* <sup>135</sup>. Dans cette optique, Georges Perec préconise, dans son

---

<sup>132</sup> Yervant Odian, *Le journal de déportation*, op. cit., p. 317.

<sup>133</sup> Ibid., p. 147.

<sup>134</sup> Ibid., p. 149f.

<sup>135</sup> Catherine Coquio, *Rwanda. Le Réel et les récits*, op., cit., p. 180.

article intitulé *Robert Antelme ou la vérité de la littérature*, un langage qui sert de trait d'union entre le rescapé et sa propre expérience : « Car cette expression de l'inexprimable qui en est le dépassement même, c'est le langage qui, jetant un pont entre le monde et nous, instaure cette relation fondamentale entre l'individu et l'histoire, d'où naît notre liberté<sup>136</sup>. » C'est à travers cette relation complexe entre le témoin et l'histoire que l'écrivain célèbre sa liberté expressive en développant un langage figuratif et compréhensible.

Dans le roman d'Imré Kertész *Être sans destin*, toute la prise de parole du narrateur, György Köves, à travers le récit de son expérience, s'inscrit dans cette dynamique relationnelle qui est évoquée sous forme d'impressions. Bien que ces dernières se diversifient en souvenirs, en discours testamentaires et en artéfacts fictionnels, le discours dont elles émanent les maintient dans la vraisemblance. Ce qui fait que, généralement, dans les romans sur les génocides, la représentation se lance dans une approche et dans un traitement littéraires véridiques et moins contraignants. Les séquences narratives qui se construisent dans le temps et dans l'espace restent impressionnantes par la quantité des informations et par la nature des révélations. À part le roman *Le passé devant soi*, les narrateur-témoins des autres récits partent de la première personne du singulier pour parler d'eux-mêmes, mais cette stratégie apparaît juste comme un prétexte pour incorporer tous les protagonistes du récit dans un schéma scripturaire hybride, mais logique et cohérent. Le récit devient un amalgame de confidences, d'angoisses, d'états d'âmes, de réflexions et d'interrogations qui font appel à des qualités personnelles du narrateur (intelligence, intuition, lucidité, posture d'observateur, de psychologue, etc.).

En outre, si les survivants des massacres de masse se présentent comme des témoins oculaires dans les récits « intimistes » (Ođian, Kertész, Stanišić), cette position se trouve, au fil des années (Gatore), relativisée au profit d'une stylisation plus assumée, car il y a de moins en moins de révélations directes à faire. Ce fait explique le renoncement à cette obsession à vouloir porter témoignage et à ne dire que la « vérité ». La transmission de l'expérience se glisse dans un schéma narratif

---

<sup>136</sup> Georges Perec, *Robert Antelme et la vérité de la littérature*, in : *Robert Antelme. Textes inédits sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Blanche, 1996, [172-190], p. 190.

qui assure une certaine complémentarité entre le discours factuel (historique) et le discours littéraire. Par ailleurs, il est aussi utile de mentionner que, quel que soit le degré de vérité ou de véracité des faits relatés, le témoignage perd sa force, dès lors qu'il s'agit de représentation. Les artifices de présentation incorporés dans le discours sont tout à fait incontournables pour maintenir la vraisemblance avec des événements. Ces mêmes artifices contribuent également à surmonter les contraintes et à contourner les faiblesses factuelles pour s'inscrire dans un registre de représentation réaliste de scènes insoutenables, mais imaginables. Cette stratégie, utilisée pour la transmission, qui cristallise la réalité et l'imaginaire aménage une distance entre l'expérience et sa représentation narrative. Ce procédé met en relief un jeu de reflets de la réalité dont l'objectif principal consiste à entretenir une complicité permanente entre l'auteur et le lecteur. Ainsi, la posture narrative assimile le réel historique et noue des relations complexes et ambiguës entre les événements et les techniques narratives.

Cette forme de témoignage situe le texte dans une vraisemblance qui incorpore un effet de réel et un effet de fiction. De fil en aiguille, la réalité découle de ce fort sentiment de compromission dans la posture narrative où le narrateur relate des événements « avérés ». En tout état de cause, la démarche narrative des œuvres ne peut pas se passer d'une certaine éthique qui lui garantit une valeur littéraire sans écorner les ambitions testimoniales et mémorielles. C'est pourquoi, dans la représentation de l'expérience du génocide, le recours à une démarche fictionnelle peut, dans ces circonstances, être compris, car il s'inscrit dans une dynamique énonciative aussi authentique que valide.

D'ailleurs, c'est ce procédé qu'on retrouve dans le texte romanesque de Saša Stanišić. La mise en mots de la tragédie bosniaque insiste, métaphoriquement, sur les blessures qui refusent de se cicatrifier. Ni la mémoire humaine ni les forces de la nature ne parviennent à faire oublier aux victimes leurs expériences cauchemardesques :

Parce que cette saloperie de neige ne cache rien, rien du tout, alors que nos yeux sont si habiles à cacher les choses comme si tout au long de ces années de proximité, de fraternité et d'unité, nous n'avons rien appris d'autre. Je déteste que tout le monde

condamne tout, et que même les gens bons soient dans cette haine, et que je sois parmi les bons [...]»<sup>137</sup>.

Les stigmates de la violence sont vivaces. Et, ce n'est pas le narrateur, Aleksandar, qui nous le confirme, mais une autre voix narrative aussi crédible que la sienne. Après une telle tragédie, Zoran n'a plus de repère et se trouve fortement déstabilisé par son expérience, ses croyances et ses convictions. Il ne comprend plus rien et se laisse surtout envahir par un immense sentiment de haine, de dégoût et de désillusion qui devient la chose la mieux partagée dans cette société déchirée par un conflit ethniste qui a abouti à un génocide. Les possibilités qu'offre la production littéraire reconfortent ces voix testimoniales dans ce jeu d'illustrations crédibles. Elles traduisent aussi une certaine maîtrise des écrivains de l'événement historique et une mise à contribution du lecteur dans le schéma de la narration. On remarquera toujours dans *Le soldat et le gramophone* que c'est uniquement dans sa lettre du 16 décembre 1995 adressée à Asijia qu'Aleksandar mentionne le mot « purification ethnique »<sup>138</sup> en faisant allusion aux accords de Dayton qui en tant qu'« accord de paix » ont reconnu et condamné, au moins moralement et politiquement, la guerre civile en ex Yougoslavie et ses terribles dégâts collatéraux à savoir le massacre de milliers de Bosniaques.

*Grosso modo*, la diversité de démarches narratives dans le processus de littérisation de la mémoire met en lumière les intentions des écrivains. Ces derniers imaginent des voix narratives porteuses d'histoires vraisemblables et véridiques conçues pour présenter des expériences et des événements traitant l'horreur des génocides. Dans la représentation de l'expérience du génocide, la narration, souvent chronologique, s'attarde sur des *flashbacks* qui confirment les intrusions incontrôlées du passé. Le texte romanesque apparaît sous une forme de narration fragmentée et discontinue qui, malgré tout, reste authentique et valide. Celui-ci est assujéti à diverses sortes d'interprétations et de conceptions de la réalité qui se réalisent à travers de multiples moyens littéraires ou artistiques. Ce travail de mémoire ne vise qu'à exposer et à attester le caractère inacceptable et horrible des crimes du génocide. Néanmoins, cette mémoire reste sélective et s'exécute à travers ses procédés discursifs qui se focalisent, à travers des évocations, des descriptions et des découvertes, sur la déportation ou sur l'exil, sur

---

<sup>137</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 207.

<sup>138</sup> Ibid., p. 208.

la brutalité ou l'humiliation et sur les tueries. Dans cette optique, les textes sur la catastrophe du génocide ne ménagent aucun effort pour mettre en relief une distance à l'égard des événements qui, malgré leur existence vraisemblable, restent crédibles par rapport au fait historique et aux objectifs du travail de mise en représentation. Cette distance observée par rapport au traitement littéraire des événements historiques entraînent l'incursion de tournures expressives marquées par des incertitudes.

Même si le récit sur le génocide fait référence, par le biais du souvenir, à des faits historiques, la parole littéraire qui conduit le récit ne saurait revendiquer une certitude absolue<sup>139</sup> dans le processus de transmission des événements. De ce fait, l'incertitude souvent évoquée et mentionnée dans le texte n'est pas une incertitude de l'histoire, mais celle du discours narratif que la nature fictionnelle du récit entretient et organise en fonction des aléas et des contraintes de l'imagination du narrateur-(témoin). Les nombreuses difficultés auxquelles les romanciers sont confrontés les amènent à relativiser leurs souvenirs et à mettre en exergue l'aspect fictionnel du texte sans pour autant remettre en question le fait historique fruit de la mémoire profonde<sup>140</sup> du témoin. Certaines techniques discursives qui prennent en compte la dimension mémorielle du langage littéraire ramènent le texte narratif dans un cadre naturel dans lequel le lecteur peut jauger les actions ou les attitudes des personnages. Pour cela, l'exercice de réminiscence du sujet-narrateur doit déployer une stratégie discursive efficace en mesure de structurer sa pensée.

Dans *Être sans destin*, cette figure littéraire se veut plus lucide et plus objectif dans le processus de mise en récit. C'est ainsi qu'il procède par recoupement ou par sélection des informations reçues : « Je n'ai pas appris tout cela d'un coup, plutôt petit à petit, complétant sans cesse mes connaissances avec de nouveaux détails, en ôtant quelques-uns, en laissant d'autres et en rajoutant de nouveaux<sup>141</sup>. » Ce travail méticuleux de sélection et de construction des connaissances ne peut rester indemne

---

<sup>139</sup> Voir Edmond Jabès, *Le Monde des livres*, 29 janvier 1982. (Cité par Albert Mingelgrün dans l'article *Edmond Jabès et Auschwitz*), op., cit., p. 113.

Jabès écrit : « [...] On ne peut plus avoir de certitudes. »

<sup>140</sup> Cette mémoire profonde constitue un facteur non négligeable dans la lutte contre le négationnisme ou pour la fidélité et la vérité du discours littéraire.

<sup>141</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 151.

Le procédé révélé par Köves est aussi appuyé par Paul Ricœur : « [...] un événement ne peut être attesté par aucun témoin, à savoir que la vérité entière concernant cet événement ne peut être connue qu'après coup et souvent longtemps après qu'il a eu lieu. » (Paul, Ricœur, *Temps et récit I*, op., cit., p. 206.)

des soubresauts de la mémoire qui pèsent de tout leur poids sur le récit. Voici comment l'incertitude plane dans l'évocation de la séparation du narrateur, György Köves, avec son père: « Alors j'ai à mon tour dit adieu à mon père. Ou plutôt lui à moi. Je ne sais plus. Je ne me rappelle plus précisément les circonstances<sup>142</sup>. » Le doute sur le discours est une autre manifestation de la distanciation incarnée, ici, par le décalage temporel. Le narrateur procède par une opération de stylisation qui ne remet justement pas en cause la réalité : « [...] mais il me serait difficile de dire comment on a passé le temps<sup>143</sup>. », « [...] je ne me souviens plus très bien » ou « Je me souviens encore [...] »<sup>144</sup>. », « [...] pour le reste, je me souviens seulement que [...] »<sup>145</sup>. », « [...] je ne me souviens que ... » ou « [...] je me rappelle encore [...] »<sup>146</sup>. », « [...] il m'aurait été difficile d'acquiescer à une certitude absolue dans ce domaine<sup>147</sup>. »

Pour pallier les insuffisances du discours, traversé par des impasses, des vides, des trous (de mémoire), le récit sur la catastrophe du génocide recourt à un langage littéraire plus compatible avec des variations mémorielles. Cette alternance entre la certitude et l'incertitude discursive se déploie naturellement dans le texte romanesque et renforce le caractère ambivalent, subjectif et vraisemblable de la narration. Dans le roman *Être sans destin*, le narrateur, György Köves, use, de manière récurrente, de cette démarche narrative assez nuancée et distanciée<sup>148</sup>. Cette incertitude est devenue, par un jeu de langage et de modélisation, une certitude, car l'incertitude, dans le discours, s'appuie sur des preuves irréfutables recoupées et rassemblées dans un espace temporel hybride :

Ensuite, eux aussi étaient entrés dans le local des douches où, à ce qu'on me dit, il y avait aussi des tuyaux et des pommes : sauf qu'on ne leur a pas envoyé de l'eau, mais du gaz. Je n'ai pas appris tout cela d'un coup, plutôt petit à petit, complétant sans cesse mes connaissances avec de nouveaux détails, en ôtant quelques-uns, en laissant d'autres et en rajoutant de nouveaux [...] »<sup>149</sup>.

Par ce stratagème utilisé, le narrateur joue sur la subtilité langagière qui est en mesure de faire cohabiter l'exactitude et l'inexactitude dans les souvenirs. La

---

<sup>142</sup> Ibid., p. 34.

<sup>143</sup> Ibid., p. 63.

<sup>144</sup> Ibid., p. 72.

<sup>145</sup> Ibid., p. 73.

<sup>146</sup> Ibid., p. 75.

<sup>147</sup> Ibid., p. 83.

<sup>148</sup> Cette stratégie narrative apparaît, entre autre, au niveau des pages 92, 93, 95, 116, 131, 138, 159, 165, 207, 221, 236 ...

<sup>149</sup> Ibid., p. 151.

reconnaissance de l'effet d'érosion de la mémoire dans la transmission de l'événement passé redirige le texte narratif dans une réalité discursive qui amoindrit la véracité des faits relatés et assume la distanciation par rapport à l'événement évoqué. Et c'est le décalage temporel exposé qui permet de rappeler au lecteur la présence d'un discours fictionnel et vraisemblable qui apparaît directement au niveau des souvenirs et de l'imagination.

Les écrivains abordant l'expérience du génocide manifestent, à travers leur récit, une véritable prise de conscience sur le caractère mémoriel de leur discours. Les différents pratiques discursives, employés dans le roman *Être sans destin*, illustrant, pour plusieurs raisons, les incertitudes et, même parfois, des doutes, sont présents dans *Journal de déportation*. Dans ce roman-souvenir, le narrateur, Yervant Odian, utilise un ensemble d'expressions laissant apparaître des signes d'incertitude qui traduisent une maîtrise parfaite des subtilités du langage :

« [...] Si je ne me trompe pas, leur évêque devait être avec eux<sup>150</sup>. »  
« Nous avons alors supposé [...] <sup>151</sup>. »  
« Cette dame, qui s'appelait, je crois, madame Kohis, [...] <sup>152</sup>. »  
« On racontait que ce militaire arabe [...].  
J'ignore jusqu'à quel point cette accusation est vraie. [...] <sup>153</sup>. »

L'incertitude, manifestée par Yervant Odian, dénote une certaine ambigüité dans l'élaboration de certaines séquences du récit. Non seulement ces assertions montrent une certaine confusion dans le traitement des informations reçues par les déportés, mais aussi elles insistent sur le caractère incertain et, parfois, non vérifiable de certains propos du narrateur. La logique évocatrice qui guide le raisonnement du narrateur veut aussi rester en contact, à travers ses souvenirs, avec son passé et démontrer, par ailleurs, sa bonne foi par rapport à l'ambivalence du discours narratif fortement ancré dans la réalité historique. D'ailleurs, c'est la position qu'adopte toujours le narrateur, Yervant Odian, quand il cherche à séparer l'expérience vécue de l'expérience narrative :

« Nous apprenions un jour que les Arméniens d'Eregli [...] »  
« On racontait un autre jour que les autorités faisaient venir à Konya les Arméniens [...] »  
« Quelques jours plus tard, ces nouvelles étaient démenties et cédaient la place à d'autres rumeurs tout aussi infondées<sup>154</sup>. »

---

<sup>150</sup> Yervant Odian, *Le journal de déportation*, op., cit., p. 122.

<sup>151</sup> Ibid., p. 134.

<sup>152</sup> Ibid., p. 142.

<sup>153</sup> Ibid., p. 291.

Le déroulement de l'expérience tragique des victimes est amplement relaté, mais sous forme de souvenirs qui valsent entre l'incertitude et la certitude. L'incertitude renvoie aussi à une sorte de neutralité qui requiert, dans certaines situations spécifiques, un effacement total du témoin par rapport aux événements racontés.

On remarquera l'usage de cette technique à travers la démarche narrative dans le roman *Le passé devant soi* de Gilbert Gatore où la voix narrative mise, de temps à autre, sur l'évocation et sur l'imprécision pour maintenir toute une distance et une forme d'objectivité en confiant la transmission de l'information sensible à une tierce personne à savoir une voix journalistique :

Ce matin-là, la radio lui hurla que, dans un pays dont la seule évocation la figeait d'inquiétude, le nombre de prisonniers était tel qu'au rythme des jugements il faudrait deux ou trois siècles pour examiner le cas de chacun des détenus. Le journaliste, plus doucement comme elle avait baissé le volume, évoqua le pourcentage de la population emprisonnée par rapport à la population du pays<sup>155</sup>.

Pour faire des révélations, la narratrice fait appel à la voix journalistique plus neutre pour évoquer une réalité qui a subi plusieurs amputations (la chaîne de radio inconnue, le cadre spatio-temporel non-mentionné, des prisonniers non-identifiés, etc.).

Cette démarche est aussi présente dans *Le soldat et le gramophone* où l'écho d'une voix radiophonique supplante la voix narrative dans l'évocation de la guerre : « C'est seulement lorsqu'une voix rauque de la radio prononça le nom d'une ville qui s'appelait exactement comme le nôtre que tout le monde a commencé à comprendre. Moi, aussi j'ai un peu compris. La voix rauque parlait de Višegrad comme d'un endroit où aucune cachette n'offrait la sécurité<sup>156</sup>. »

L'incertitude qui se cache derrière ces évocations explique l'effacement du narrateur. Le souci de neutralité qui l'anime conduit le discours dans une sorte d'impasse suggestive contrôlée et par le réel et par la fiction qui s'élaborent dans un jeu impersonnel dans la transmission de l'information. Dans d'autres étapes de la description, il arrive que le narrateur utilise des expressions marqueuses de distanciation et aussi porteuses d'une puissance évocatrice nuancée ou cède la place à d'autres voix narratives. Bien que leurs natures soient variées, ces expressions

---

<sup>154</sup> Ibid., p. 386.

<sup>155</sup> Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 29.

<sup>156</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 253f.

sont très explicites. Leurs formulations dans *Journal de déportation* (« Ils avaient été probablement tous massacrés ... » [p. 159], « j'ai entendu raconter ... » [p. 164], « Puis nous avons appris ... » [p. 165], etc.) ressemblent beaucoup à celles employées dans *Être sans destin*, (« J'ai entendu dire ... » [p. 17], « Le bruit courait ... » [p. 147], « La nouvelle qui émanait vraisemblablement de ... » [p. 174], « à ce qu'il paraît ... » [174f], « ... selon les suppositions ... » [p. 202], etc.)

D'autres ressources matérielles absentes sont également exprimées par le conditionnel pour représenter des endroits inconnus ou pour illustrer des événements non vécus.

Toujours dans la même veine, lorsque les souvenirs deviennent moins détaillés, il arrive souvent que le narrateur se réfugie derrière une rumeur<sup>157</sup> qui apparaît sous forme d'impressions pour présenter des expériences. De tels propos, qualifiés de rumeurs, ne décrédibilisent pas, pour autant, le discours littéraire ou même les faits relatés, mais les placent dans un contexte discursif dominé par la vraisemblance. Et, même si les « rumeurs » montrent parfois l'absence de preuves matérielles, elles traduisent aussi la bonne foi de l'auteur et le libre choix laissé au lecteur pour apprécier les événements dans leur globalité. Cependant, même si le narrateur se fie assez souvent aux rumeurs pour souligner le caractère imprécis, invérifiable ou incrédule de certaines informations, certaines parmi celles-ci, bien qu'inconcevables, s'avèrent, dans bien des cas, vraies. Cette superposition de voix sert de tremplin au discours, car le narrateur se fie simplement à d'autres « témoignages<sup>158</sup> » pour exposer et informer sur l'ampleur et l'étendu de la catastrophe.

---

<sup>157</sup> Yervant Odian, *Journal de déportation*, op., cit., p. 313.

Les rumeurs reviennent fréquemment dans le récit *Journal de déportation*. Voici un exemple : « *Les nouvelles sont très mauvaises. Des rumeurs de massacres circulent. [...].* » « *Des rumeurs funestes commençaient déjà à circuler. On entendait parler de massacres, de potences.* » (Ibid., p. 69) « *Quelques jours plus tard, ces nouvelles étaient démenties et cédaient la place à d'autres rumeurs tout aussi infondées.* » (Ibid., p. 386.)

Par contre, les allusions de Köves aux rumeurs sont très rares et évoquent juste à des situations particulières au camps : « *La rumeur avait déjà couru auparavant, aussitôt commentée de long en large, rappelée et répandue dans toute la cour [...]* » (Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 140.) « *Le Lagerältester donne par distraction des coups de canne ou de poing parce que, du moins selon les rumeurs qui circulent dans le camps, cela lui procure, paraît-il, une espèce de plaisir, une chose proche [...].* » (Ibid., p. 205f.)

<sup>158</sup> Voir Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 303.

Aleksandar reconnaît son rôle de porte-parole : « *[...] je note des souvenirs qui ne sont pas les miens [...].* »

Le roman *Le soldat et le gramophone* est aussi conçu sous la même logique empreinte de situations d'incertitude. En affichant, dès le début de son récit, ses ambitions, Aleksandar reconnaît, à travers un langage lyrique et métaphorique, le caractère incomplet ou, plus exactement, inachevé de ses souvenirs : « Je veux créer des objets inachevés, [...] – je deviendrai un artiste [...]! Aucun de mes tableaux ne sera jamais fini, il leur manquera toujours un détail important<sup>159</sup>. » Cet extrait qui résume amplement son travail de représentation circonscrit l'histoire romanesque dans un registre artistique. Le caractère inachevé ou incomplet des tableaux marque l'aspect fictionnel dans le discours qui obéit justement aux manœuvres créatrices du narrateur. La prise de parole de ce dernier reste étroitement circonscrite dans un exercice complexe de dévoilement, d'amputation et d'exposition incomplète. Pourtant, ces caractéristiques dans le travail de mise en récit ne constituent pas un obstacle dans la compréhension ou la maîtrise de l'histoire racontée. Dans l'élaboration de son récit, Aleksandar ne ferme aucune porte face aux rapports de force qui entrent en jeu dans ses mises en scène. Les multiples « objets inachevés ou incomplets » sont des résultantes du langage dans lesquelles foisonnent plusieurs outils rhétoriques. Et, dans le cas de la mise en récit du génocide, les formules d'évocation d'une certaine incertitude narrative dénotent une certaine ambiguïté dans l'élaboration de séquences narratives largement composées de la logique et du fonctionnement du processus représentation des histoires racontées.

Dans la représentation des génocides, l'intrusion de la rhétorique de l'incertitude est logique et s'opère à travers des procédés d'énonciation et d'« élucidation » qui maintiennent le discours dans une cohérence narrative propre à la littérature. Cette rhétorique insère, de fait, le récit dans une ambiance ni réelle ni fictive, donc fortement ancrée dans la vraisemblance. Cette incertitude quant à la justesse du souvenir est comblée par un sens de l'éthique qui œuvre de telle sorte que les faits évoqués restent crédibles et authentiques. L'incertitude dans le discours narratif montre une certaine propension du texte romanesque vers la littérature, car les souvenirs se réalisent à travers une certaine « équivocalité » discursive, étant donné que les affirmations sont interprétables de différentes manières. Cette présence d'expressions incertaines est à classer au même niveau que les objectifs généraux (littéraires, mémoriels, testimoniaux ...) de l'écrivain, car ces récits ne veulent pas

---

<sup>159</sup> Ibid., p. 32.

être des œuvres d'histoire, mais des produits littéraires ayant comme source d'inspiration l'expérience traumatique des génocides. Et, c'est avec cette intention artistique que se nouent et se dénouent les péripéties et les énigmes entourant la détresse et l'effroi des victimes de génocide. Ainsi, si l'incertitude renseigne sur le caractère relatif de certaines parties du discours, il y a une autre variation mémorielle comme l'oubli qui, non seulement rappelle le décalage entre l'événement « vécu » et la transmission propre à la représentation des génocides, mais aussi considère celle-ci comme une partie intégrante du dispositif narratif encadrant et organisant le récit.

En tant que substitut de la mémoire, l'oubli remplit les mêmes fonctions langagières que les incertitudes dans le discours narratif sur des faits historiques fortement marqués par diverses « zones d'ombre ». Dans la représentation littéraire des génocides, le phénomène de l'oubli prend toute sa place dans l'évocation des événements en question : « [...] la littérature (pour ne parler que d'elle) n'a jamais eu pour objet véritable que de révéler, représenter en mots, ce qui manque à toute représentation, ce qui s'y oublie<sup>160</sup>. » En tant que phénomène lié au travail mémoriel, cette faculté d'oubli montre que les faits évoqués ne sont pas toujours soumis à une rigueur de véracité factuelle<sup>161</sup>. La voix narrative reste humaine, sincère, et s'adosse à une symbolisation et à la loi du probable pour rester à la proximité de l'événement et en étroite relation avec le lecteur. Le phénomène de l'oubli apparaît plutôt, dans le discours sur l'expérience du génocide, comme une forme de variation littéraire qui ne signifie pas une amnésie ou un refoulement du témoin-narrateur<sup>162</sup>. Ces « trous de mémoire » apparaissent dans l'histoire comme un phénomène d'enrichissement comme un signe de crédibilité qui, dans la transmission, préserve une relation très forte entre le lecteur et le passé évoqué. La narration s'effectue sous la houlette d'individus « [...] agissant et souffrant, dans

---

<sup>160</sup> Jean-François Lyotard, *Heidegger et «les juifs»*, op., cit., p. 16.

<sup>161</sup> Ibid., p. 16f.

Par rapport à l'oubli, Lyotard précise : « *Un oublié ne résulte pas de l'oubli d'une réalité, rien n'ayant jamais été mémorisé, et l'on peut rappeler que comme oublié "avant" la mémoire et l'oubli et en le répétant.* »

<sup>162</sup> Ibid., p. 42.

« [...] l'oubli n'est pas une défaillance de la mémoire, mais l'immémorial toujours "présent". »

des circonstances qu'ils n'ont pas produites et avec des résultats voulus et non voulus<sup>163</sup>. »

Même si le désir d'authenticité et de crédibilité n'est pas remis en cause, l'obsession sur les facettes de la tragédie des génocides enclenche des moments d'imprécision, de doute, d'incertitude ou de rupture de la mémoire discursive. Ricœur explique ce phénomène naturel de l'oubli dans le processus de mise en récit et de remémoration de l'Holocauste en ces termes : « Quand on braque le regard sur un aspect du passé - l'Occupation -, on se rend aveugle à un autre – l'extermination des juifs. [...] Voir une chose, c'est ne pas en voir une autre. Raconter un drame, c'est en oublier un autre<sup>164</sup>. » À travers le processus de fictionnalisation du récit, cet oubli survit et se légitime grâce à la vraisemblance. Néanmoins, cet oubli, présent dans le discours, est différent de la première volonté affichée par Aleksandar, le narrateur dans *Le soldat et le gramophone*, qui voulait oublier tout son passé traumatique, avant d'en être dissuadé par sa grand-mère : « [...] je m'apprêtais à m'abstenir de tout souvenir pour les dix prochaines années mais grand-mère Katarina était contre l'oubli<sup>165</sup>. » Ainsi, pour faire face aux aléas de l'oubli, Aleksandar compte dresser un portrait incomplet des histoires à représenter : « Je ne dresse plus l'Inachevé, j'écris [...] des histoires du temps où tout allait encore bien pour que plus tard je ne puisse pas regretter d'avoir oublié<sup>166</sup>. »

Même désarçonné par son expérience inadmissible, le narrateur-rescapé doit fournir de gros efforts pour oublier<sup>167</sup>. Cependant, cette forme d'ignorance ou de censure tacite n'est qu'une technique pour se dresser contre l'oubli du génocide, car l'écrivain s'inscrit dans la production d'une littérature de témoignage. Dans le roman *Journal de déportation*, des expressions spécifiques préviennent le lecteur des insuffisances ou des lacunes sur le travail cognitif : « Je ne me souviens pas de

---

<sup>163</sup> Paul Ricœur, *Histoire et rhétorique*, Diogène, 1994, no 168, p. 23-25. (Cité par Jean-Clément Martin, « Histoire, mémoire et oubli pour un autre régime d'historicité », in : *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 4/2000 [n° 47 – 4], p. 783-804 ; article publié aussi sur le site : [www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2000-4-page-783.htm](http://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2000-4-page-783.htm)).

<sup>164</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire l'oubli*, op., cit., p. 58.

<sup>165</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 188.

<sup>166</sup> Ibid., p. 200.

<sup>167</sup> Aleksandar semble être envahi par l'oubli : « *L'oubli chatouille le lobe de mon oreille.* » (Ibid., p. 164.)

la date exacte mais à cette époque on me fit savoir un jour qu'un Arménien se trouvant à l'Ambassade de France voulait absolument me voir<sup>168</sup>. »

Tout en oubliant même partiellement, les narrateurs parviennent à déjouer les pièges du processus de représentation des faits historiques et à faire vivre la mémoire de l'expérience tragique. C'est avec cet oubli salutaire que le narrateur sélectionne et classe les événements en fonction des exigences du moment. L'opération mémorielle et le fait historique se trouvent plus significatifs et plus à même de porter le discours littéraire. Par ce procédé narratif qui met en valeur symboliquement ces moments « d'absence de certitude », le narrateur parvient, en tant que témoin, à dompter l'oubli. Son langage traduit, dans sa lancée testimoniale, le désespoir de l'être humain qui est conscient de ne pas pouvoir partager tous les événements liés à sa situation tragique. Par l'oubli, ce narrateur-témoin insiste sur la mise en valeur de l'expérience abominable et sur la confusion entre les affects et le tragique. Le langage se conçoit à partir d'une tentative de matérialisation de diverses idées qui confère au processus de réminiscence une puissance illustrative et évocatrice. Et, c'est dans cette dynamique de conceptualisation que le phénomène de l'oubli acquiert toute son importance dans le raffermissement des liens de confiance et de crédibilité entre le narrateur et le lecteur.

Dans sa démarche narrative, le narrateur reste imprévisible dans son élan d'explication de la « perte instantanée » de la mémoire individuelle ou collective<sup>169</sup>. Celui-ci reste prisonnier d'une certaine mélancolie imaginative qui ne cherche pas à exorciser le mal, mais plutôt, à aménager, dans le discours, des signes ou des espaces de sépulture ou des portraits de monuments tombaux en mesure de pérenniser le travail de mémoire ou de célébrer le deuil éternel<sup>170</sup>. Cet oubli n'est juste utilisé que de manière énonciative, car il communique sur les rapports des témoins avec la violence ou l'horreur vécue. Dans l'élaboration du discours, il se

---

<sup>168</sup> Yervant Odian, *Le journal de déportation*, op., cit., p. 36.

<sup>169</sup> Voir Jean-François Lyotard, *Heidegger et «les juifs»*, op., cit., p. 20.

Jean-François Lyotard assimile le phénomène de l'oubli à une mémoire du mémorial : « *Mais quant à l'oubli, cette mémoire du mémorial est intensément sélective, elle exige l'oubli de ce qui peut faire douter de la communauté et de sa légitimité. Ce n'est pas qu'elle n'en dise pas un mot, au contraire. Elle représente, peut et doit représenter la tyrannie, la discorde, la guerre civile, le partage de la honte, le conflit des colères et des haines.* »

<sup>170</sup> Ibid., p. 25.

Pour Lyotard, il est nécessaire d'oublier pour mieux lutter contre toute forme d'oubli : « *Lutter contre l'oubli, ici, c'est lutter pour rappeler qu'on oublie dès qu'on croit, dès qu'on conclut et qu'on tient pour acquis.* »

développe une sorte d'anomalie langagière significative qui inscrit la démarche narrative dans le passé et dans l'extrême cruauté des événements.

L'oubli permet au narrateur de ne pas rester prisonnier du tragique et de maintenir le texte à un niveau discursif spécifique. Son introduction dans le récit permet, d'un côté, de mieux affronter les faits et, de l'autre, de recommencer autre chose surtout en regardant vers l'avenir. Cet oubli est, du reste, salutaire pour le narrateur, car il favorise l'avènement d'autres mécanismes de représentation à savoir les réflexions et les interrogations (philosophiques). De temps en temps, on ressent un certain penchant du narrateur vers un pacte de sincérité au détriment du fictionnel dans le récit. De ce fait, les procédés de mise en récit se fondent sur une représentation imagée en mesure d'exposer et d'expliquer la réalité. Le lecteur assiste à des formes d'autocensure se traduisant par différents stratagèmes discursifs qui, à la fois, limitent et favorisent le dévoilement. Au nom d'une conception discursive plus tragique, cet oubli traduit plus une sorte d'incrédulité et de méfiance qu'une sorte de crédulité. Cependant, si on s'en tient au sens grec de la vérité *aletheia*, on constatera aussi qu'il signifie oubli. Donc, cet oubli démontre chez les narrateurs un refus d'oublier les événements évoqués et une réelle volonté de dire la vérité. C'est ce que laisse entendre le point de vue de Jean-François Lyotard quand il écrit dans son essai *Heidegger et «les juifs»*:

En représentant, on inscrit en mémoire, et cela peut sembler une bonne garde contre l'oubli. C'est, je crois, le contraire. Ne peut s'oublier au sens courant, que ce qui a pu s'inscrire, parce qu'il pourra s'effacer. Mais ce qui n'est pas inscrit, faite de surface inscriptible, faute d'une durée et d'un lieu où l'inscription se situe, - cela qui n'a pas de place dans l'espace ni dans le temps de la domination, dans la géographie et la diachronie de l'esprit fort de soi, parce qu'il n'est pas synthétisable, - disons : ce qui n'est pas matière à exprimer, même inconsciente, celle que produit le refoulement secondaire, lui sont inaptes et ineptes, cela ne peut pas s'oublier, n'offre pas de prise à l'oubli, - cela reste présent « seulement » comme une affection qu'on n'arrive même pas à qualifier, comme un état de mort dans la vie de l'esprit. Il faut, assurément, il faut inscrire, en mots, en images. Pas question d'échapper à la nécessité de représenter. Ce serait le péché même, de se croire saint, sauf. Mais c'est une chose de la faire en vue de sauver la mémoire, une autre d'essayer de réserver le reste, l'oublié inoubliable, dans l'écriture<sup>171</sup>.

Dans la représentation du passé, l'imbrication de la mémoire et de l'oubli est devenue un enjeu majeur sur la crédibilité du discours narratif. Ce procédé s'opère à travers un réseau dense d'énonciations et de circonstances qui n'est qu'une forme

---

<sup>171</sup> Ibid., op., cit., p. 51f.

habile pour exprimer l'interdit, le refoulé ou le non-dit et pour raviver le flambeau contre l'oubli. Ainsi, dans le processus narratif, il arrive qu'à travers la transcription graphique le sens et la signification des faits relatés soient renforcés par des séquences énonciatives symboliques qui débouchent sur un vide lexical dont la forme la plus récurrente est le silence<sup>172</sup>.

Dans la représentation des génocides, l'expression du silence se révèle comme une autre forme d'art de parler<sup>173</sup>. Ce silence matérialisé le plus souvent par des points de suspension provient d'une représentation subjective et énonciative de l'état d'esprit des personnages littéraires<sup>174</sup>. Ce silence présente des images abstraites mais en mesure de dire ce qui pourrait être *indicible* ou de nommer ce qui pourrait être *innommable* et de traduire en actes réflexifs des moments ou des espaces où il subsiste une certaine difficulté de verbalisation. Cette absence de mots transfère le discours narratif sur l'expérience du génocide dans la rhétorique. Décrire une expérience cruelle et tragique comme celle sur les génocides s'avère difficile, ardue et même risquée parce que les mots ou les phrases descriptives peuvent ne pas être appropriés ou peuvent être différemment interprétés (ce qui peut créer la confusion.). Dans la représentation des génocides, les mots revêtent une importance majeure dans chaque mouvement d'illustration des images (littéraires) ou de formulation du discours. Cependant, ils ont leur limite. C'est, d'ailleurs, ce que confirme l'écrivain et philosophe existentialiste français Albert Camus lorsqu'il disait : « Mal nommer les choses, c'est ajouter au malheur du monde<sup>175</sup>. »

---

<sup>172</sup> Devant une impossibilité de verbalisation, Wittgenstein écrivait : « *Ce dont on ne peut parler, il faut le taire.* » (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Éditions Gallimard, 1961, p.107.)

<sup>173</sup> Paul Valéry, *Eupalinos L'âme et la danse Dialogue de l'arbre*, Paris, Éditions Gallimard, 1944, p. 210.

A travers la remarque de Lucrèce, Valéry montre le rôle du « vide langagier » dans la phrase : « *Le manque d'un seul mot fait mieux vivre une phrase : elle ouvre plus vaste et propose à l'esprit d'être un peu plus d'esprit pour combler la lacune.* »

<sup>174</sup> George Steiner, *Langage et silence*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 76.

Dans les fins fonds de la cruauté, le langage s'interrompt. Dans ce cas, « *le silence est vraiment une solution de rechange.* »

<sup>175</sup> Même si les sources de cette citation font l'objet de controverses, ces propos sont bel et bien de l'écrivain existentialiste français. En effet, dans son essai de 1944, *Sur une philosophie de l'expression*, paru dans *Poésie 44* et traitant les travaux de son ami philosophe Brice Parain sur le langage, Albert Camus synthétise la pensée de Parain : « *Mal nommer un objet, c'est ajouter au malheur de ce monde. Et justement la grande misère humaine qui a longtemps poursuivi Parain et qui lui a inspiré des accents si émouvants, c'est le mensonge. Sans savoir ou sans dire encore comment cela est possible, il sait que la grande tâche de l'homme est de ne pas servir le mensonge.* » (Albert Camus, *Œuvres complètes*, tome I, 1931-1944, Paris, La Pléiade, p. 908.)

Partant de cette affirmation d'Albert Camus, il n'est pas faux de mentionner que rien qu'un mot mal employé peut déformer la connaissance et, donc, le savoir ; et cela est extrêmement vrai pour l'histoire des génocides. En d'autres termes, le discours ou l'usage d'un mot inapproprié peut aussi déformer la réalité, donc transformer la vérité en contrevérités ou en mensonges. Ainsi, pour ne pas détourner la transmission de ses objectifs d'information et d'instruction avec des idées erronées qui transfèrent les événements dans une déformation intégrale, le narrateur adopte, de temps à autre, un mutisme compréhensible mais assourdissant. Le caractère horrible et absurde des sujets évoqués provoquent ce silence. On peut donner deux exemples dans *Être sans destin* où, d'abord, Köves et son interlocuteur peinent à trouver les mots appropriés : « "Dans un camp de concentration, c'est naturel." "Oui, oui, fait-il, là-bas, oui, mais ... et là, il s'interrompt hésite un peu, mais ... comment dire, [...]"<sup>176</sup>. » Et plus loin dans le récit, le héros du roman déclare : « Maintenant, je pourrais lui dire ce que "juif" signifie [...]. Ce n'est pas vrai, il n'y a pas de sang différent ni autre chose, il y a seulement ..., [...]"<sup>177</sup>. » Celui-ci parvient à contourner tout ce qui pourrait ou peut faire objet de malentendus, d'incompréhensions, de confusions ou de critiques inutiles dans la mise en récit de la souffrance et de l'horreur par un certain mutisme qui se traduit par une absence de mots. Ce mutisme parlant intervient à la suite d'épreuves inhumaines où la douleur profonde ou les émotions du narrateur se matérialisent par des insinuations que le lecteur doit décortiquer lui-même<sup>178</sup>. Cette rhétorique du silence dans le texte abordant l'expérience du génocide obéit à un ensemble de variantes contextuelles et circonstancielles. Ce silence lourd et oppressant s'exprime par l'intermédiaire de formes d'énoncés qui mettent en exergue l'emprise de parole dans le texte littéraire. Le narrateur semble être conscient que les mots ne suffisent plus ou bien ne semble pas trouver le mot juste pour désigner l'horreur. Dès lors, le texte se caractérise par des moments de silence communicatif traversant le discours. Leur puissance énonciative se trouve dans le non-dit qui se réfère toujours à l'horreur, à la souffrance et à l'incompréhension.

---

<sup>176</sup> Imré, Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 338.

<sup>177</sup> Ibid., p. 354.

<sup>178</sup> Köves et son interlocuteur préfèrent ne rien dire : « "Qu'en dites-vous, demandait-il lui aussi, qu'en dites-vous ? ...", mais bien sûr, nous ne pouvions pas dire grand-chose. » (Ibid., p. 160.) Comme Köves, Odian préfère ne pas continuer sa description d'un camp : « *À Islahié, se trouvaient en ce moment-là près de dix mille déportés dans un camp de toile. L'air de la ville était malsain et irrespirable ...* » (Yervant Odian, *Journal de déportation*, op., cit., p. 138.)

Dans la représentation de la tragédie humaine, la parole s'engage à ne pas tout révéler et à tout dire. Au-delà des formes d'interprétation expérimentées, les narrateurs recourent très souvent au non-dit et au silence systématique. Cette amputation ou, plus exactement, cette absence de mots entre dans le processus de construction et semble même être une nécessité dans la production laconique du discours. En toute apparence, les nombreuses suggestions ou allusions contribuent à la construction du sens, et ce vide lexical consolide ce sens à travers le processus d'élaboration du discours. De cette manière, l'écrivain mise souvent sur une amplification imagée ou sur une interruption discursive (manque de mots) pour présenter les séquences de l'extermination. Cette stratégie communicative est, généralement, adoptée pour véhiculer une forme vraisemblable de la réalité expérientielle. Aussi bien l'« amplification » que le silence sur certains épisodes de l'expérience limite contribuent à augmenter la tension réflexive sur les formes ou les stratégies d'interprétation du texte. Et dans l'impossibilité de trouver les mots « justes » pour exprimer ou décrire ces enchaînements factuels de certaines séquences des textes narratifs, le narrateur interrompt l'énoncé. Cependant, dans ces types de situations ou de contextes discursifs, le silence entretient une relation dialectique avec la parole. C'est d'ailleurs ce que confirme Max Picard lorsqu'il écrit dans son ouvrage *Le monde du silence* : « La parole est le verso du silence et le silence le verso de la parole<sup>179</sup>. »

Ce point de vue de Picard attribue les mêmes fonctions à la parole et au silence. Donc, même si, de manière superficielle, les points de suspension soulignent un certain mutisme incontournable dans la transmission de l'horreur du génocide, ils peuvent avoir, dans les mises en scène, la même valeur énonciative et suggestive que les mots ou la parole. Dans l'écriture romanesque sur les génocides, ces interruptions sont une autre forme de prise de parole, mais silencieuse. Au demeurant, les points de suspension dans *Être sans destin* expriment une forme d'amertume et de regret qui témoignent de certains concours de circonstances déterminants dans le destin de György Köves : « [...] S'il n'avait pas eu cette malchance ... Si l'autobus ...<sup>180</sup> » Dans d'autres situations, le texte narratif est interrompu par des points de suspension qui expriment des « soupirs », des

---

<sup>179</sup> Max Picard, *Le monde du silence*, Paris, PUF, 1954, p. 10.

<sup>180</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 84f.

« plaintes » ou des étouffements du narrateur. Que dire de la phrase, rapportée par Köves, adressée par un jeune homme à sa mère en route vers les chambres à gaz : « Wir werden uns bald wieder ...<sup>181</sup> » Dans cette phrase, les points de suspension mettent en évidence cette rencontre hypothétique qui, de toutes les façons, ne sera jamais réalisée. Ces ellipses narratives servent, ainsi, à revenir sur la stupéfaction des prisonniers et à mettre en relief toute la cruauté et l'horreur auxquelles certaines références font allusion. Elles se substituent à toutes les contraintes ou insuffisances langagières dans le dispositif énonciatif ou descriptif et prolongent subtilement la réflexion. C'est aussi le cas de l'évocation des fours crématoires dans le camp de concentration: « Autour de moi, on chuchotait, on murmurait, on répétait; "Les crématoires! ..."<sup>182</sup> »

En effet, l'accent porté sur ce symbole de destruction est mis en exergue à travers les verbes « chuchoter », « murmurer » et « répéter », et le vide langagier qui non seulement accélère le rythme de la phrase, mais aussi symbolise l'ultime dispositif d'extermination. Sur ce socle du silence se déploie une parole, une affirmation contre le néant et aussi un signe de désespoir qui se prolongent dans le temps. Ce silence absolu qui caractérise le narrateur et l'horreur se suffit dans sa cohérence. Il met aussi en exergue l'impasse représentative et conduit vers une fin inéluctable. Le silence établit une relation dynamique avec l'intériorité du texte qui ne s'appesantit pas sur un vide langagier, mais interpelle directement le lecteur. Ce silence est, donc, porteur de langage et transfère la prise de parole du narrateur dans un espace autre que celui du texte romanesque. Il se produit, dans l'élaboration du discours, une sorte de stratification portée par l'exclamation et par les points de suspension soumis à différentes interprétations. Donc, cette absence de mots amplifie le discours narratif, lui confère plus de sens et insiste sur le caractère tragique de l'expérience. En plus des réserves du narrateur, les interruptions adjoignent une dimension critique ou réflexive. Et, c'est par là que le silence, dans le discours, amène le lecteur dans une discussion sur l'expérience racontée.

---

<sup>181</sup> Ibid., p. 111.

<sup>182</sup> Ibid., p. 159.

« Nous allons nous revoir très bientôt ... » (Ma traduction)

C'est comme si, dans sa mise en scène, Imre Kertész adhère à la thèse qui refuse toute représentation artistique (littéraire, picturale, cinématographique ...) des endroits de l'agonie des « naufragés » d'Auschwitz dont les plus cités sont les crématoires et les chambres à gaz. À propos de ces derniers, Wiesel écrivait : « *Les chambres à gaz, il vaut mieux qu'elles restent fermées au regard indiscret. Et à l'imagination.* » (Élie Wiesel, *Tous les fleuves vont à la mer*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 97.)

Dans son travail de représentation, le narrateur, témoin de l'épreuve du génocide, ne saurait ignorer les innombrables « zones grises » matérialisées par le silence. La sensibilité et l'atrocité de l'expérience permettent aux narrateurs d'insérer de tels vides lexicaux à l'intérieur du discours. Ce silence circonstanciel et significatif se manifeste dans le discours à travers des pauses ou des aspects typographiques. De ce fait, les lacunes ou les insuffisances nous reviennent aussi, dans le texte littéraire, sous forme de points de suspension. Ces derniers peuvent avoir plusieurs significations dans le texte. Parfois ce sont des interruptions brutales qui invitent le lecteur à laisser libre cours à son imagination : « S'il s'agissait d'une petite somme, c'eût été avec plaisir ...<sup>183</sup> », parfois ils expriment plus qu'ils ne cachent : « [...] Les temps ont changé ...<sup>184</sup> »

La dimension discursive du silence favorise une certaine interaction sociale en ce sens que c'est une forme de communication que le narrateur établit consciemment avec le lecteur. Le silence met en scène l'horreur de l'expérience du génocide sans donner au narrateur l'opportunité de s'embarquer dans des excès de langage. La puissance du silence se remarque à travers cet échange entre Odian et un jeune :

"C'est monstrueux ! dis-je au jeune qui se tenait là, cette femme a été transportée depuis le camp jusqu'ici pour être jetée sans même attendre qu'elle soit morte ... [...]"<sup>185</sup>. »

Celui-ci lui rétorqua : " [...]. La nuit, nous avons pris ma belle-sœur et c'est en pleurant que nous l'avons transportée jusqu'ici pour la jeter ... La vie est douce"<sup>186</sup>.

Ce silence est omniprésent et interpelle systématiquement le lecteur. Ce mutisme dans le discours ne s'oppose aucunement à l'expression et s'avère être un ensemble de propriétés langagières non-verbales qui favorise une certaine compassion émotionnelle dans laquelle l'auteur et le narrateur sont susceptibles de partager les mêmes sentiments ou les mêmes sensations. Ces arrêts sans mots doivent être compris comme des paroles suggestives qui matérialisent juste une absence de son, d'expression ou de phrases pour évoquer certains faits ou des situations horribles ou tragiques. Cette suspension du verbe est là, en tant que formule rhétorique<sup>187</sup>, pour

---

<sup>183</sup> Yervant Odian, *Journal de déportation*, op., cit., p. 40.

<sup>184</sup> Ibid.

<sup>185</sup> Ibid., p. 147.

<sup>186</sup> Ibid., p. 148.

<sup>187</sup> Dans son ouvrage *les Naufragés et les Rescapés*, Primo Levi propose une « rhétorique schématique » pour décrire l'espace génocidaire : « *Seule une rhétorique schématique peut soutenir que cet espace est vide : il ne l'est jamais, il est constellé de figures abjectes ou pathétiques (elles possèdent parfois les deux qualités en même temps) qu'il est impensable de connaître l'espace*

suppléer à une méconnaissance ou une incertitude. Celle-ci incarne tout ce mystère ou ce refus de représentation que le narrateur cherche à exprimer diversement en relançant l'écriture. Pour des raisons pragmatiques, le narrateur du roman *Journal de déportation*, Yervant Odian, ampute son texte. Il s'appuie sur l'évocation d'un événement dont il choisit de ne pas présenter dans les détails :

[...] C'était au moment où des évadés de Deir ez-Zor arrivaient peu à peu et nous apportaient des détails de l'immense massacre. Leurs récits nous faisaient frémir. Impossible d'imaginer un tel degré de sauvagerie. Je ne veux pas rapporter ici tous ces événements qui ont déjà été consignés de façon détaillée, avec tous leurs épisodes<sup>188</sup>.

De manière générale, le texte sur le génocide se satisfait dans sa position mitigée entre la parole et le silence. La création littéraire permet à la rhétorique langagière d'évoquer même les « mystères » sur les événements du génocide, surtout les plus absurdes ou les plus atroces. En raison de sa polysémie dans le texte, ce silence maintient une certaine ambivalence avec les artifices internes et externes porteurs du discours. Même si la prise de parole est manifeste, les narrateurs aménagent des espaces d'expression « schématique » matérialisés par des interruptions de paroles ou une absence de mots. Ce vide langagier apparent est vecteur de messages. Non seulement il met en relief l'angoisse humaine, mais aussi traduit un état d'esprit du narrateur qui s'enfonce dans un désarroi existentiel. Le texte sur l'expérience du génocide est très attaché au silence. Ce dernier, observé par le narrateur, contribue à préserver l'espace du génocide comme « un espace brûlant de souffrance brute, inentamée, inaccessible à la métamorphose de la douleur en jouissance<sup>189</sup>. »

Choisir de « suspendre » temporairement le langage revient, en quelque sorte pour le narrateur, à faciliter la communication. Cette absence de parole inscrit le discours dans l'intentionnalité du narrateur qui s'abstient de désigner tout espace de souffrance extrême ou d'horreur. Cette attitude du narrateur, emmuré dans le silence, éclaire sa propre pensée, reprécise dans l'énonciation et la suggestion sa communication et favorise une compréhension mutuelle entre lui et son lecteur. Cette particularité langagière permet au texte sur les génocides de manifester une

---

*humaine, si nous voulons savoir défendre nos âmes au cas où cette épreuve semblable devait se présenter à nouveau, [...]»* (Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés*, op., cit., p 40.)

<sup>188</sup> Yervant Odian, *Le journal de déportation*, op., cit., p. 175.

<sup>189</sup> Danielle Sallenave, *La catharsis impossible. Ébauche d'une réflexion*, Po&sie, 70, 1994, p. 65.

certaine distance par rapport aux événements racontés et d'inscrire la parole dans un système de catégorisation discursive où aussi bien la parole que l'absence de mots jouent des rôles significatifs dans les processus énonciatifs. Le silence s'affirme, alors, comme un espace dynamique qui complète, dans la mise en récit, l'acte de prise de parole et toute forme d'impasse représentationnelle<sup>190</sup>. Il se manifeste à travers des actes énonciatifs qui expriment par le manque, la colère ou l'indignation. En témoignent les paroles de Le Morse (conducteur d'autobus) dans *Le soldat et le gramophone* sur le climat délétère en Yougoslavie : « [...] c'est toujours les poings ... les armes ... tabasser ... et même en paroles ... tabasser ... critiquer ... cracher ... jurer ... comme autrefois ... comme toujours ... et ce n'est que ... vous allez voir ... c'est seulement ... un pays de gens qui cherchent la bagarre ... jamais en paix ... jamais en repos ...<sup>191</sup> » En adoptant cette sorte de mutisme parlant, le narrateur donne de la consistance à l'acte de parole. Cette présence du silence apparaît comme une propriété de l'esprit qui se fonde sur cet art de dire pour prolonger la parole et pour requérir, à travers ces pauses, la participation du lecteur.

Le silence démontre ainsi qu'il existe une autre manière de créer et de d'exprimer divers affects (des sentiments de stupeur, d'indignation, de colère ...). Dans ces circonstances, la parole est suspendue et cette absence de sonorité dénote un certain mystère qui suscite de la curiosité et révèle aussi, par le calme et la sérénité, un certain respect pour les victimes. Ce silence bavard et tragique confère une réelle solennité à ces instances de transmission. À l'image de l'auteur rescapé, le narrateur revit intensément les moments de souffrance et de douleur partagés entre le passé lointain de l'écrivain et le présent où se déroule le discours du narrateur. La représentation du silence s'effectue dans une perspective positive d'autant plus que le discours s'oriente, de temps à autre, dans une sphère énigmatique où les multiples protagonistes tentent de percer ces mystères. Dans cette logique, la polysémie du silence apparaît comme un prolongement de l'acte de prise de parole, car le silence même est une forme de langage. Ce silence ne cherche

---

<sup>190</sup> Isaro n'a pas voulu, dans le récit, donné un nom à son projet. Elle contente seulement de le présenter ainsi : « *En mémoire ...* » (Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 85.)

<sup>191</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 135.

Voici un autre exemple extrait du récit : « *Ça n'a pas de sens ... pas de sens ... nous faut-il toujours ainsi ... pourrait être bien plus facile ... comme autrefois ... marcher sur la glace ... le lac complètement gelé ... un froid pareil ... et jusqu'au dernier petit clou ... ils l'ont ... ça fait exactement cinquante ans ... on m'a donné à manger ...* » (Ibid., p. 135.)

pas à étouffer la parole ou la vérité, mais se positionne plus dans le discours pour libérer la parole partagée entre le narrateur et le lecteur. Ce mutisme parlant a plusieurs significations : soit il traduit une certaine pudeur, soit il marque un secret ou un tabou, soit il exprime une certaine paralysie ou une certaine aversion ressentie par le corps. Ainsi, ces arrêts silencieux restent incorporés dans le discours et se déploient dans un mouvement scripturaire qui cherche à cerner l'insaisissable de la réalité tragique et abominable.

Les modalités du discours romanesque sur les génocides (dé)montrent plus que jamais que le travail de mémoire suggéré dans les récits se confond avec la construction discursive. Sur ce plan, le discours historique et le discours littéraire partagent les mêmes caractéristiques au sujet des variations mémorielles. D'ailleurs, Anna Bravo et Daniele Jalla, deux historiens italiens, constatent, dans la relation entre l'exercice de représentation et le souvenir, des intrusions et des interférences humaines et affectives : « La mémoire n'est pas l'entrepôt du passé, mais l'acte qui le rappelle vers la vie, lui donnant un sens [...] les oublis et les inexactitudes sont également importants, parce qu'ils racontent l'histoire des désirs, des illusions, des consolations, de ce qui pouvait être et qui n'a pas été<sup>192</sup>. » Cette démarche narrative est compréhensible, d'autant plus que la parole du témoin ne cherche qu'à transmettre une histoire vraisemblable. En combinant des techniques d'expression en rapport avec le travail de mémoire et d'imagination, les procédés de mise en récit dans les romans qui vont de la certitude à l'incertitude narrative en passant par l'oubli et le silence se densifient à travers un autre support discursif et littéraire marqué par un puissant dispositif dialogique.

### *Le récit comme espace dynamique de dialogue*

La variété de genres littéraires (romans, prophéties, psaumes, chroniques, lettres, drames dialogués ...) élargit le champ d'expression des figures narratives et diversifie les postures du sujet-témoin. En aucun cas, la représentation de l'expérience du génocide n'a voulu se limiter à la narration. Au contraire, le texte romanesque sur le génocide est, généralement, conçu de telle sorte qu'il se produit

---

<sup>192</sup>Anna Bravo et Daniele Jalla, a cura di. *La vita offesa : storia e memoria del lager nazisti nei racconti di duecento sprovvisuti*. 4a edizione. Milano : F. Angeli, 1988, p. 36. (Cités par Karla Grierson, *Discours d'Auschwitz : Littéarité, représentation, symbolisation*, op., cit., p. 87.)

indirectement des formes d'échanges entre le narrateur ou les personnages et le lecteur (car ce dernier en tant qu'instance extratextuelle est appelé à réagir par rapport à des interrogations ou des interpellations). De ce fait, il est devenu, par la force des choses, un espace de dialogue dynamique où le narrateur soumet certains sujets de l'expérience à la discussion. Ainsi, on assiste à un entrecroisement et un empiétement continuels entre, d'une part, la mémoire et l'histoire et, d'autre part, l'imaginaire et l'histoire : « En s'écrivant, le récit fabrique une aire de "jeu" sémantique et rythmique, espace vital du sujet parlant, nécessaire à la création continue d'un désir [...]. Le langage s'éprouve ainsi vecteur d'humanité, disant dans l'instant la pulsion vitale du dicible, l'historicité de toute parole, et l'intimité de son adresse<sup>193</sup>. » Cette méthode communicative<sup>194</sup> interne et externe est menée par les protagonistes du roman qui s'adressent très souvent à des figures rhétoriques ; transformant, du coup, le lecteur en une espèce de personnage extérieur de l'histoire textuelle.

Dans la représentation des génocides, les narrateurs profitent de certaines situations pour interpeller fréquemment le lecteur. Bien que ces adresses fictives du narrateur portent sur le fait du génocide, elles semblent plutôt contribuer à maintenir, par leur caractère exclusivement imaginatif et, donc (in)vraisemblable, un certain équilibre entre les indices historiques et l'imaginaire et la créativité qui requièrent un certain effort réflexif. De telles interpellations doivent plutôt être considérées comme des monologues du narrateur qui ne se satisfait pas uniquement de son exercice de représentation. Elles accomplissent plusieurs tâches dans le traitement critique de l'expérience et dans la réception globale du discours narratif. En tant qu'interlocuteur valable et crédible, ce narrateur ne se gêne aucunement dans son récit sur l'expérience catastrophique pour faire jouer au lecteur un rôle de témoin ou de confident. Après la description des faits, le narrateur du roman *Journal de déportation* Yervant Odian se permet très fréquemment de faire des commentaires qui non seulement reflètent son point de vue sur les événements

---

<sup>193</sup> Catherine Coquio, *Du malentendu*, in : *Parler des camps, penser les génocides* (Textes réunis par Catherine Coquio), op., cit., p. 66.

<sup>194</sup> D'après Ricœur, le caractère vraisemblable du texte narratif se découvre à travers les scènes de dialogue : « [...] il faut que la transcendance de l'idée de vérité, en tant qu'elle est d'emblée une idée dialogique, soit aperçue comme déjà à l'œuvre dans la pratique de la communication. » (Paul Ricœur, *Temps et récit III*, op., cit., p. 328.)

rapportés, mais aussi cherchent à attirer l'attention du lecteur sur le traitement abusif auquel Odian et ses camarades déportés font face :

Ainsi donc, sans la moindre accusation, le gouvernement nous faisait arrêter, emprisonner, déporter sous surveillance policière, et nous soutirait non seulement nos frais de voyage, ce qui était déjà une injustice inouïe, mais aussi les frais de voyage des policiers et leur traitement quotidien.  
Je crois que jamais l'arbitraire d'une tyrannie n'en était arrivé à un tel degré<sup>195</sup>.

Le narrateur interpelle directement le lecteur en tant que témoin de ses paroles qui laissent entrevoir une immense stupéfaction et renseignent aussi sur le mode de transfert des populations arméniennes : « *Imaginez* notre surprise lorsqu'on se rendit compte que ce champ, sur lequel étaient dressées des centaines de tentes, était devenu complètement désert. Les fonctionnaires de l'administration de la déportation avaient soudain fait reprendre la route à tous les déportés<sup>196</sup>. » Dans la même dynamique narrative, d'autres interpellations à l'endroit du narrateur entrent dans ce cadre d'intégration du lecteur dans le discours narratif : « Vous pouvez imaginer à quel point les paroles de ces policiers me tourmentèrent. [...] »<sup>197</sup>. » L'usage de ce type de formule interpellatrice situe le récit sur les génocides, d'une part, entre le passé de l'évocation subtile et le présent de la narration et, d'autre part, entre la réalité historique et le jeu de langage. Cette perméabilité temporelle est exploitée à fond dans *Journal de déportation*. Le narrateur, Yervant Odian recadre le récit avec la collaboration de son destinataire. Ainsi, après quelques moments de digression voulue, le narrateur ajoute, dans une formulation verbale inclusive, cette assertion qui ne fait que renforcer le rôle du lecteur dans la représentation : « Revenons à notre histoire<sup>198</sup>. »

Dans le roman sur les génocides, l'acte de témoignage qui établit une relation entre le témoin, le récit et le lecteur (le public) ébauche des modèles de (re)présentation déterminant des scènes de proximité ou de distance par rapport aux événements. Avec ses nombreuses scènes de dialogues, le récit trouve sa consistance dans la combinaison des effets de réel et de ceux de la fiction, car si l'objet des discussions se situe dans la réalité de l'expérience du génocide, il va sans dire que l'intrigue reflète avec force toute la fertilité créatrice de l'auteur. Et, même ces entretiens s'accompagnent assez souvent de regards, d'analyses, de perceptions

---

<sup>195</sup> Yervant Odian, *Le journal de déportation*, op., cit., p. 90.

<sup>196</sup> Ibid., p. 116.

<sup>197</sup> Ibid., p. 213.

<sup>198</sup> Ibid., p. 32.

et de pressentiments du narrateur donnant lieu à un foisonnement de discours (vrai)semblable à la réalité de l'expérience connue et vécue par des milliers de personnes. Dans *Être sans destin* d'Imré Kertész, les interpellations fictives se tiennent indirectement entre le narrateur et des interlocuteurs internes au texte. Dans ces discussions, le destinataire joue un rôle plutôt neutre. György Köves met beaucoup l'accent sur le décalage de la perception de l'expérience du génocide entre les rescapés et les personnages du monde extérieur. Le premier exemple dans cette ignorance nous est donné à travers une mise en scène qui parle des gens qui voulaient avoir des nouvelles de leurs proches. Mais la vérité de la réponse de Köves accentue le fossé entre le monde extérieur et le rescapé :

[...] Je leur ai dit que dans les camps de concentration les gens n'avaient en général pas vraiment de nom. Alors ils s'efforçaient de décrire leur apparence, leur visage, la couleur de leurs cheveux, leurs traits caractéristiques, et, moi, j'essayais de leur faire comprendre que cela ne servait à rien, puisque dans les camps de concentration, la plupart des gens changeaient beaucoup. Alors, ils se sont dispersés [...] <sup>199</sup>.

Cette incompréhension de la réalité concentrationnaire est corroborée, à la confusion générale, par différentes sortes de rumeurs. En témoigne son dialogue avec un journaliste qui cherchait à avoir des preuves sur l'existence des chambres à gaz :

Il était curieux de savoir, et cela m'a fait un peu sourire, si j'avais vu les chambres à gaz. Je lui dis : "Alors, on ne serait pas là en train de parler." "Effectivement", répondit-il, mais quand même, y'avait-il des chambres à gaz, et je lui dis que, bien sûr, il y avait, entre autres, des chambres à gaz, naturellement : tout dépendait, ajoutai-je encore, de ce qui était en usage dans différents camps. [...] "Donc, monsieur", "vous avez entendu parler des chambres à gaz", et je le lui dis : "Bien sûr". "Cependant", vous n'avez pas pu vous en assurer personnellement, de vos propres yeux" ; et je dus l'admettre : "Non." Sur quoi, il se contenta de dire : "Soit", et s'en alla après un bref salut de la tête <sup>200</sup>.

Même le rescapé pouvait ne pas être un témoin crédible aux yeux de l'opinion publique qui portait un regard très superficiel sur l'expérience du génocide. Du reste, la réponse de Köves rappelle, en quelque sorte, la phrase de Primo Levi sur les vrais témoins qui ont touché le fond <sup>201</sup>. En effet, seules les personnes gazées <sup>202</sup>

---

<sup>199</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 329.

<sup>200</sup> Ibid., p. 329 à 331.

<sup>201</sup> Voir Primo Levi, *Si c'est un homme*, op., cit., p. 51.

<sup>202</sup> Voir Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz* (Traduit de l'italien par Pierre Alferi), Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003, p. 10

Agamben écrit : « *D'une part, en effet, ce qui s'est passé dans les camps apparaît aux rescapés comme la seule chose vraie, comme telle absolument inoubliable ; de l'autre la vérité, pour cette raison même, est inimaginable, c'est à dire irréductible aux éléments réels qui la constituent. De*

pouvaient attester l'existence des chambres à gaz, même si le rescapé en avait le cœur net. Mais, malgré ces paroles, les gens restaient incrédules à ses révélations. Ces types de conversation que le narrateur-témoin a avec le monde extérieur montrent toute la difficulté qu'éprouve le rescapé à se faire entendre sur les tenants et les aboutissants de l'expérience du génocide. Même si Köves ne veut pas renoncer à ses explications, il commence à se lasser de l'attitude de son interlocuteur qui cherche, par tous les moyens, à avoir le dernier mot. Et devant l'intransigeance de Köves, la discussion prend une allure de querelle :

Puis, il reprend : "Tu as dû traverser beaucoup d'horreurs ?" et je lui réponds que cela dépend de ce qu'il entend par horreur. J'avais dû, dit-il alors avec une expression qui semblait assez gênée, beaucoup souffrir de privations, de la faim, et j'avais vraisemblablement été battu [...] je lui dis : "Naturellement. "Pourquoi, mon garçon, s'est-il alors écrié, mais je voyais qu'il commençait à perdre patience, [...] " Je lui dis : "Dans un camp de concentration, c'est naturel." "Oui, oui fait-il, là-bas, oui, mais ... et là, il s'interrompt, hésite un peu, mais ... comment dire, le camp de concentration lui-même n'est pas naturel !" [...] et je ne réponds rien, car je commence tout doucement à voir qu'il y a une ou deux choses dont on ne peut visiblement jamais discuter avec des étrangers, des ignorants, dans un certain sens des enfants, pour ainsi dire [...] <sup>203</sup>.

Devant l'invitation de son interlocuteur qui voulait qu'il raconte au monde entier « l'enfer des camps », Köves reste réticent, car il ignore l'enfer et « serait même incapable de l'imaginer. » Sa réponse aléatoire place le lecteur en position d'arbitre, car il estime que chacun pouvait se le représenter à sa manière et selon son humeur. Face à l'insistance du monsieur, il rétorque avec détachement :

"Alors je me l'imaginerais comme un endroit où on ne peut pas s'ennuyer" ; cependant, ai-je ajouté, on pouvait s'ennuyer dans un camp de concentration, même à Auschwitz [...] puis il a demandé, mais déjà à contrecœur, me semblait-il : "Et comment expliques-tu cela ?", et après une brève réflexion, j'ai trouvé la réponse : "Le temps." "Comment ça le temps ?" "Je veux dire que le temps, ça aide." "Ça aide ... ? A quoi ?" "A tout.", [...] <sup>204</sup>.

Malgré ses efforts, les gens ne parviennent pas à s'imaginer l'horreur de son expérience. Ils trouvent ses explications à la limite ridicules et insensées. De guerre

---

*faits tellement réels que plus rien, en comparaison, n'est vrai ; une réalité telle qu'elle excède nécessairement ses éléments factuels. »*

<sup>203</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 338 à 339.

Dans la même veine, Jean-François Lyotard voit, dans l'extermination des Juifs, un certain vide représentationnel et mémoriel qui constitue l'objet de travail de l'écrivain : « *Mais cette tuerie se veut sans mémoire, sans trace et par là elle atteste encore ce qu'elle tue : qu'il y a de l'impensable, du temps perdu toujours là, une révélation qui ne se révèle jamais mais reste là, une misère. Et que ce malheur, cette âme, est le motif même de la pensée, de la recherche, de l'anamnèse, [...].* » (Jean-François Lyotard, *Heidegger et «les juifs»*, op., cit., p. 48f.)

<sup>204</sup> Ibid., p. 340.

lasse, le narrateur est obligé de recourir à un calcul mathématique pour étayer l'endurance des prisonniers qui ont survécu quatre, six ou douze ans dans les camps de concentration. À travers les tentatives de Köves, on peut en déduire que toutes les stratégies d'étayage doivent toujours être mises à contribution pour informer le lecteur de la nature absurde et de l'extrême horreur de l'expérience du génocide.

En outre, dans *Le passé devant soi*, la prise de parole des deux personnages principaux à savoir le bourreau, Niko, et la victime, Isaro, permet au lecteur d'entrer en contact avec ces deux figures littéraires. L'auteur Gilbert Gatore utilise la même technique qu'Imré Kertész pour tracer l'itinéraire du bourreau. Après avoir malmené le lecteur avec les pensées insaisissables et le comportement atypique de Niko, ce du génocide hors pair, le narrateur nous révèle comment cet individu énigmatique s'est retrouvé dans ce monde de rêve (la grotte et les singes) et d'illusion (avec des pensées décousues et logiques, des souvenirs et des interrogations) : « 191. Quand il retrouva enfin ses esprits, il n'eut pas besoin de réfléchir longtemps pour décider de partir. Être le plus loin et le plus seul possible lui parut urgent et vital. Le monde ne pourrait lui inspirer que des souvenirs insoutenables. Il fallait donc qu'il s'en extraie<sup>205</sup>. »

Dans une démarche explicative, le narrateur intervient clairement en jugeant la décision de Niko qui a transgressé les règles de la vie en société. Cette intrusion sonne comme un moment solennel (car la voix narrative semble prononcer un jugement) d'autant plus qu'elle accompagne le sort réservé au bourreau, car, en aucun cas, il ne peut plus appartenir à la société humaine :

[...] En effet, comme la gentillesse amène à se comporter avec les autres tels qu'on voudrait qu'ils agissent envers soi, elle est la première chose à oublier quand les armes prennent la parole. Il s'agit, et Niko se souvient de l'avoir compris très vite convaincu d'anticiper le mal que l'autre risque de faire, de l'anéantir préventivement. Pourquoi aurait-il droit à cette gentillesse qu'il était le premier à piétiner ? Pourquoi doit-il accepter d'être toujours vivant ou d'être pris en stop<sup>206</sup> ?

Ces interrogations rhétoriques apparaissent comme une sentence prononcée sur le comportement de Niko. Pourtant, on constatera que malgré ce retrait de la vie sociale, Niko ne parvient pas à ranger ses souvenirs aux oubliettes, car les images du génocide continuent de défiler dans sa tête. C'est comme si, en plus de sa solitude éternelle, sa sanction est réduite à dérouler les scènes de massacres qui le

---

<sup>205</sup> Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 170.

<sup>206</sup> Ibid., p. 172.

hantent, le torturent et l'oppressent de manière discontinue. De temps à autre, la narration jette un regard rétrospectif sur les raisons de l'exil de Niko ; celle-ci est interrompue par des séquences interrogatives du narrateur. Il en résulte, ainsi, un cadre dialogique (fictif) dans lequel Niko évolue ; ce qui ne l'empêche pas de ressentir tout le poids et toute la pression du monde réel. C'est, d'ailleurs, ce qui lui permet de se questionner indirectement sur son sort :

212. Il éprouve d'abord une culpabilité et une honte sans fin. Puis il se demande ce qui l'a vraiment poussé à fuir. A-t-il essayé d'échapper à la justice ? De se punir ? Une punition à la hauteur de sa culpabilité existe-t-elle ? La mort est-elle une solution ? Et l'isolement ? Les singes exécutent-ils son châtement ? En ont-ils reçu la mission ? De qui<sup>207</sup> ?

Ce ballottage entre les traces du réel et l'imaginaire constitue le fondement même du récit qui trouve toute sa consistance et son sens dans la vraisemblance littéraire. L'histoire du génocide dont il est largement question dans ce roman ne souffre ni de la force des incursions du narrateur ni de la puissance de l'imagination. C'est ce qui caractérise la représentation romanesque du génocide : l'imbrication de la réalité historique et la technique créatrice explique son originalité et sa distinction conceptuelles. Dans ce contexte, le narrateur attire son destinataire vers un pacte tacite de cheminement dans la pensée où il joue pleinement un rôle de médiateur entre la réalité et le langage. Cette stratégie discursive fait que la souffrance, la douleur, la faim, la fatigue, l'aversion, l'indignation ... se présentent comme des réalités connexes en mesure d'être partagées et ressenties : « Cher compagnon, au début de l'histoire, un mot t'avertissait qu'elle risquait d'être pénible à ceux qui, entre autres choses, confondent la logique et le sens, et qui ont besoin de cette assimilation pour avancer<sup>208</sup>. »

Ce modèle d'évocation positionne le lecteur dans un rôle de témoin, d'autant plus que l'histoire du génocide se forge à partir des images conçues et développées par l'imagination. La démarche narrative de Gilbert Gatore s'impose comme une rare survivance dans l'esprit du lecteur qui ne doit pas commettre l'erreur d'amenuiser le sens du texte narratif en le positionnant au même rang que la logique. La réception du discours littéraire sur les génocides se déroule par l'intermédiaire d'une vision critique qui a un impact important sur la fiabilité de

---

<sup>207</sup> Ibid., p. 189.

<sup>208</sup> Ibid., p. 135.

l'information. Ce regard critique sur l'expérience du génocide requiert chez le lecteur une position impartiale pour recevoir et traiter ce discours sur l'expérience humaine. Ainsi, il ne s'agira pas de sombrer dans une totale crédulité qui peut causer des déceptions ou des incompréhensions. À l'instar du témoin, le lecteur du texte sur le génocide doit faire preuve de beaucoup de responsabilité dans la lecture de la mémoire individuelle et collective.

À vrai dire, les interpellations (fictives) dans les romans des génocides n'existent pas comme des paroles vivantes restituées, mais se révèlent plutôt comme des actes suggestifs ou énonciatifs à partir desquels se construit le discours narratif et critique. Ce dernier, suspendu entre la vérité du sujet, de l'expérience et la fiction, se trouve aussi dans les dialogues. Ces scènes d'échange rapportées mettent aux prises des personnages qui nous apparaissent très familiers : ils ont une identité et remplissent des fonctions qui leur octroient une certaine légitimité. Néanmoins, le fait que la prise de parole de ces figures romanesques soit très souvent écrite entre guillemets, prouve, jusqu'à un certain niveau, leur extériorité au récit. Évidemment, en tant qu'éléments étrangers au récit littéraire sur la réalité du génocide, ces nombreuses scènes de dialogues démontrent la force imaginaire de ces séquences narratives et révèlent leur assimilation à la réalité textuelle qui les incorpore dans la vraisemblance littéraire. Cette vraisemblance, véhiculée par cette apparence de réel, revigore le récit qui, dans bien des endroits, ne veut pas s'enliser ou s'essouffler dans la représentation factuelle.

Dans ces récits, la structure discursive transforme le lecteur en complice et en témoin littéraire-modèle dans l'élaboration d'une écriture engagée. La relation entre le narrateur et le lecteur est définie dans une sorte de pacte de lecture bâtie sur une écriture critique et véridique. Le récit se déroule par l'intermédiaire d'un langage humain qui va chercher le point de vue (critique) du lecteur. Cette démarche énonciative contribue à briser le silence et à répandre des extraits d'expériences sur l'ampleur et la gravité de chaque séquence développée dans chaque récit. Malgré les rapprochements entre les narrateurs et les lecteurs, il n'est pas question d'identification. Néanmoins, le discours réflexif se construit à travers une pratique de lecture qui fait appel au point de vue du lecteur. La représentation du génocide utilise, donc, un langage qui passe au crible l'état psychologique du personnage

littéraire par des techniques et des artifices narratifs pour trouver au récit une certaine unité logique et sensée. C'est cette cohérence stylistique et scripturaire, fruit d'habiletés poétiques ou littéraires, qui a permis à certains rescapés n'ayant aucun passé d'écrivain de rendre compte de l'horreur des génocides.

Dans *Le soldat et le gramophone*, les enlèvements nous sont rapportés à travers une sorte de dialogue-confidences et de dialogue-commentaires dans laquelle la petite fille Asija interloque et prévient son camarade d'infortune Aleksandar :

Papa et maman, ils sont peut-être revenus avec ces imbéciles de soldats ? Ils les avaient amenés parce qu'ils n'avaient pas le nom qu'il faut. D'où ses parents pourraient revenir, Asija n'en a la moindre idée : Personne ne le sait, murmure-t-elle, et personne ne doit savoir que nous sommes ici ! Quand les soldats te trouvent, ils prennent tes papiers et, si tu n'as pas le nom qu'il faut, ils t'emmènent dans leur camion avec la benne recouverte d'une voile verte. Comme papa et maman<sup>209</sup>.

Malgré l'amertume, la douleur et la nostalgie de son enfance, les histoires sont racontées par Aleksandar avec une certaine douceur poétique. La narration maintient la distance entre les histoires, les personnages et le lecteur, car il y a très peu de descriptions. Asija, la fille avec laquelle Aleksandar partageait sa cachette, est devenue une interlocutrice invisible qui lui permet, à travers des courriers, d'exprimer ses sentiments, son traumatisme et ses pensées par rapport à son expérience tragique de rescapé de la guerre. Les informations et les questionnements d'Asija, empreints d'angoisse et de désolation, reviennent sur les agissements des soldats. Bien qu'Asija se limite juste à des interrogations, le lecteur peut ainsi deviner le sort réservé à ses parents qui, comme bon nombre de leurs compatriotes, ont été tous massacrés.

De par des techniques narratives spécifiques, les écrivains sont parvenus à peindre des tableaux assez vraisemblables de l'horreur de la déportation des Arméniens, des camps de concentration nazis, de la guerre en ex-Yougoslavie ou du massacre des Tutsi au Rwanda. Dans la représentation des génocides, il ne s'agit pas d'une opposition entre la fiction et le réel, mais d'une combinaison d'indices de la réalité historique et d'une création fictive. Outre la présence marquée de l'auteur s'adonnant à cœur joie au jeu de masque et de dévoilement, la mise en récit de l'expérience du génocide s'inscrit dans un élan de réorganisation et de

---

<sup>209</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 161.

restructuration de la réalité et du texte narratif qui s'illustre à travers un cycle référentiel du signe verbal. C'est parce que le narrateur se comporte en témoin crédible qu'il s'autorise de formuler de nombreuses interrogations et critiques sur les événements et les comportements. Le discours littéraire, élaboré sur des bases de confiance, permet, donc, d'attester, d'une certaine manière, la crédibilité des faits évoqués. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que, dans les récits, les séquences interpellatrices n'existent pas comme de réelles paroles restituées, mais se révèlent plutôt comme des indications porteuses d'un dispositif à la fois narratif et réflexif. Ces récits qui se satisfont laconiquement de leur statut fictionnel sont aussi interrompus ou entrelacés par de nombreux monologues intérieurs dont les auteurs misent sur la vraisemblance.

### *Une identité narrative séquentielle et expérientielle*

Les portraits faits des personnages des romans sur les génocides s'arrêtent, en grande partie, sur leurs caractéristiques psychologiques ou physiques. L'univers narratif présente des personnages complètement ébranlés par l'expérience vécue<sup>210</sup>, mais lucides dans leur prise de parole ; ce qui les incite à se questionner inlassablement sur les événements catastrophiques et aussi sur la nature humaine. Le processus de représentation les présente sous des aspects qui permettent de constater leur souffrance, leur blessure, leur stupéfaction, leur colère, bref leur état d'esprit. Au fait, la mise en scène tourne autour de héros (victimes) et de méchants (bourreaux), de personnages positifs (bonnes âmes) et négatifs (collaborateurs, dénonciateurs ...). Cependant, la tendance scripturaire donne plus de voix aux figures-victimes héroïques qui incarnent des valeurs humaines comme le courage et l'abnégation renforcés par la capacité d'endurance et de sacrifice. Aussi, le caractère dépouillé des extraits biographiques de ces personnages amène le narrateur à s'attarder plus sur les portraits physiques qui ne sont qu'une illustration ou une forme d'allégorie de leurs conditions de vie tragiques. Représentés à travers le regard ou les impressions du narrateur, ces personnages conçus à partir de

---

<sup>210</sup> Voici le point de vue de Roland Barthes par rapport à la prise de parole du sujet opprimé : « *La parole de l'opprimé est réelle, [...] c'est une parole transitive : elle est quasi-impuissante à mentir [...].* » (Voir Roland Barthes, *Mythologies, II, Le mythe, aujourd'hui*, in : *Œuvres complètes I* [Livres, textes, entretiens 1942-1961], Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 859.)

l'imaginaire et de « souvenirs » connaissent une sorte de résurrection qui renforce la réalité discursive et, même parfois, la vérité historique. Dans le texte romanesque, ces personnages se conforment à une ambivalence discursive qui circonscrit les événements présentés dans la vraisemblance.

Donc, ces personnages de fiction brillent par leur inexistence dans le monde réel et doivent être situés dans leur environnement esthétique. Dans les récits sur le génocide, l'identité du narrateur devient une identité séquentielle (car elle se construit à travers des séquences discursives) et expérientielle (car elle est liée à la spécificité et à l'ampleur de son cheminement tragique). Cet être reste circonscrit dans un univers de terreur et de chaos qui ne lui reconnaît que ce passé tragique, qui ne lui assure qu'un avenir de survivance et, où il est confronté à la réalité de ce présent pesant et incertain. Évoquer donc ce présent marqué par la lutte pour la survie et l'omniprésence de la mort ne peut se dérouler que dans un dispositif narratif qui « s'éloigne », à travers l'écriture, de l'événement tragique tout en restant lié à l'expérience. Dans cette perspective, le texte sur le génocide apparaît comme un lieu privilégié de rencontre obligée entre un passé tragique et traumatique et un présent qui cherche des formes « dicibles », « représentables » et « concevables » en mesure de construire une histoire censée être similaire à l'événement historique. Le texte sur le génocide cherche, à travers différents outils artifices littéraires, à créer ou à construire, par diverses identités narratives, une histoire vraisemblable. Tout médiateur de l'histoire, à savoir le personnage-narrateur se caractérise par son (in)accessibilité et sa perspicacité. Celui-ci adopte différentes postures et, de manière consciente, assume les rôles d'observateur, d'acteur et de témoin. Dans le travail de représentation, les différents postulats énoncés par chaque romancier, dans l'évocation des faits du génocide, permettent à chaque narrateur de peaufiner ses stratégies d'illustration et d'étayage de la vérité.

En ce qui concerne le récit sur le génocide arménien, toute la stratégie discursive du narrateur, Yervant Odian, consiste à confirmer des décisions ou des actes criminels relatifs à l'événement historique. En ayant comme principal objectif d'apporter les preuves nécessaires pour la reconnaissance de l'extermination des Arméniens, l'écrivain survivant, Yervant Odian, aménage pour son narrateur-personnage un profil testimonial. Dans *Journal de déportation*, toute la pratique discursive cherche à conférer à l'écriture une sorte de mission d'avant-garde dans la

campagne de dénonciation et de résistance de tout un peuple. Pour ce rescapé génocide, le discours littéraire apparaît, ainsi, comme un modèle d'expression de survie qui le crédibilise à travers l'évocation de l'expérience. Par l'activité littéraire, la figure du survivant devient porteuse d'un combat contre l'anéantissement et contre toute tentative de négationnisme. Dans cette perspective, l'écriture sur expérience tragique se focalise beaucoup sur cette volonté d'extermination et sur l'échec de cette entreprise horrible. Et, rien n'est laissé au hasard pour que les paroles du narrateur soient crédibles avec surtout le recours à une modélisation convaincante. Ces dernières s'adressent au lecteur qui doit, lui aussi, entrer dans la peau du narrateur pour pouvoir ressentir les mêmes douleurs, les mêmes souffrances, le même désarroi, imaginer les mêmes scènes d'horreur ou, parfois, se poser les mêmes questions. Les effets de la politique exterminatrice sont représentés à travers l'itinéraire du narrateur. Celui-ci, ballotté entre les camps de « concentration » disséminés dans l'immense territoire de l'Empire ottoman, raconte, réfléchit et se questionne. N'est-ce pas un comportement normal pour tout être humain qui cherche à comprendre ce qui lui est arrivé avec ses compagnons d'infortune ?

C'est cette attitude humaine (le récit est empreint de sérieux et d'humour) qui le crédibilise aux yeux du lecteur. En plus, il complète surtout son témoignage sur son expérience personnelle en rapportant les propos d'autres victimes ou survivants. Pour lui, témoigner sur une telle tragédie individuelle et collective revient à parler beaucoup des autres compatriotes qui, pour plusieurs raisons, ne peuvent pas prendre la parole. Ainsi, la manifestation de la cruauté de l'événement et de l'ampleur de la catastrophe trouve leur point d'ancrage dans la représentation de l'expérience individuelle et collective. Ressuscité, Odian apparaît comme un fantôme condamné à vivre avec les séquelles de l'exil et de la déchéance humaine. Sa vie, ses réminiscences, ses paroles valent entre les expériences d'avant- et d'après-génocide ; creusant, encore une fois, le fossé entre sa condition de survie (dans l'humiliation, la colère, la perte, la peur ...) et le passé traumatique (les brimades, la souffrance, l'impuissance ...). C'est cet état d'esprit du narrateur qui contribue à irradier une certaine sensibilité envers certains protagonistes et une légitimité acquise en tant que témoin oculaire. Et, tout le dispositif de représentation dans le roman *Journal de déportation* explore tous les signes susceptibles de

produire chez le lecteur une compréhension ou une empathie, qui se révèle juste comme une réaction normale à l'égard des actes de bravoure, ou une volonté de compassion ou de solidarité. Cette démarche narrative autorise, donc, le narrateur à prendre la parole et à revenir en détail sur les terribles souffrances vécues par les victimes de la *Catastrophe*.

Cette expérimentation langagière caractéristique à l'évocation de l'expérience du génocide se focalise sur le personnage-narrateur, avant d'élargir son champ d'action sur les récits directs ou indirects d'autres camarades victimes de l'extermination. Cette stratégie attire l'attention du lecteur qui ne peut rester impassible face aux injustices, à la violence et à l'horreur auxquelles ce personnage fait face. Donc, c'est un langage sobre et accessible, mais lourd de sens qui peut être entendu par n'importe quel lecteur. Dans *Journal de déportation*, Odian, adopte une posture narrative qui donne crédit à ses propos. Son récit ne cherche pas à se limiter uniquement au témoignage. En plus de transformer certaines parties de la narration en réflexions sur l'expérience du génocide et sur l'humain, le narrateur ridiculise, parfois, certains épisodes cruels. En tant que narrateur-rescapé, il transmet les souffrances et l'horreur avec les sensations de son corps. Cette posture lui sert de gage à la validité de son témoignage. Ainsi, l'identité du narrateur se confond avec le récit pour donner plus de force au discours et plus de vérité aux événements évoqués. C'est à travers cette figure testimoniale et littéraire que la (re)présentation de l'inconcevable horreur du génocide arménien tente de dépeindre une expérience poétique.

L'attachement d'Yervant Odian à son expérience traumatique s'oppose à la distanciation dont György Köves fait montre dans *Être sans destin*. Ce dernier entretient un flou avec son passé. Cet élan discursif se traduit par un regard froid sur un ensemble de faits, de comportements ou de révélations. Dans le roman *Être sans destin*, Köves a une relation assez singulière avec son expérience concentrationnaire. Son témoignage se fictionnalise en ce sens qu'il se tient, en grande partie, sous forme d'évocations et d'impressions. Au-delà du désir de narrer, le récit jette régulièrement un regard rétrospectif sur les événements. Il établit une interaction critique entre les faits historiques et la mémoire. En confrontant l'histoire avec son expérience, Köves aboutit à un mode d'expression analytique et

autobiographique<sup>211</sup> et parvient à relier l'historiographie à la mémoire. Ce qui est visible lorsqu'il décrit les premiers instants de sa captivité dans la curiosité et l'indifférence qui en disent long sur son avenir et sur celui de ses camarades prisonniers :

[...] Je n'avais certainement pas de temps à perdre ; mais alors soudain autour de moi la route s'est peuplée à la fois de voix et de garçons, c'étaient mes camarades de la Shell. Ils étaient sortis de derrière le talus : le policier les avait fait descendre ici des autobus précédents, et ils riaient bien de me voir parmi eux. Même le policier a eu un petit sourire, comme s'il participait, de loin certes, et seulement dans une certaine mesure, à la gaieté générale ; j'ai tout de suite vu qu'il n'avait rien à nous reprocher – et il aurait eu du mal, naturellement. J'ai malgré tout demandé aux autres ce que tout ça voulait dire, mais pour le moment eux non lus ne le savaient pas<sup>212</sup>.

Le personnage-narrateur alterne évocations et impressions. Il expose la situation tout en interprétant les faits. Ses impressions résultent de sa curieuse situation dont il ne semble avoir aucune maîtrise. Elles deviennent, d'une part, un jeu de puzzle dont les règles échappent à la raison humaine et, d'autre part, un enchaînement de petites histoires, fruit d'un travail imaginaire décousu causé par l'absurdité de la situation. Le narrateur reste fidèle à une démarche narrative qui, tout en se voulant plus ou moins fidèle à ses souvenirs (in)certain, se mélange avec ses pensées, ses impressions ou ses opinions :

Je voyais à la fois des hommes et des femmes, des enfants de tous âges et une quantité innombrable de vieillards des deux sexes. Où que je mette mes pieds, je trébuchais sur des couvertures, des sacs à dos, toutes sortes de valises, des ballots, des baluchons. Tout cela, et ensuite les nombreuses petites corvées, l'irritation et les tracasseries qui, visiblement, vont nécessairement de pair avec la vie en communauté m'ont bientôt fatigué, naturellement. A cela s'ajoute l'inactivité, la stupide impression de perdre son temps, et puis l'ennui ; c'est pourquoi je n'ai pas gardé le souvenir d'un jour particulier sur les cinq que j'ai passés là, et même de l'ensemble, il ne m'est resté que des fragments<sup>213</sup>.

Dans le roman *Être sans destin*, les formes narratives choisies aménagent, à travers l'expérience de Köves, une certaine distanciation entre le statut de narrateur, de survivant et de prisonnier martyrisé et traumatisé. Néanmoins, il n'est pas rare de déceler des glissements vers le pathos du fait de la monstruosité des expériences présentées. Il apparaît extrêmement difficile, surtout pour un rescapé, d'évoquer l'expérience des camps de concentration sans être envahi par les sentiments, c'est-à-dire que les modalités énonciatives ne parviennent pas à faire abstraction d'un état

---

<sup>211</sup> Voir Pierre Vidal-Naquet, *Réflexions sur le génocide. Les Juifs, la mémoire et le présent*, III, Paris, La Découverte, 1995, p. 187.

<sup>212</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 56.

<sup>213</sup> Ibid., p. 82.

d'esprit incontrôlé : « Toutes ces images, ces voix, ces événements me troublaient, j'avais même un peu le vertige dans ce tourbillon où tout se mêlait en une unique impression étrange, bariolée, je dirais même folle ; c'est pourquoi je suivais d'autres événements, peut-être plus importants, avec une attention moindre<sup>214</sup>. »

Dans *Être sans destin*, Köves décrit l'arrivée d'un adolescent sur la rampe d'Auschwitz. Tel un novice innocent, il a l'impression de voir une canne à la place de la cravache tenue par chaque SS :

[...] nombre d'entre eux tenaient dans la main une canne, une simple canne de promenade recourbée en crochet, ce qui me surprit un peu car ils marchaient tous correctement, et c'étaient des hommes en parfaite santé. Par la suite, j'ai pu observer cet objet de plus près. Mon attention fut attirée par le fait que l'un d'eux, qui me tournait le dos à demi, le plaça soudain horizontalement derrière ses hanches et, le tenant par les deux extrémités, se mit à le plier d'un geste qui semblait blasé. [...] Et alors je vis que ce n'était pas une canne mais une cravache<sup>215</sup>.

Toujours dans la même veine, le narrateur donne ses propres impressions sur l'environnement d'Auschwitz qu'il décrit avec plus de naïveté :

Tout était très propre, beau et joli, effectivement, il fallait l'admettre : nous avions eu raison à la briqueterie. Je m'aperçus qu'il manquait néanmoins quelque chose dans les environs : il n'y avait pas trace de mouvement, de vie. Mais je me dis que ce devait être normal, puis qu'en fin de compte les habitants étaient au travail<sup>216</sup>.

La découverte de la réalité du camp nous est décrite avec un effet de surprise et d'incompréhension. Les nouveaux arrivants sont, d'abord, gagnés par une certaine naïveté avant de se retrouver confrontés à la barbarie des SS. Le détenu apparaît comme un enfant perdu qui contemple un univers étrange. Le même procédé est utilisé par le personnage principal du roman d'Imre Kertész pour nous initier, avec beaucoup de pédagogie, à la réalité des fours crématoires :

C'est à ce moment que notre attention fut attirée, plus sérieusement cette fois, par l'odeur. [...] Nous n'avons eu aucun mal à trouver le coupable : c'était une cheminée, à gauche, du côté de la route, mais beaucoup plus loin. Renseignements pris auprès de notre chef, c'était une cheminée d'usine, cela, se voyait toute de suite que, de surcroît, il s'agissait d'une tannerie. [...] Il aurait dit "Himmlische Telephonnummer", c'est à dire "le numéro du ciel". Je voyais que cela avait rendu tout le monde songeur, et bien que je n'y aie rien compris, je trouvais moi aussi ces paroles indubitablement bizarres. Quoi qu'il en fût, les gens se sont mis alors à s'affairer autour du chef de bloc et de ses deux aides, à aller et venir, à les interroger, les accabler de questions et à échanger immédiatement les nouvelles, demandant par exemple s'il y avait une épidémie. "Oui" - telle fut la réponse ; et ce qu'il arrivait aux malades ? "Ils meurent. " Et les morts ? "On les brûle", nous a-t-on dit. À vrai

---

<sup>214</sup> Ibid., p. 112.

<sup>215</sup> Ibid., p. 115f.

<sup>216</sup> Ibid., p. 124.

dire, il s'est avéré petit à petit, et je ne sais plus très bien de quelle manière, que cette cheminé, là en face, n'était en réalité pas la cheminée d'une tannerie, mais celle d'un "crématorium", c'est-à-dire d'un four d'incinération, comme on me l'expliqua<sup>217</sup>.

L'atroce expérience du camp est relatée au lecteur avec des réactions humaines qui insistent sur le caractère abominable d'une telle réalité. Les questions ou les interrogations, du reste justifiées, des détenus et la certitude sur les fours crématoires découlent d'une volonté du discours de mettre en scène un univers réaliste marqué par des attitudes humaines face à des rumeurs, des suspicions et des soupçons. C'est dans ce foisonnement d'évocations, d'incertitudes et de réactions que la littérature concentrationnaire cherche à illustrer la réalité dans un langage empreint d'affirmations et d'incrédulités. Ce langage insiste plus sur la stupéfaction et l'étonnement que sur la peur ou l'horreur. C'est l'impression que donne toujours Köves lorsqu'il affirme : « Pas un nouveau détenu qui, à mon avis, ne soit un peu étonné dans cette situation : ainsi, dans la cour où nous sommes finalement retrouvés après la douche, dans un premier temps, les gars et moi, on s'est tournés dans tous les sens, on s'est regardés longuement avec étonnement<sup>218</sup>. » Ce langage, rempli d'étonnement, reflète la réalité du camp et permet au lecteur de plonger directement dans cet univers d'horreur et de mort. De même que le narrateur, le lecteur est tenu en haleine par cette dure réalité qui, en fait, lui permet de saisir certains pans de l'expérience sordide du camp de concentration. Cette représentation détaillée du camp sous forme d'impressions permet au lecteur de survoler ce monde étrange et inconcevable. Sous ce registre, le camp est souvent décrit sous une certaine normalité qui renforce l'ancrage du récit dans une réalité discursive marquée par un mélange d'objectivité et de subjectivité du narrateur-témoin.

À la fin d'*Être sans destin*, Köves prétend que son rôle de témoin se confond avec son absence de destin due à son expérience horrible. Pourtant, avec le récit de sa propre histoire, il s'est, d'une façon ou d'une autre, reconstruit un destin<sup>219</sup>. Et, c'est cette inconscience tragique qui le fait témoigner en tant que rescapé. Ce héros survit dans son absence de destin qu'il proclame sans état d'âme. Cette survie, enchaînée par l'expérience, symbolise cette absence de destin d'un adolescent dont les portes de l'avenir se trouvent fermées. Ce « sans destin » dévoile les séquelles

---

<sup>217</sup> Ibid., p. 145 à 147.

<sup>218</sup> Ibid., p. 137.

<sup>219</sup> Ibid., p. 354 et p. 356.

intérieures à la suite de sa déportation. Cependant, cette absence de destin ne l'emprisonne pas dans une position de victime. Que ce soit au camp de concentration ou en liberté, Köves n'a d'yeux que pour le quotidien. Ainsi, il ne porte aucun jugement sur l'atrocité des événements qu'il a vécus. Il est en phase avec cette expérience qui, symboliquement, apparaît comme une source de sa liberté et un facteur de motivation dans les soubresauts de la vie humaine. Ces séquences discursives ne se penchent pas sur l'horreur ou la mort en tant que telle, car ce qui intéresse le plus le rescapé du génocide dans sa représentation, c'est cette part mystérieuse de son expérience qui l'a conduit, à maintes reprises, à côtoyer et à échapper à la mort.

Telle est, finalement, la portée de l'expérience concentrationnaire : celui qui a traversé la mort a quelque chose à dire, mais pas sur la mort. Ce quelque chose sera toujours à côté de son expérience : il pourra ainsi raconter comment s'est construite la représentation de ce qui lui échappe. La raison en est qu'une expérience, pour être vécue, représentée, doit avoir lieu dans un espace éthique. Le non-éthique annule la possibilité même de l'expérience<sup>220</sup>.

Dans le roman *Être sans destin*, les évocations du personnage principal logent l'expérience de la vie et celle de la mort à la même enseigne dans cet espace vide et délimité. L'être humain qui y a vécu remet forcément en question de nombreuses valeurs. Ce n'est pas parce qu'il démissionne, mais ce sont les conditions d'existence du camp, les règles, les privations, les besoins primaires et sa situation de survivant qui lui dictent cette forme de renoncement assujettie aux épreuves et à sa capacité de les digérer. Pour l'ex-détenu, c'est-à-dire le survivant de génocide, il est clair qu'il a besoin d'adjoindre à l'horreur vécue, à la mémoire altérée, une série d'interrogations ou de réactions qui vont fortement influencer la réception du témoignage. Ce procédé est largement utilisé dans *Le passé devant soi* dans l'évocation de l'histoire des deux personnages principaux du récit à savoir Niko et d'Isaro.

L'auteur Gilbert Gatore choisit de divulguer une partie de l'histoire du génocide des Tutsi au Rwanda à travers les souvenirs de Niko pour en faire ressortir, à travers ses pensées ou ses comportements, toutes les spécificités humaines et monstrueuses permettant de cerner ses pulsions criminelles et barbares. C'est quelqu'un qui se souvient sans émotion, même s'il lui arrive de ressentir la peur, l'angoisse et la

---

<sup>220</sup> Luba Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, Paris, Éditions du Rocher, 2003, p. 189.

solitude. Cette présentation complexe du bourreau n'autorise, cependant, au lecteur aucun jugement hâtif, car, il existe de nombreuses questions sans réponses liées à ce génocide<sup>221</sup>. Le roman a cela de fascinant qu'il ménage, également, une part à l'inexpliqué sur le personnage de Niko devenu, par la force des choses, insaisissable et antipathique. L'identité narrative du bourreau s'élabore à travers un dispositif discursif invraisemblable qui le maintient dans un environnement humain, absurde et onirique. Et, c'est cette allure de conte débutant le récit qui permet à la voix narrative, par l'intermédiaire des cauchemars, d'intervertir les rôles entre l'humain et l'animal :

112. [...] Lorsque Niko regardait le chevreau dans les yeux, il lui paraissait que celui-ci eut pu lui raconter beaucoup de choses. Voilà pourquoi il entreprit de lui apprendre à parler. [...] Niko ne pouvant lui-même pas parler, cet apprentissage passait par des détours dont nul n'a pu percer le secret. En tout cas, à en croire l'épanouissement du maître, les progrès de l'élève étaient nets<sup>222</sup>.

En présentant Niko comme ni totalement humain ni totalement animal, l'auteur inscrit la représentation du bourreau dans un univers onirique où celui-ci ne semble avoir aucune maîtrise des événements ou de ses pensées. Cette inversion des attributs de ce personnage plonge le lecteur dans un univers narratif vertigineux où la raison humaine est écartée. Cet univers absurde, fruit de la profondeur de la création imaginative, met en scène des boucs qui parlent et des humains qui bêlent, avec des corps qui se métamorphosent en hyène<sup>223</sup>. L'irréalité du récit permet ce changement d'attributs, mais, au-delà du symbolique, on peut voir, dans la synchronisation de ces actions structurantes, une unité animalière qui place le bourreau dans un autre espace différent de celui de l'humain.

C'est à travers le même dispositif onirique, qui présente Niko comme victime et bourreau, que la narration aménage l'univers de l'horreur habité aussi bien par le bien et le mal, l'ange et le démon. Cette absence de hiérarchisation dans la représentation des acteurs du génocide revient sur le degré de responsabilité de chacun et sonne aussi l'alerte sur l'absurdité ou le non-sens de tels crimes abominables. Petit à petit, la voix narrative distille certaines informations qui orientent le lecteur vers un processus de découverte et de réflexion qui fait monter

---

<sup>221</sup> Des critiques ont été émises pour dénoncer à ce qui s'apparente comme une volonté de Gilbert Gatore de « disculper » partiellement le bourreau et de faire porter, un tant soit peu, la responsabilité du génocide aux victimes aussi.

<sup>222</sup> Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 103.

<sup>223</sup> Ibid., p. 71- p.73.

la tension du texte d'un cran. Niko, figure de fiction à la fois victime et bourreau, sombre dans les souvenirs des massacres qu'il a perpétrés. Ceux-ci « le raidissent dans cette convulsion qui le laisse toujours avec la mine d'un noyé qu'on vient de sauver des eaux<sup>224</sup>. » L'acharnement de la nature sur Niko, coupable de génocide, se traduit par des signes qui lui prédisent une fin tragique à l'instar de ses victimes : « Les éclairs jettent une lumière furieuse sur Niko, son père et la femme, regroupés par la peur en un tas misérable<sup>225</sup>. » Dans la même veine, le long calvaire de Niko dans la grotte n'est qu'une étape des multiples épreuves auxquelles il doit lui aussi faire face en tant que bourreau et victime. La complexité du fait du génocide exige une démarche particulière : « il faut, pour comprendre ce qui s'est passé, s'approcher de ce qui en a été la cause<sup>226</sup>. » Et, c'est ce désir de compréhension qui explique largement la prise de parole du bourreau dans la représentation de ce génocide.

Dans cette perspective, le narrateur s'appuie sur plusieurs facteurs discursifs (les souvenirs, les impressions, les méditations, les états d'âme du bourreau ...) pour faire comprendre les fondements du déchaînement de la violence et de l'horreur. Pour s'adresser au lecteur, le narrateur utilise un procédé narratif qui fait le portrait de Niko à travers l'imaginaire du personnage. Cette superposition des imaginaires (de la narratrice et du personnage de Niko) et une invite à la vigilance pour mieux comprendre l'histoire du génocide. Aussi bien l'organisation du récit que la représentation des personnages (par leur portrait, leur pensée, leur réflexion ...) se déroulent dans un pêle-mêle qui ne renonce pas à cette recherche de sens caractéristique de toute écriture sur l'horrible expérience du génocide. La voix narrative en est consciente et se permet de s'adresser à une figure rhétorique en ces termes :

82. « Cher curieux, j'ai oublié de te prévenir que l'esprit de Niko est un labyrinthe sauvage dans lequel tu consens à te perdre et essaies de garder confiance. C'est en quelque sorte une chute à laquelle il faut s'abandonner, une exploration d'un territoire intime dont il faut accepter qu'il ne soit pas adapté à la visite. Toutefois, n'oublie pas que tu restes libre. Tu peux retourner en arrière, rester ici un instant ou pour toujours, continuer à chercher la sortie ou forcer les murs du dédale pour en sortir plus vite. Prends le temps qu'il te faut pour faire ce choix et, si tu décides de continuer, suis mes pas<sup>227</sup>. »

---

<sup>224</sup> Ibid., p. 45.

<sup>225</sup> Ibid., p. 70.

<sup>226</sup> Ibid., p. 88.

<sup>227</sup> Ibid., p. 70.

Et plus loin :

135. « Cher compagnon, au début de l'histoire, un mot t'avertissait qu'elle risquait d'être pénible à ceux qui, entre autres choses, confondent la logique et le sens, et qui ont besoin de cette assimilation pour avancer. Tout ce qui vient d'être raconté ne tient pas debout. Même un esprit assoupli par une croyance en la magie ou une sensibilité à la naïveté trouverait certains éléments difficiles à associer. C'est en tout cas ce qu'il m'a semblé, et je n'ai pas réussi à continuer à m'approcher de Niko qu'en acceptant que, bien qu'illogique, son histoire n'est pas pour autant insensée. Si tu éprouves la même difficulté et si tu n'as pas une meilleure idée à laquelle t'accrocher, je t'invite à faire tienne cette distinction entre logique et sens. Peut-être t'aidera-t-elle autant que moi<sup>228</sup>. »

Malgré l'apparente confusion qui entoure la démarche narrative de l'écrivain Gatore, toute la philosophie sur la figure du bourreau nous est livrée dans le roman *Le passé devant soi* où Niko, le meurtrier, purge lui aussi sa peine dans la solitude, la peur, l'incompréhension et l'angoisse. Cependant, cette forme de plaider arbitraire pour le bourreau n'absout pas ses crimes, mais circonscrit les deux composantes identitaires de Niko (bourreau et victime) dans la « zone grise » où la question de la responsabilité de la figure du bourreau n'est jamais réglée d'avance. Et naturellement, il se pose plusieurs questions relatives à cette figure monstrueuse :

184. Un meurtrier peut-il revenir à sa vie d'avant comme le promeneur rechausse ses sandales ôtées pour traverser un marécage ? Reprendre son activité habituelle, purger de soi et de l'extérieur tout rappel du crime que l'on a commis permet-il de redevenir un homme normal ? Prendre la vie de quelqu'un interdit-il de disposer de la sienne<sup>229</sup> ?

Au fait, la figure de Niko constitue un baromètre pour trouver des réponses à de tels questionnements, car, même si, après avoir commis ces affreux forfaits, Niko s'efforce de mener une vie normale en reprenant ses activités, il sera poursuivi par ce passé horrible qui lui rappelle sans cesse son crime :

[...] c'est ce jour là qu'il était devenu Enragé volontaire et que ... « Tué par son fils », la phrase surgit comme une violente inondation. Il essaie de l'évacuer mais, au lieu de disparaître, ces quatre mots grossissent dans sa tête jusqu'à y occuper toute la place. Lorsqu'il parvient à s'en détourner, c'est pour voir les visages et entendre les cris de ses victimes. Et la phrase revient : « Tué par son fils », comme une accusation, amplifiée par les scènes qui fusent au point de lui donner l'impression d'être retourné à cette période qu'il s'était si bien appliqué à effacer. Ces yeux. Ces corps. Ces cris dont il a ignoré les mots. Ce sang. Plus il s'en défendait, plus il en était assailli. [...] <sup>230</sup>.

Ce travail interminable de mémoire qui s'effectue dans la tête de Niko impressionne par sa richesse et sa cohérence. Malgré son retrait volontaire de la société qui peut être, d'une certaine manière, perçu comme une forme de punition

---

<sup>228</sup> Ibid., p. 124.

<sup>229</sup> Ibid., p. 166.

<sup>230</sup> Ibid., p. 167f.

divine à la suite de son sacrilège, ses pensées le replongent dans les épisodes du génocide marqués par une réflexion sur les comportements :

187. Dans toutes les scènes que sa mémoire régurgite, il évolue naturellement. Jamais il ne semble gêné par ce qu'il pense, voit, entend et fait. Qualifier de barbares des gens dont il ne savait rien sauf cette mention sur leur carte d'identité. Refouler la question élémentaire : « Pourquoi ? » Pourquoi ne s'est-il pas demandé pourquoi il faisait cela ? Se satisfaire de s'entendre parler « chef ». Engloutir des litres de bière et des kilos de viande dans une allégresse aveugle, au milieu des morts. Se passionnant, tous les matins, pendant des mois, comme s'il s'agissait d'allait jouer au ballon. Rester serein une fois tout cela terminé. Revenir à la vie normale en écartant simplement les cadavres. Fouler un sol suintant le sang, l'esprit léger, fût-ce en apparence [...] <sup>231</sup>.

On le voit, ces passages restent à l'état de souvenir lointain, mais malgré cela, la seule évocation des tueries qui fait voyager le lecteur dans un passé et un espace imaginaire renvoie à une réalité dont les recoupements de lecture se chargent de dessiner les contours et de trouver le sens. La description habile des scènes de massacres donne à la réalité plus de consistance. Cette démarche narrative qui consiste, pour le narrateur, à puiser, dans le subconscient du personnage, ses pensées et ses souvenirs permet d'exposer des images plus ou moins réalistes et véridiques du génocide. Or, ce qui est important à souligner, dans ce travail mémoriel, c'est la parfaite maîtrise des intrigues qui, dans la conception de la démarche narrative, actionne tout un schéma discursif empreint de fictionnalité, de sens et de cohérence. Cette technique contribue à forger un récit compact dont l'imaginaire agit dans une véritable synergie langagière qui n'existe que dans la vraisemblance, d'où le rôle incontournable du lecteur. Son importance dans le récit nous est révélée par exemple dans ce début du passage qui apparaît sous forme d'anaphore comme une stratégie communicative de la voix narrative pour dialoguer avec son lecteur sur l'histoire. Au-delà de cet élan dialogique, ce bout de phrase répétitif allie l'ironie et le sérieux qui caractérisent ce récit triste et insaisissable sur le génocide. L'attention qu'il attire n'est pas négligeable, car c'est pour entretenir sur le personnage énigmatique de Niko :

204. « Cher Lecteur, si tu as été attentif au récit, tu sais ce qui se passe ensuite. La montée de la colline, le guet au sommet de l'arbre, l'entrée dans la grotte, la chute, le réveil par l'ange gardien, la mort de celui-ci, la soumission de Niko au groupe des singes et, entre tous ces moments, ses incessantes divagations, interrogations et diversions. En revanche, tu ignores ce qui lui est arrivé depuis que nous l'avons laissé pour découvrir sa vie intérieure. Peut-être cette exploration a-t-elle anéanti la sympathie que tu pouvais avoir pour Niko. "L'abandon et l'oubli sont les moindres

---

<sup>231</sup> Ibid., p. 169.

des frustrations qu'on doit infliger aux gens comme lui !" te retiens-tu peut-être de crier. Peut-être t'en veux-tu de n'avoir pas détecté cette horreur au premier abord. Il se peut même que tu doutes que le Niko sympathique et naïf qui rêvait de bonheur au bord d'une cuvette ne soit le même que celui qui a tué tant de gens. Suivre Niko, hésiter à le faire, cela revient à se demander si un meurtrier n'est entièrement dans le meurtre qu'au moment où il le commet. Ou si son geste, une fois commis, l'absorbe totalement et définitivement. Que répondrais-tu à quelqu'un qui affirmerait qu'un meurtrier, même le plus acharné, ne se confond avec son geste qu'au moment précis où il le commet ? Avant ce geste quelque chose du futur assassin n'est pas encore dans le meurtre et, après, quelque chose du coupable ne s'y résume pas. C'est cette partie qui ne coïncide pas avec le meurtrier et la valeur qu'on lui accorde qui, peut-être, permet de décider de rester en compagnie de Niko ou non<sup>232</sup>. »

L'interpellation répétitive de la figure rhétorique que le narrateur appelle « compère », « compagnon » ou « lecteur » n'est pas fortuite et s'inscrit dans une recherche de familiarité dans la transmission de l'horreur du génocide. Le narrateur recourt à cette technique pour porter un regard récapitulatif sur la narration et pour inciter le lecteur à une implication interprétative des informations dont il a déjà pris connaissance. Ces intrusions, à la limite provocatrices mais instructives, du narrateur sont aussi renforcées par un jeu de questionnements qui ne se limite ni aux événements relatés ni au texte : « 205. Est-ce que cette brèche est une façon de poser la question du pardon ? Le pardon a-t-il une limite ? Si oui, alors quelle punition peut convenir à ce qu'a fait Niko et d'autres comme lui<sup>233</sup> ? »

Le récit se consolide d'une forme d'intuition littéraire qui s'élabore à travers une construction représentative bâtie autour d'interrogations. L'apostrophe fréquente d'une figure rhétorique résulte, dans ce récit, d'une stratégie communicative du narrateur qui refuse toute neutralité ou insensibilité, car chaque destinataire doit cogiter sur ces faits cruels, absurdes et inhumains. Est-ce que cette implication du lecteur vise à provoquer chez lui une émotion ou des tensions pour mieux appréhender la sensibilité de la question sur les génocides ? En tout état de cause, ce procédé narratif interprétatif et interrogatif sur le personnage de Niko, dans *Le passé devant soi*, marque le glissement du discours vers une structure stylistique qui prend en considération les spécificités de la figure du bourreau dans l'élaboration de procédés de littérisation de l'expérience traumatique.

En ce qui concerne le roman *Le passé devant soi*, le récit se construit autour d'énigmes qui requièrent une forte implication du lecteur, car ce dernier se voit contraint de les dénouer pour une meilleure compréhension de cette histoire

---

<sup>232</sup> Ibid., p. 177f.

<sup>233</sup> Ibid., p. 178.

irrationnelle et cruelle. L'usage de la fable ou du rêve et leur passage au témoignage se focalisent sur les itinéraires ou sur les pensées de deux personnages en fonction de leur quotidien et de l'évocation de leur expérience douloureuse et étrange. Le fait historique n'est pas seulement évoqué ou revisité, mais apparaît comme une connaissance pédagogique transmise avec beaucoup de subtilités dans la démarche narrative : Niko qui a pendant longtemps gagné la sympathie du lecteur se retrouve présenté dans sa vraie nature, c'est-à-dire comme un « génocidaire ». Ce sera tout le contraire d'Isaro très distante et mystérieuse au début du récit (brouille avec ses parents adoptifs et avec le monde extérieur, une vie solitaire) et qui apparaît, au fil du récit, comme une victime pour qui le lecteur ne peut que manifester la compassion et la sympathie. À travers ces deux personnages, le récit interroge la nature humaine. Dans ces conditions tragiques, chacun peut se retrouver dans une situation de victime ou de bourreau ; cela dépend seulement de la lecture que les personnes extérieures aux massacres en font. À vrai dire, c'est une sorte d'arbitraire de l'imagination, de présomption ou de conviction qui entoure le mystère sur le degré de responsabilité de chacun dans l'horreur et sur la capacité d'assimilation ou de maîtrise de la situation. Le récit crée un univers qui efface la frontière entre le bourreau et la victime sans pour autant les confondre. Il se crée juste une sorte de catégorisation des acteurs impliqués dans l'histoire du génocide. Ces deux personnages incarnant les figures de rescapé et de bourreau assument un rôle testimonial. Cette stratégie discursive crée à la fois une situation d'étrangeté et d'initiation qui amène le lecteur à formuler par lui-même ses propres interrogations. Cette démarche consciente et rationnelle prend en compte l'objectif de l'auteur qui ambitionne seulement de révéler une réalité complexe et absurde de l'expérience de l'horreur du génocide. Il ne s'agit pas, ici, de montrer, à travers deux destins, des points de vue opposés face au génocide, mais juste des réactions sur le même sujet et sur les mêmes questions. Il s'agit surtout de mettre l'accent sur deux personnages impuissants ou « innocents » qui sont confrontés à des questions délicates d'ordre moral : le pardon, le vivre-ensemble, la justice, les raisons du génocide, la responsabilité, etc. Mais, le récit ajoute en plus la question de survie aussi bien chez les victimes que chez les bourreaux. Il ne cherche pas à commenter l'histoire, mais se contente surtout de présenter l'état psychologique des deux personnages principaux (Niko et Isaro), afin que le lecteur puisse apprécier leur comportement, leur pensée, leur état d'âme, bref leur destin tragique.

Dans sa tentative de représentation de l'horreur, Isaro, personnage-victime et auteure de l'histoire romanesque, ne cherche pas à donner des réponses, mais s'évertue à poser des questions relatives à la cruauté et à la déchéance humaine. Cette démarche illustre, en quelque sorte, le fossé entre l'expérience et les mots. En effet, la représentation de l'expérience du génocide met en lumière la profonde blessure et la profonde douleur qu'aucun langage littéraire ne semble être en mesure d'exprimer. C'est, d'ailleurs, ce qui justifie l'emploi d'un langage dépouillé, transparent et éclaté pour relater cette réalité tragique. Ce langage, écartelé entre la narration et des traces de références factuelles et oniriques veut témoigner sur cette absurde et atroce expérience de l'horreur. Les expériences de la souffrance, des privations et de la mort sont repensées dans un langage imagé qui permet au récit de percer certains aspects des mystères et de nombreux « zones d'ombre ».

Dans ce contexte, ces deux personnages principaux du récit sont condamnés à vivre avec leur malaise infini. Ce dernier qui témoigne de la difficulté à vivre le passé tragique conduit à une impasse. Ce passé partagé reste impersonnel et est incarné par les victimes et les « tueurs ». En s'attardant sur le passé de ces figures opposées, l'auteur donne l'occasion à son lecteur d'appréhender toute la douloureuse signification du génocide. En guise d'exemple, l'auteur dépeint le personnage de Niko sous des profils complexes et contradictoires. Niko ne comprend pas l'origine du chaos, se questionne sur ce semblant de normalité qui caractérise son monde post-génocide. Il ne parvient pas non plus à choisir entre mourir et tuer. La complexité et l'étrangeté de Niko se remarquent au niveau de ses réflexions qui naviguent entre une innocence floue et une culpabilité lucide. Tantôt ses agissements ou ses souvenirs apparaissent sous forme de légende, tantôt ils se tiennent sous une posture consciente, tantôt ils laissent entrevoir une personnalité naïve et impuissante qui cherche aussi à comprendre comme les victimes d'ailleurs.

En voulant « consigner les témoignages de toutes les personnes qui ont vécu cette tragédie : survivants, bourreaux, complices, résistants<sup>234</sup> », Isaro, la narratrice de l'histoire, s'est, de son côté, tournée vers le bourreau qu'elle décide, contre toute attente, de « défendre ». La figure de Niko lui permet de pénétrer l'esprit et la psyché du bourreau pour comprendre sa personnalité et pour savourer sa victoire sur lui. La victime se fixe comme mission de protéger le bourreau, cet être fragile laissé

---

<sup>234</sup> Ibid., p. 87.

à la merci d'un destin aussi tragique que celui de ses victimes. Cette capacité d'oubli de soi permet à la narratrice de forcer le lecteur à ne pas se focaliser sur sa propre personne pour faire une lecture approfondie et éclairante de l'expérience. Même si elle raconte son histoire à elle, elle se sent obligée d'épargner le lecteur des évidences. L'objectif recherché est de susciter une lecture critique et dépassionnée à travers une forme de communication capable de recueillir des réactions par rapport à la connaissance de l'histoire et de l'horreur des massacres.

Dans le roman *Le passé devant soi*, la voix narrative ne veut pas lâcher le lecteur avec qui il entretient, de manière dépassionnée, de la survie de la victime (Isaro) et aussi de la place du bourreau (Niko) dans la société post-du génocide. C'est la raison pour laquelle elle dédramatise très souvent son récit en tentant de nouer un pacte de confiance avec son lecteur. La prolifération des questions réactualise toute la problématique de la réflexion (objective) à la suite d'une telle tragédie humaine. Cette volonté d'asseoir la vérité balance le récit vers un autre univers imaginaire qui renvoie à une autre réalité textuelle. La mise en scène du récit devient, à ce stade, un tableau à la fois réel et irréel d'où se dégage un foisonnement d'effets de stylisation qui fait appel aux traces de l'histoire, à la réflexion et au lien entre le narrateur et le lecteur. Les nombreuses appels aux figures rhétoriques s'inscrivent dans le rôle interactif de la littérature et entraînent, *de facto*, l'adhésion critique du lecteur. Celles-ci les situent surtout dans un contexte narratif qui cherche « à exprimer la relation d'ambivalence faite de fascination et de répulsion du lecteur devant un texte d'horreur<sup>235</sup>. »

Dans ces types de récit, le rôle interactif de la littérature s'associe à l'exercice mémoriel pour révéler et canaliser l'horreur du génocide. Ce jeu discursif s'illustre dans les réminiscences d'Aleksandar. En affichant très clairement ses intentions, c'est-à-dire en transformant une expérience en une histoire littéraire, Stanišić fait confiance, dans *Le soldat et le gramophone*, à sa mémoire (créatrice). Sa construction du souvenir douloureux se fait avec des artifices qui permettent de mieux mettre en relief le traumatisme et la souffrance, dans la mesure où le langage littéraire a la faculté de récupérer tout ce qui est « zone d'ombre », constituée

---

<sup>235</sup> Josias Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, op., cit, p. 12.

d'horreur et de mort, sans porter préjudice aux faits. D'ailleurs, c'est ce qui a permis au narrateur Aleksandar d'en profiter pour revenir sur de nombreux sujets relatifs aux événements tragiques (les combats, les désespoirs, les doutes, les rencontres, etc.) et de faire des observations, des digressions ou des commentaires. Celui-ci inscrit ses procédés de stylisation dans des schémas descriptifs, énonciatifs et littéraires qui essayent toujours de transformer le discours en une évocation inoubliable de l'horreur.

Ce texte narratif intègre le tragique, le comique, le lyrisme, le sensuel ... rendant, ainsi, les histoires et les personnages plus proches du lecteur. Cette relation indirecte confère à ces voix narratives une certaine humanité qui permet aux interlocuteurs d'établir un dialogue fructueux. Les histoires sont rapportées avec des spécificités sémantiques, syntaxiques et symboliques qui attribuent à ce récit-témoignage une certaine littéralité. La communication entre l'écrivain et le lecteur, par le biais de la fiction, est établie, dans ce roman, de manière explicite. Ce principe de communicabilité est applicable à travers la ressemblance des événements racontés avec ceux de la réalité et à travers le dialogue quasi permanent mené par des jeux de présentation et de questionnement.

Dans *Le soldat et le gramophone*, le principe mémoriel est sans limite. Ce qui fait que les énoncés peinent à *représenter* systématiquement l'expérience tragique. Non seulement le texte englobe l'avant- et l'après-génocide, mais le travail de création d'Aleksandar s'inscrit dans une dynamique conceptuelle en mesure d'influencer l'interprétation de chaque fragment de l'histoire du récit qui se déroule dans l'univers textuel. À défaut de vraies histoires prolifèrent des scènes invraisemblables aux allures de conte, de rêves ou de simples réflexions ou d'impressions fictives dont l'évocation déstabilise le lecteur. Le narrateur le tenaille dans des mises en scène déroutantes et vertigineuses qui contribuent à mieux l'embarquer dans sa logique discursive. Dès lors, il se réalise une fictionnalisation de la réalité historique par le discours littéraire qui permet l'assimilation, la symbiose et l'entrecroisement entre les faits historiques et imaginaires.

Le texte s'appuie sur une réalité vraisemblable qui ne trace pas de frontières visibles entre le réel et la fiction. Alors, on perçoit, dans la transmission des événements, une construction fictive et une certaine liberté narrative, voire une

sincérité qui place le texte dans un style particulier qui s'appuie, en grande partie, sur des histoires éclatées, des images et des symboles. Avec cette stylisation, le narrateur dépeint des tableaux assez neutres dont les images se diluent dans la réalité historique. Ce mécanisme auquel Aleksandar recourt digère facilement ce foisonnement d'artifices et de techniques narratives qui permettent d'évoquer ou d'illustrer des scènes horribles et inhumaines. En mélangeant son discours aux propos des soldats, Aleksandar prend, ainsi, son interlocuteur à témoin. Sous une reformulation des paroles antérieures, cette forme de transmission contribue à rendre la mise en scène plus naturelle, donc plus persuasive :

La menace est d'autant plus réelle avec la présence des soldats : Les soldats vont et viennent de haut en bas à toute allure, ils hurlent : Descendez ! Dehors ! Non ! Vos papiers ! Non ! Haut les mains ! Quoi ? Vos papiers ! Tu t'appelles comment ? Tu t'appelles comment ? [...] Ils fouillent furieusement les chambres à coucher blanches. Ils secouent les armoires, les tiroirs, les coffres. Ils étalent la langue qu'ils parlent sur les portes, des croix et des oiseaux à deux têtes, dehors, dehors, tout le monde dehors<sup>236</sup> !

L'intériorisation d'un tel type de discours narratif par Aleksandar conduit à un brouillage relationnel qui produit la distanciation nécessaire par rapport aux événements historiques. Son souvenir établit une connexion entre, d'une part, le discours et les histoires rapportées et, d'autre part, les propos et les commentaires. Ce discours donne directement ou indirectement accès aux événements sans dédoublement énonciatif. Cette relation énonciative se déroule suivant le principe de locuteur-rapporteur qui non seulement n'efface pas le narrateur, mais aussi légitime les descriptions et même les prises de position. Dans ce contexte, l'identité narrative s'enferme autour des mêmes questions (relatives à l'interprétation, au lyrisme et à la constitution du sujet) de la voix du sujet et de sa propre voie existentielle empreintes d'émotivité.

### *Une émotivité perceptible mais camouflée*

Dans les romans étudiés dans le présent travail, les interactions fictives entre les personnages ou entre chaque narrateur et les figures rhétoriques ont plusieurs incidences sur la réception du texte. Et parmi celles-ci, l'émotivité<sup>237</sup> apparaît

---

<sup>236</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 159.

<sup>237</sup> Voir Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op., cit., p. 192.

comme une suite logique pendant et après la prise de connaissance des multiples destins tragiques. Cependant, il est urgent de mentionner que ce même discours s'efforce de ne pas abuser, dans son élaboration, de cette émotivité. L'exercice de représentation se fonde sur l'effet de surprise et sur celui de la reconnaissance pour susciter de l'émotion chez le lecteur. Cela découle d'une stratégie qui cherche à faire sortir le lecteur de sa coquille solitaire pour le ramener à un processus communicatif concret qui, à travers les mises en intrigue et les révélations, lève toute équivoque sur les objectifs discursifs portant sur le génocide. Le récit se tient à travers une distance qui se veut affective, culturelle et temporelle<sup>238</sup>. Ce modèle de représentation s'adresse directement au lecteur qui doit être conscient de la distance et aussi de la différence entre la part de témoignage et celle de fiction de la narration. Dans ces textes romanesques, le discours est empreint de dignité, car le ton n'est ni agressif, ni rempli de haine. Et, même s'il arrive qu'un excès d'affect (la haine, la colère, l'aversion ...) soit furtivement exprimé, celui-ci s'affirme dans une logique humaine ou même parfois thérapeutique.

Les auteurs aménagent un espace d'intimité avec le génocide dans lequel se dégagent certes de l'émotion, mais aussi de la réflexion. Ce mélange d'objectivité affective et de création artistique amène le témoignage à un autre niveau qui se soucie, de prime à bord, de la réception de l'œuvre. L'émotivité suscitée, dans les récits, est perceptible aussi bien dans le langage des rescapés que dans celui des bourreaux (avec le cas de Niko). Par l'intermédiaire de la démarche narrative et des procédés stylistiques, le narrateur-(témoin) s'illustre à travers un ensemble d'affects matérialisé par des sentiments lointains d'angoisse, de désespoir, d'incompréhension, d'indignation, de compassion ... pour les autres. En se souvenant de son expérience dans *Journal de déportation*, le narrateur, Yervant Odian, ne lésine pas sur les moyens qui lui permettent de rendre sensible toute séquence narrative relative aux conditions arbitraires et inhumaines de son exil. En plus d'incarner la mémoire de la communauté arménienne exposée à la déportation et à l'extermination, ce narrateur-rescapé extériorise le système administratif turc gangréné par la corruption, l'arbitraire, la haine et les violations des droits humains.

---

Dans sa tentative d'explication de la littérature, Jean-Paul Sartre faisait remarquer : « *La force d'un écrivain réside dans son action directe sur le public, dans les colères, les enthousiasmes, les méditations qu'il provoque par ses écrits.* »

<sup>238</sup> Voir Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque*, op., cit., p. 152.

Les aspects constitutifs du discours littéraire sont enchâssés à travers des suppositions, des implications, des interrogations, de l'ironie, de la colère et aussi des leçons de morale. En rendant les faits et les actions aussi naturels aux yeux du lecteur, on assiste à une émergence de toute sorte de sentiments sans que l'intentionnalité du narrateur puisse être toujours prouvée.

Dans *Être sans destin*, la dissimulation de l'émotion s'insère dans la structure discursive des souvenirs du rescapé György Köves. En manifestant une sorte de naïveté ou, plus exactement, une absence de sentiment de réprobation ou de dégoût à l'égard de l'horrible expérience concentrationnaire, Köves inscrit l'enchaînement des événements dans une normalité exprimant une sorte d'inconscience, voire même une insouciance. Ses impressions véhiculent, dans le récit, comme des images inconscientes qui réduisent les faits horribles en reflets invraisemblables. Dans cette optique, les souvenirs se font dans une suite de constructions discursives qui les annoncent seulement comme des possibilités. C'est dans ce contexte de distanciation et d'incertitude qu'il faut comprendre l'évocation du sentiment de bonheur dans cette maltraitance systématique. Ce bonheur, ressenti au cœur de l'horreur, est pour Köves un signe indicateur de survivance qui lui a permis de résister à l'extermination et aussi de rebondir au sein du monde libre. Ce jeu de langage allusif n'écarte pas systématiquement toute propension à l'émotion, car même si le narrateur se permet de réduire son corps complètement souffrant en un objet symbolique de conscience, il expose les horreurs. Bousculé par les événements, celui-ci reste sans réaction et se sent perdu, à l'image de toutes les victimes dans ce monde de souffrance, de cruauté et de mort. C'est ainsi que le récit prend les allures de pensées, d'impressions, de perceptions qui, par moments, mettent en exergue les émotions du personnage tout en rendant les énonciations imprévisibles et incontrôlées.

Néanmoins, le regard distancié, exercé sur les événements horribles, produit une forme d'expression candide qui justifie le camouflage des émotions du narrateur. Dans la construction de l'histoire du génocide, l'écriture traduit plus une vision du monde qu'une interminable énumération d'événements horribles. En effet, l'auteure fictive du roman *Le passé devant soi* l'a très bien compris ; ainsi, Isaro s'y prend avec beaucoup de magnanimité. Au-delà des abstractions déjà notées dans ce récit (nom du pays inconnu, les noms Tutsi ou Hutu non mentionnés, l'environnement

onirique et invraisemblable de la grotte, etc.), celle-ci inscrit son discours dans une forte complicité avec son lecteur. Ses interpellations et ses provocations décalent l'aspect sordide du fait du génocide qu'elle utilise beaucoup pour s'enquérir indirectement de l'avis de ce lecteur subjugué par les innombrables surprises sur les destins des deux personnages principaux. Certes l'horreur du génocide prend toute sa place dans l'ébauche du discours humain, mais elle n'est en aucun cas apparue comme une obsession.

Chaque récit établit une distance essentielle tout en renforçant l'évocation de l'horreur. C'est le cas de *Le soldat et le gramophone*. Ce récit fait apparaître la violence avec laquelle la guerre a fait irruption dans le quotidien des gens. Néanmoins, la position d'Aleksandar, dans l'élaboration de son discours, crée des esquives ou même des effets de détournements langagiers. Par conséquent, en adoptant une étrange neutralité, celui-ci confère au récit une certaine banalité de la forme qui se concentre plus sur l'écriture et la conscience. Chaque description ou chaque évocation expose, tout de même, l'horreur insoupçonnée que l'impression de naïveté se charge de divulguer.

La simplicité et la sobriété du texte sur les génocides contribuent à noyer les affects dans le dispositif énonciatif. Le sens des phrases concourt plus à mettre l'accent sur le « mythe » de l'expérience du génocide que sur l'horreur crue. Même si le dispositif énonciatif ou narratif met à nu l'horreur des faits, les expériences sont racontées ou évoquées par des figures littéraires (Ođian, Köves, Niko, Isaro et Aleksandar, etc.) qui prennent toujours la précaution d'inscrire leurs propos dans un système discursif qui ne présente que de la vraisemblance. Cette dernière diffère tout signe de sentimentalité qui peut influencer directement la réception du texte, car l'usage des artifices atténue considérablement l'émergence d'émotivité. Même si la mise en scène requiert, de temps à autre, de la compassion, le lecteur ne bénéficie pas réellement de temps pour exprimer véritablement ses sentiments, car le discours l'interpelle sans cesse sur une panoplie d'actes qui présagent sa prise de conscience critique sur les événements. Le lecteur est plutôt absorbé par le récit qui lui retrace les parcours des personnages (bourreaux et victimes confondus). Cependant, des affects plus ou moins clairement affichés (l'aversion, l'indignation, la colère ou l'admiration ...) vont résulter des multiples mises en scène, afin que le lecteur puisse être amené, à partir d'une approche critique, à

choisir son camp. Dans la représentation des génocides, les signes d'émotivité mis en évidence dans la narration doivent être compris comme une volonté humaine d'exploration de chaque histoire de génocide. Ils se chargent d'accompagner l'écriture qui s'efforce de prendre en compte l'extrême horreur et la pudeur, l'immense pudeur, le respect et la profonde humanité qui émanent de ces œuvres. Toute cette relativité dans l'évocation des faits, comme les différents signes émotifs, dicte l'approche littéraire des récits sur les génocides. C'est ce qui fait que, dans ces récits, il ne s'agit plus de se focaliser sur la véracité des faits évoqués, mais d'analyser la nature de l'écriture ou de l'expression des textes pour en dénicher les symboles et les marques d'écart entre la rédaction et l'événement relaté.

Il est certain qu'on ne peut pas occulter les interconnexions entre les affects, la subjectivité et l'expérience vécue. Cette réalité discursive tente de camoufler au maximum les émotions et se lance dans un processus de découvertes et d'évocations de l'horreur dans lequel les histoires ou des légendes des victimes sont racontées avec beaucoup de subjectivité. Bien que les sentiments soient perceptibles dans la représentation, ils n'affectent pas réellement la structuration ou la réception de la narration. Déjà affaiblis par la posture narrative, ces affects sont enchâssés dans un procédé de distanciation qui les assimile dans la vraisemblance. Dans certains cas, ces signes affectifs, inhérents aux partis pris de l'auteur, se dissolvent dans l'humour ou l'ironie et se confondent dans la fiction narrative. En effet, l'horreur et la barbarie des génocides exigent cette distance qui empêche la narration de sombrer dans le sensationnel, dans les larmoiements ou dans le voyeurisme indécent. Tout de même, cette démarche permet aux écrivains d'exposer cette réalité inconcevable, de saisir les contours de l'expérience sans pour autant manifester un quelconque sentiment de haine ou d'animosité envers les bourreaux et de s'affirmer, dans la douleur et la souffrance, sans rester cloîtré dans une image de victimes.

Dans ce deuxième chapitre, nous avons constaté que, tout en étant conscients de l'entrelacement de l'histoire, de la fiction et de la mémoire, les écrivains traitant l'expérience des génocides enchâssent, dans leur récit, un ensemble de stratagèmes discursifs pour transformer toutes éventuelles distorsions et toute crainte en structures de variations mémorielles qui assimilent l'événement historique et l'histoire du récit. En s'inspirant du fait historique, le roman sur les génocides pose

largement la question des rapports entre, d'une part, l'exercice mémoriel et les manifestations affectives et, d'autre part, les enjeux entre le discours et les modalités de la représentation. Le roman sur les génocides se distingue particulièrement par sa capacité à illustrer une réalité historique à travers un entrecroisement d'artifices rhétoriques et de stratégies de transmission. En effet, il s'agit de structures langagières ou d'arrêts nécessaires qui ciblent le processus de réminiscence placé dans un contexte humain, historique et esthétique. Celui-ci gravite principalement entre affirmations, impressions, énonciations et suggestions. En plus des références et des artifices littéraires qui assurent une vie et une continuité aux traces de l'événement historique, le texte romanesque se renforce de séquences rhétoriques et langagières incarnées par des variations mémorielles des narrateurs apparaissant sous forme de (in)certitudes discursives, d'oublis et de silence bavard et par des espèces de dialogues (fictifs) qui rapprochent les différentes figures rhétoriques autour d'une analyse réflexive. Ces variations du discours ne portent jamais atteinte à la quintessence du message et s'adressent à un interlocuteur extérieur au récit (le lecteur). De telles variations nous prouvent surtout que cette littérature sur l'atrocité et la barbarie humaine n'ambitionne pas de donner de nouvelles certitudes factuelles ; au contraire, elle manœuvre continuellement, afin que ses énoncés sensés existent dans cette incertitude discursive.

Ainsi, tout en bousculant les mêmes possibilités de cette réalité romanesque, elles œuvrent sans cesse pour que le lecteur soit au cœur du processus de représentation. C'est ainsi que cette écriture romanesque sur les génocides introduit des approches discursives qui lui permettent de transmettre la réalité imaginée de l'histoire du génocide dans un contexte de partage et d'échange de nombreuses informations sur la souffrance, les atrocités, les comportements (humains), etc. Par conséquent, ces œuvres littéraires se caractérisent, au-delà de leur substance testimoniale, c'est-à-dire de leur part de réalité et de vérité historique, par une actualité qui renforce leur signification et leur envergure littéraire. La réalité de la représentation qui prend en considération les conditions de mise en récit et les exigences scripturaires de l'expérience du génocide remet en cause toute linéarité temporelle de la narration. Conscient de cette réalité, le romancier doit, en tant qu'artiste, faire preuve de qualités (narratives, persuasives et littéraires) pour assurer

aux événements relatés une réception adéquate. Il s'opère, dans ce travail, une synthèse de diverses postures des voix narratives appelées à sélectionner, à imaginer et à interpréter des faits. Dans leurs prises de parole, ces narrateurs-témoins se prémunissent de multiples précautions sur le plan stylistique et éthique pour transmettre une vérité sur l'expérience du génocide. En tant que porte-paroles, il est compréhensible que leur récit puisse comporter des insuffisances, des ajouts et même des « erreurs ». Néanmoins, ces structures de « défaillances » ou « d'excès » personnelles de la mémoire sont comblées par des tournures sémantiques et linguistiques qui extériorisent une connaissance à la fois empirique et subjective des événements abordés. Ces récits dévoilent un monde romanesque qui fait découvrir une nouvelle histoire pas forcément identique à celle événementielle, mais dont le caractère vraisemblable constitue un gage de validité. Chaque voix narrative y révèle une certaine vocation discursive qui mise sur la cohérence factuelle fondée sur une subjectivité enracinée dans la réalité historique et dans construction stylistique porteuse de paroles, de figures et d'histoires fracturées.

Le choix d'une transmission littéraire de l'expérience traumatique a comme effet l'élaboration d'un système discursif qui déborde du cadre historique et s'inscrit dans une dynamique d'actualisation et de renouvellement continu<sup>239</sup> des expériences racontées. Ce message, destiné à l'humanité toute entière, ne peut être entièrement confiné dans un passé historique, car il est porté vers l'avenir, faisant de l'œuvre romanesque un support expérientiel qui regroupe un passé, un présent et un avenir. De ce fait, ce message se caractérise par son atemporalité, sa réflexivité et son universalité qui déterminent la manière progressive dont les séquences de la réalité du génocide sont révélées. Bâti autour d'une alternance temporelle entre le passé et le présent, chaque texte romanesque devient, alors, un récit de la vie des victimes de génocides et une analyse succincte et critique de la machine exterminatrice du génocide. Dans ce sens, la parole s'exerce, comme une force centrifuge dont la certitude et l'incertitude narrative crée une conscience abstraite fondée sur une relation d'intimité et de communion entre le narrateur et le lecteur. Cette synergie discursive se déploie à travers des mouvements de spirale, d'une part, entre le texte et le lecteur et, d'autre part, entre l'objectivité et la subjectivité

---

<sup>239</sup> Car le modèle de narration développé « est [...] fait[e] d'emprunts à des récits traditionnels, repeints aux couleurs de la nouveauté. » (Paul Ricœur, *Temps et récit III*, op., cit., p. 273.)

livrant des parcelles de connaissances interactives et inachevées de la réalité historique.

Dans ces œuvres à vocation testimoniale, il n'est jamais question, pour les narrateurs, de mettre systématiquement l'accent sur des signes de (com)passion qui pourraient prendre le dessus sur les objectifs de l'exercice de la représentation. Les voix narratives inscrivent leur récit dans un prisme langagier qui camoufle l'émotion tout en y ajoutant une dose de réalisme. Chacune d'entre elles se contente de raconter son histoire dans une réalité dont les signes affectifs sont dissimulés dans la structuration du discours narratif<sup>240</sup>. Ce refus d'émotivité tient en rigueur la littérisation d'une expérience qui ne veut, en aucun moment, se transformer ni en forum de dénonciation abrupte ni en plainte assourdissante pouvant glisser vers un pathos inaudible. Cette représentation littéraire qui se construit à partir d'images et de mythes s'adresse à des destinataires qui doivent aussi réfléchir collectivement sur l'horreur, sur les comportements, sur la condition humaine et sur l'avenir de l'humanité. Tout le long des récits, les identités narratives dans les romans sur les génocides manœuvrent, en tant que piliers du discours littéraire, pour sortir du cadre de la représentation. Malgré une distanciation clairement assumée, ces personnages développent, à travers leurs relations avec le lecteur, des artéfacts affectifs dans l'élaboration de procédés de démonstration, de description, d'énonciation et aussi de persuasion. De ce fait, la singularité des ouvrages romanesques sur les génocides se trouve dans l'amalgame d'une stylisation hybride faite, d'une part, de récits et d'analyses, et d'autre part, de témoignages et de réflexions. De manière générale, les procédures discursives orientent le processus de construction en se fixant un objectif à la fois simple et complexe, à savoir mettre l'action de l'intelligence humaine au service d'événements tragiques inédits avec comme effet une série de réactions spontanées ou différées du lecteur dont les réponses ou réflexions doivent s'inscrire dans un schéma de prise de conscience et d'alerte permanente. L'élaboration de tous ces modèles de transmission relatifs à l'expérience du génocide transfère l'activité littéraire dans un processus d'intenses réflexions sur la portée de l'expérience tragique et sur le devenir de l'être humain.

---

<sup>240</sup> Voir Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op., cit., p. 49.

Le rapport entre l'écrivain et l'œuvre littéraire dicte une attitude scripturaire qui doit éviter toute exposition abusive d'émotivité : « *Il n'est pas donc vrai qu'on écrive pour soi-même : ce serait le pire échec ; en projetant ses émotions sur le papier, à peine arriverait-on à leur donner un prolongement languissant.* »

### 3. La pensée romanesque

« Créer, c'est aussi donner une forme à son destin<sup>241</sup>. »

#### *La prise de parole comme prolongement de la résistance*

À l'instar des grands conflits et des nombreuses catastrophes humaines, l'expérience du génocide s'est aussi avérée comme un précieux matériau que la littérature s'est approprié pour réfléchir sur la condition humaine<sup>242</sup>. Dans ces œuvres romanesques, l'acte scripturaire a plutôt tendance plus à *réfléchir* qu'à *représenter*. Tout le processus de représentation fonctionne, donc, de manière négative, car il ne s'exerce qu'à travers des repères catégoriels complètement bouleversés<sup>243</sup>. En plus de la substance documentaire et historique dans les récits, les écrivains expérimentent de nombreuses pratiques langagières pour raconter des histoires tragiques, analyser les faits, dialoguer avec leur(s) lecteur(s) et soumettre les expériences à la réflexion. En procédant ainsi, ces romanciers amorcent une résistance littéraire face à l'horreur et à l'irrationalité de la tragédie humaine en ayant recours à l'imaginaire<sup>244</sup>. En d'autres mots, cette forme d'engagement de l'écrivain au génocide se matérialise par une production d'œuvres de fiction critiques construites autour d'une réalité historique. En raison des défis scripturaires et narratifs à relever, la représentation s'exécute à partir de modalités expressives spécifiques à la création littéraire, car cette dernière se donne les moyens nécessaires pour la reconstitution imaginaire de l'expérience de la douleur et de l'horreur à travers une transmission fictionnelle des témoignages. Les

---

<sup>241</sup> Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe : Essai sur l'absurde*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, p. 156.

<sup>242</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op., cit., p. 163.

Toujours dans ce même essai, Jean-Paul Sartre pense que « [...] l'œuvre écrite peut être une condition essentielle de l'action, c'est-à-dire le moment de la conscience réflexive. »

<sup>243</sup> Voir Jean-François Lyotard, *Heidegger et «les juifs»*, op., cit., 1988, p. 60.

Lyotard estime qu'un événement atroce et accompli comme le génocide ne peut être représentée : « Mais si quelque chose d'absolu doit être représenté, donc donné, alors la puissance de représenter, qui est de relier ou relater, relative, ne peut pas suffire. »

<sup>244</sup> Dans *Dits et Écrits IV*, Foucault estime que dans les rapports de pouvoir, la résistance doit devenir, non pas, une force négative, mais une force productive : « [...] la résistance n'est pas uniquement une négation : elle est un processus de création ; créer, recréer, transformer la situation [...] c'est cela la résistance. » (Michel Foucault, *Dits et Écrits IV*, [1980-1988], Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 741.)

soubassements de cet engagement littéraire sont à chercher dans un discours qui facilite l'accès aux événements catastrophiques grâce à un dispositif littéraire. Par des techniques de présentation hétérogènes, les auteurs savent (dé)montrer comment la haine et le mépris peuvent désagréger les repères et les valeurs humaines pour laisser la place à la barbarie.

L'engagement littéraire découlant de ces expériences traumatiques se traduit par de multiples formes de témoignages, des démonstrations, des révélations, des dénonciations et des questionnements. Dans ce processus, la narration, portée par de nombreuses voix, est déterminante, car elle exige du lecteur beaucoup de vigilance et d'implication pour ne pas rater le film des actions ou perdre de vue les intentions des protagonistes. En plus de révéler les malheurs et les atrocités vécus, il s'agit largement de présenter des séquences narratives ou descriptives qui, en posant des questions existentielles, politiques ou philosophiques, véhiculent directement ou indirectement des messages humanistes, symboles d'un engagement humain. Donc, on le voit clairement, pour ces écrivains, la production d'une littérature engagée passe par l'évocation de l'expérience et par des mises en scène de jeu de questions/(réponses) qui mettent le lecteur aux prises avec la réalité cruelle et servent aussi à prévenir tout débordement qui peut ou pourrait aboutir à la répétition de telles humiliations, de telles souffrances ou de tels massacres. Le texte littéraire a besoin de l'attestation et de l'engagement du lecteur qui doit, d'une manière ou d'une autre, prendre connaissance de la vérité des expériences évoquées. C'est, d'ailleurs, ce qui fait que la représentation romanesque ne cherche jamais strictement circonscrire l'acte narratif à l'événement du génocide. En revenant sur les incertitudes et les dangers qui constituent une menace pour l'humanité toute entière, elle se prolonge dans le présent (dans l'actualité) à travers de nouvelles révélations et diverses réflexions.

Le principe de l'engagement pousse les auteurs à proposer des formes d'écriture construites avec la réflexivité et la subjectivité sur la violence et le traumatisme provoqués par les catastrophes du génocide. D'après Catherine Coquio, il se produit un discours critique qui prend en considération de nombreux facteurs historiques et humains sur le génocide :

La crise de l'intelligence où nous sommes, comme toute crise, requiert sa saisie critique, qu'une réflexivité présente à l'histoire peut retourner en effort épistémologique : la confusion ici des savoirs, des langues et des actes oblige à repenser les rapports du savoir et de l'affect, du privé et du public, de l'action et de la pensée, de l'universel et du particulier. Le discours critique y est plus qu'ailleurs tenu d'indexer sa visée d'objectivité sur les composantes réfléchies de sa subjectivité historique, et de penser ses effets réels immédiats<sup>245</sup>.

Dans l'élaboration de la trame narrative, certains passages du roman sur les génocides se transforment en une réflexivité de l'événement et, parfois aussi, du langage littéraire, car ce fondement scripturaire est plus à même d'avoir de l'impact sur la portée symbolique et interprétative des événements. L'écrivain traitant le génocide doit aborder, même si c'est de manière énonciative ou suggestive, les scènes de massacre, de l'horreur et de la mort tout en réfléchissant sur cette expérience inconcevable. Le récit romanesque apparaît, donc, comme un prétexte à une réflexion sur le caractère absurde d'une réalité semblable à un réel vécu. Dans ce contexte discursif, aussi bien la vision distanciée que les partis pris contribuent à refléter l'engagement de l'auteur qui se charge, dans sa représentation romanesque, de présenter fictivement des faits et de sauvegarder la mémoire du génocide.

En outre, bien que l'œuvre romanesque sur le génocide assume son rôle de médiation en introduisant des innovations scripturaires et narratives pour exprimer des images véridiques sur les atrocités et sur les crimes, celle-ci doit impérativement, dans le processus de transformation de l'événement en objet de réflexion, d'après Catherine Coquio, se soucier du respect strict « des souffrances physiques et morales des victimes » :

Lorsqu'on traite du génocide, qu'on le fait dans le respect des souffrances physiques et morales des victimes, dans le seul but d'interpréter, on parvient à surmonter l'aporie : ce crime est unique sinon il perd son sens ; donc on ne peut le comparer. En fait il ne s'agit pas d'une aporie, mais d'une alternative : ou cette réalité n'est pas comparable car elle n'est pas concevable, elle se situe au-delà d'une histoire et on manque à la penser ; ou, second terme de l'alternative, cette réalité peut être travaillée comme tout autre matériau avec les outils du comparatisme et l'on s'approche de l'intelligence de l'événement<sup>246</sup>.

Les motivations des écrivains dans l'exposition des pratiques de déshumanisation et d'extermination de populations sont variées et s'illustrent à travers la puissance descriptive, suggestive et évocatrice des mots. Dans cette optique, l'acte scripturaire de l'écrivain-rescapé du massacre des Arméniens,

---

<sup>245</sup> Catherine Coquio, *Parler des camps, penser les génocides*, op., cit., p. 38.

<sup>246</sup> Yves Ternon, *Le sens des mots. De mal en pis*, in : *Parler des camps, penser les génocides*, p. 104f.

Yervant Odian, s'inscrit dans une campagne de reconnaissance du génocide pour contrer le négationnisme. Pour mener à bien son projet d'écriture sur la particularité de la *Catastrophe*, Odian dévoile des vies privées, les interprète et soumet des comportements et des situations à la réflexion. Aussi bien sa structure narrative que ses démonstrations et ses explications sont dirigées vers une sorte de « compulsion à prouver<sup>247</sup>. » Une telle mobilisation du langage et des moyens de représentation donne au discours une dimension testimoniale, mémorielle et même juridique, car ce discours littéraire tente d'apporter les preuves nécessaires pour la reconnaissance du génocide arménien.

Même si les ambitions scripturaires restent les mêmes pour tous les romanciers sur les génocides, les modalités de l'engagement littéraire se différencient d'un auteur à un autre. Cette écriture sur le génocide ne peut ni ignorer la centralité des victimes ni l'objectif de la représentation. Ce qui fait que cet engagement reste assujéti à des contraintes, mais aussi à des défis éthiques et narratifs que l'écrivain doit intégrer dans tout acte de représentation. Dans un entretien avec Gerhard Moser, Imré Kertész définit l'engagement de l'écrivain abordant l'expérience du génocide comme un processus de construction et de réflexion permanente qui traite diversement des problèmes personnels et existentiels :

L'écrivain n'a pas le choix. Il n'a pas non plus le droit de choisir ; il doit – pour user une formule excessive – mourir des problèmes qui se posent à lui, puis ressusciter et réfléchir de façon existentielle à ses problèmes propres. Quand je parle ici de l'écrivain, c'est à moi que je pense. J'ai eu un destin, ou une absence de destin, comme on voudra le nommer. Mais au moment où je réfléchis à tout cela, j'ai mon destin. Pour un écrivain, apprendre à ne pas mentir est une tâche déjà suffisante. Elle suffit à toute une vie<sup>248</sup>.

Pour Kertész, la littérature contraint l'écrivain de vivre dans la contradiction et de prendre part à « la bataille<sup>249</sup>. » (Re)présenter la réalité du génocide revient à chercher une forme d'équilibre entre le fait historique tragique et la position privilégiée de témoin et d'acteur impliqué de cette expérience. Cette position délicate débouche sur une interrogation sur l'existence humaine qui cherche à percer le mystère de la barbarie humaine.

---

<sup>247</sup> Ibid., p. 56. (Cité par Catherine Coquio dans *Parler des camps, penser les génocides*.)

<sup>248</sup> *Entretien d'Imré Kertész avec Gerhard Moser* (Publié en allemand dans *Literatur und Kritik*, avril 1997 et traduit de l'allemand par Bernard Franco), in : Catherine Coquio, *Du malentendu*. (Ibid., p. 92.)

<sup>249</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op., cit., p. 72.

Dans le travail de conception et de rédaction d'une histoire fictionnelle sur le génocide, l'écrivain doit mener une recherche et amorcer une réflexion permanente sur l'humain. Chez Gilbert Gatore, la perspective représentative de l'expérience s'est prolongée à travers des sujets traitant des questions posées après le génocide parmi lesquels on peut mentionner l'aspect juridique qui se focalise sur le problème de l'impunité des « génocidaires » et aussi sur la lancinante question du pardon. Dans *Le passé devant soi*, les nombreuses interrogations qui sont très souvent accompagnées de commentaires ou de points de vue narratifs témoignent d'un engagement ontologique de l'auteur qui cherche toujours à instaurer un débat sur des sujets controversés. L'acuité des problèmes (post-)génocidaires évoqués traduit une richesse morale et psychologique du texte romanesque. De ce point de vue, Gilbert Gatore se rapproche beaucoup de Saša Stanišić qui se voit contraint, en raison de la profondeur des blessures et de la souffrance, de se concentrer sur les déchirures et sur l'avenir de son peuple opprimé : « [...] tout manque, sauf les gens et la mort<sup>250</sup>. »

En fonction des enjeux, la littérature sur les génocides soulève de nombreuses interrogations d'ordre moral et humain. Fort de l'inspiration sur l'expérience du génocide, le romancier définit les modalités de sa représentation. Vu sous cet angle, l'engagement de l'écrivain se manifeste à travers des objectifs communicatifs qui prennent beaucoup en considération les questions susceptibles d'être posées par le lecteur. C'est la raison pour laquelle, il se produit, dans l'élaboration des procédés discursifs, une structuration narrative qui laisse filtrer des formes d'incursions de l'auteur. Ces soupçons qui permettent de porter la narration à un autre niveau d'analyse et de prise de parole attestent, d'une certaine manière, le degré d'implication et d'engagement de l'auteur. Dans le travail de représentation de la tragédie humaine, tout est prétexte pour que l'auteur profite des occasions qui lui sont offertes pour s'entretenir avec son lecteur avec lequel il veut partager ses inquiétudes, ses remarques et quelquefois ses prophéties. Ce langage propre à ces récits sur le génocide se déploie à travers des objectifs éthiques, littéraires et critiques.

---

<sup>250</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 205.

Face aux tourments et aux violences subis par de nombreuses victimes, les auteurs qui écrivent sur le génocide interpellent les consciences, dans la mesure où il ne s'agit pas seulement, dans la mise en récit, d'un simple et douloureux exercice de réminiscence ou d'exposition de faits, mais aussi d'une intense méditation sur l'événement et sur la condition humaine. L'expérience tragique, devenue une source de connaissance et d'endurance de la douleur, se transforme en objet d'analyse et de conscience. Au-delà de leur contenu, ces œuvres romanesques dégagent une force vitale qui ne cherche qu'à accroître l'intérêt du lecteur. Le rôle d'éclairage et d'alerte qui anime le discours de chaque narrateur amène à porter un regard critique et à susciter des réactions devant la violence et l'horreur des projets d'extermination. Cet engagement littéraire cherche à associer, autant que possible, le lecteur dans son travail de représentation et de réflexion. En tout cas, c'est ainsi qu'il faut comprendre les remarques et les interrogations qui apparaissent plus comme des moyens symboliques en mesure de démontrer une prise de conscience par rapport aux injustices, aux menaces, aux dangers et aux horreurs dans le monde. Dans l'ensemble, en prenant les contours d'une réflexion tous azimuts sur l'expérience du génocide et sur les relations humaines, la représentation décline aussi les enjeux de l'engagement humain par rapport aux défis de l'humanité. Dans l'élaboration du roman sur les génocides, la question de l'engagement et de la responsabilité doivent correspondre à la proposition de Jean-Paul Sartre qui, dans son essai *Qu'est-ce que la littérature ?*, donnait sa compréhension de « l'écrivain engagé » en ces termes : « L'écrivain "engagé" sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. Il a abandonné le rêve impossible de faire une peinture impartiale de la Société et de la condition humaine<sup>251</sup>. »

### *Une littérature commémorative*

Les récits fictionnels de rescapés de génocides ou de tierces personnes, ayant utilisé de nombreux réseaux conceptuels et de procédés discursifs propres au roman, se sont toujours inscrits dans une volonté de partage d'une expérience tragique et de consignation dans la mémoire de l'humanité. De ce fait, les romans sur les

---

<sup>251</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op., cit., p. 28.

génocides ont su transposer la parole narrative en un processus de pensées sur le souvenir de l'expérience du génocide. Chaque voix narrative a d'abord renoncé à la compréhension des épisodes tragiques pour ensuite soumettre ces derniers, à travers des modalités énonciatives, à la réflexion. Dans la représentation, les réminiscences du narrateur s'enrichissent continuellement d'artifices rhétoriques. L'acte scripturaire aménage des espaces de réflexions sur les spécificités de l'expérience du génocide, mais aussi sur celles de l'esprit humain à imaginer de telles scènes de cruauté. Dans cette dynamique, la représentation romanesque des génocides se fixe toujours comme mission de revenir, lucidement, mais sans tabou sur les innombrables péripéties des expériences abjectes et traumatiques de nombreux personnages littéraires. Pour ce faire, les romanciers font écho, dans certains passages de leur texte narratif, des traces de l'horreur en recourant à une écriture de l'anamnèse et de la (dé)monstration de séquences narratives dramatiques ou tragiques. Cette démarche narrative se focalise beaucoup sur une forme de récit qui relate l'« extrême horreur » vécue en faisant des arrêts descriptifs sur chaque processus d'extermination. Il en résulte la création d'un espace dramatique mettant en exergue les rapports d'injustice, de haine et de mépris qui conduisent aux excès et aux abus. Dans ce contexte, le discours apparaît comme une succession d'images produit pour raviver symboliquement les expériences et, par-là aussi, pour contrer l'indifférence et l'oubli. C'est ce qui amène Catherine Dana à concevoir l'écriture sur la Shoah comme une activité mémorielle qui commémore l'inimaginable horreur :

L'écriture ne serait-elle que manipulation de signes, et par là n'illustrerait-elle que l'absence à jamais d'une vérité unique, que l'impossibilité de trouver un sens à l'insensé, elle représenterait la tentation de créer malgré tout une mémoire, de lutter contre l'oubli de ce qui n'a pas été tracé. De s'obstiner à tracer. La trace, de même que la lecture de la trace, est la commémoration de l'inimaginable<sup>252</sup>.

Illustrer la singularité des événements s'avère un objectif majeur pour toute activité représentative qui ambitionne d'inscrire le génocide dans un devoir de mémoire. De ce fait, évoquer l'extrême horreur des génocides, revient à se référer à des événements résultant d'un passé douloureux. C'est pourquoi, dans les romans sur les génocides, les traces de survivances individuelles ou collectives peuvent

---

<sup>252</sup> Catherine Dana, *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, in : *La Shoah, témoignages, Savoirs, œuvres*, sous la direction de Annette Wierviorka/Claude Mouchard, Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 295.

constituer un legs testamentaire d'un événement, d'une activité humaine et même d'une culture. Ces traces de l'horreur sont si importantes pour la postérité qu'elles matérialisent tout ce que la machine du génocide a fait ou a voulu faire disparaître, leur donnant, ainsi, une image symbolique et significative, permettant de se souvenir, de se le représenter, de l'étudier, et de le commémorer. C'est, d'ailleurs, ce besoin de matérialisation qui, d'une certaine manière, constitue un des véritables enjeux de la représentation. Cette dernière aménage et entretient ce lieu abstrait de mémoire constitué d'un événement historique et de noms (même s'ils sont fictifs). Ces traces qui racontent, renseignent, à chaque fois qu'on les aborde ou qu'on les questionne sont représentées de manière métaphorique, suggestive ou énonciative. Ce qui n'empêche pas de les inscrire dans une démarche consciente et systématique qui les situe dans les faits historiques de telle sorte que chaque événement du génocide puisse cracher sa propre réalité ou sa propre vérité. Néanmoins, ces traces de l'horreur, conçues à partir d'une construction langagière, sont dévoilées à travers une médiation relationnelle du présent et du passé qui les situe dans un cadre narratif fictionnel.

Tous ces souvenirs ou descriptions présentés apparaissent sans cesse comme un rappel incessant des expériences. Ainsi, ces indices qui régurgitent chaque parcelle de stigmatisme des crimes commis pendant les génocides constituent la mémoire individuelle ou collective. Ces traces symboliques sont variées : les tatouages, les brimades, les humiliations, la faim, la soif, la peur, les emprisonnements, l'exil, les camps, les chambres à gaz dans les camps d'extermination ... et la mort sont des aspects indélébiles de sévices physiques et psychologiques que les victimes-rescapés de génocides ne peuvent oublier. Cette mémoire se déploie dans une dynamique de partage et de dénonciation en s'enracinant dans un passé tragique et en se référant aux personnages romanesques à travers les noms, les lieux et les temps (passé et présent). Les souvenirs délient, dans la construction narrative, la mémoire des textes des obstacles ou des contraintes temporels et les transfèrent dans un rapport de force entre la durée et les modalités de la transmission. Dans l'écriture romanesque sur les génocides, les traces des souvenirs sont présentées à travers des énonciations incompatibles aux méthodes de travail des historiens, car le romancier, en plus d'élaborer son récit par le biais d'un discours stylisé, n'a pas besoin de produire ses sources ou ses preuves. Néanmoins, ces traces contenues

dans ces œuvres littéraires servent à la sensibilisation et à la commémoration, dans la mesure où les événements sont continuellement soumis, à travers la mémoire des personnages, à la réflexion. C'est d'ailleurs ce qui fait que les multiples interlocuteurs de ces romans permettent d'avoir accès aux histoires (personnelles), aux personnages (autres que les héros) et aux événements dans leur globalité.

En décrivant la violence du génocide, l'écrivain la dénonce, mais avec une stratégie narrative plutôt symbolique et imagée. Cette démarche traduit une attitude humaine qui reconnaît la complexité du processus de représentation, mais qui l'aborde avec des procédés narratifs et littéraires efficaces. L'écrivain, dans ce contexte de commémoration, d'incertitude et d'interrogation, a besoin de représenter des traces. Son écriture doit non seulement être en mesure de commémorer, mais aussi de trouver les mots justes pour nommer toutes les situations dignes d'être illustrées. Les images apparaissent comme des lieux de leur propre effondrement et aussi, dans une certaine mesure, comme une défaillance du visible à démontrer une réalité inaccessible. Ce travail délicat qui fait appel à beaucoup d'ingéniosité a clairement défini ses ambitions et ses objectifs dans la mise en récit de ce passé refoulé. Ce refoulement du passé se déroule dans la souffrance et la douleur, mais est conscient de sa contribution au combat mémoriel. C'est dans ce sens que les séquelles de l'horreur sont racontées, analysées et dénoncées.

Les romans des génocides mènent un combat symbolique contre l'indifférence et l'oubli. C'est pourquoi, dans leur représentation, les romanciers produisent, par divers artifices rhétoriques, des vestiges littéraires destinés à résister aux négationnistes et à organiser une sorte de célébration de la mémoire du génocide. Même si ces œuvres romanesques sur le génocide n'ont jamais eu la prétention d'avoir la même signification que les lieux de commémoration traditionnels (stèle, monument, images, tableaux, etc.), elles peuvent symboliquement remplir les mêmes fonctions que ceux-ci, dans la mesure où le discours en fait des endroits fictionnels ou symboliques de consignation de la mémoire collective du génocide. C'est, d'ailleurs, une des raisons qui fait que de tels récits doivent être reconnus, en tant que résultante de la combinaison du témoignage et de l'art, comme une partie intégrante de la « littérature de témoignage » sur les génocides.

À travers la relecture du passé, il s'opère, de manière discontinue, un processus de transformation de la dynamique représentative en un acte de langage qui inclut toujours une part de fiction. De par le processus de remémoration, ce langage, régi par un mouvement de répétition, se déploie hors de tout développement chronologique. Ce qui n'empêche pas au texte narratif de faire référence à des extraits (auto)biographiques et à une réalité historique qui renforcent la puissance mémorielle et le passé traumatique du discours humain. Diverses modalités de la représentation (des références temporelles et spatiales, des fragments de textes extérieurs au récit, des métaphores, etc.) s'associent pour créer un cadre mémoriel qui trace les contours de ce processus de consignation nécessaire. Ces œuvres littéraires construites sur les ruines de la mémoire des génocides apparaissent comme des sites symboliques contre l'oubli, voire l'amnésie volontaire. Conçues comme une entreprise de remémoration réitérée, à travers des expériences directes ou indirectes, elles ont comme objectif de retracer les horreurs en dépoussiérant chaque trace que l'entreprise du génocide s'est efforcée de faire disparaître par tous les moyens possibles.

Les nombreux procédés stylistiques et littéraires répertoriés dans les ouvrages romanesques du corpus, parviennent à élaborer une mémoire littéraire qui non seulement revient sur les expériences tragiques, mais aussi rejoignent, de manière symbolique, ô mais combien significative, les nombreux penseurs des génocides sur le terrain de la lutte contre l'oubli. Cependant, n'ayant ni les mêmes stratégies ni les mêmes outils d'illustration ou de transmission que les autres disciplines, la littérature se positionne fortement comme un rempart contre toute ambition d'effacer cette impensable tragédie humaine. Au-delà d'une transmission éclatée du discours narratif, le récit des génocides laisse filtrer sous forme d'énonciations ou de suggestions des traces historiques produisant des effets d'annonce toujours visant la vraisemblance. Dans cette optique, le dispositif représentationnel du roman *Journal de déportation* fait ressurgir un certain rapport au corps meurtri du narrateur-rescapé ; ce corps qui ne parvient pas à assimiler un tel désastre auquel il a été soumis pendant plusieurs années. Le survivant du génocide arménien reste suspendu, dans son discours, entre la douleur vécue, la prise de conscience d'une entreprise d'annihilation d'un peuple et la propension vers un récit testimonial et mémoriel. Pour le narrateur, Yervant Odian, la représentation du génocide arménien

ne souffre pas de limites discursives. Dans sa tentative de présentation de la réalité de l'horreur et de la barbarie de l'expérience catastrophique, il préconise plusieurs stratégies de médiation (des commentaires, des réflexions et des interrogations moralisateurs), afin que l'expérience racontée puisse susciter de l'intérêt pour le lecteur. La mémoire littéraire du génocide arménien, véhiculée dans le roman *Journal de déportation*, se focalise beaucoup sur cette volonté de liquidation et sur l'échec de l'entreprise exterminatrice. C'est pourquoi, dans la représentation, les mots ne doivent jamais renoncer à concevoir un univers narratif dans lequel la mémoire de l'expérience du génocide prend toute sa place à travers l'évocation des conditions de vie inhumaines et les marques indélébiles perceptibles dans les souvenirs. Par là, la création littéraire apparaît comme un modèle d'expression de la survie. Par l'activité littéraire, l'auteur-survivant de la *Catastrophe*, réaffirme son combat contre l'anéantissement et contre toute tentative de négationnisme en présentant dans le matériau littéraire « des éléments de preuve » qui non seulement se veulent irréfutables, mais aussi déploient un registre mémoriel dans l'exil et les souffrances des populations arméniennes. À l'épilogue de *Journal de déportation*, Yervant Odian conclue : « Trois années de déportation auront couronné mes trente années d'activités littéraires<sup>253</sup>. »

Dans *Être sans destin*, le récit reste fortement ancré dans l'expérience de l'événement représenté par György Köves, car l'itinéraire et les idées de ce personnage ne sont pas intégralement le produit de l'imagination de l'écrivain. Tout cet élan de témoignage n'a que deux objectifs : montrer l'extrême horreur de l'expérience concentrationnaire et sauvegarder la mémoire de toutes les victimes du nazisme. Cette mémoire, constituée de mots et de paroles, doit aussi servir de remède contre la violence, l'horreur et la barbarie humaine dans toutes leurs formes. Devant la détérioration de sa condition de vie, le narrateur reste conscient, malgré sa naïveté apparente, de la différence du camp de concentration qui se distingue de tout autre lieu de détention. Il en convient que le monde concentrationnaire remette en question toutes les connaissances ou les valeurs enseignées, car ces dernières ont peu d'effet dans cet univers unique. Entre conviction et doute, le narrateur explique les raisons de son attitude : le détenu est livré à lui-même dans un total dénuement matériel et moral et « sans moyen de résistance ». Cependant, cette impasse

---

<sup>253</sup> Yervant Odian, *Journal de déportation*, op., cit., p. 409.

existentielle dans l'enfer du camp n'entrave pas le travail de réflexion, car son « imagination reste libre<sup>254</sup>. » Le rôle de cette imagination dans la vie captive demeure décisif en ce sens que celle-ci lui permet de s'évader dans un cadre spatial ou temporel irréel incarné par le rêve, le songe ou par les souvenirs pleins de nostalgies. Et, c'est à travers cette imagination illimitée que se sont construites les images et les références mémorielles de l'expérience concentrationnaire du roman *Être sans destin* d'Imré Kertész:

Je l'avais déjà entendu dire, et je pouvais en témoigner : en vérité, les murs étroits des prisons ne peuvent pas tracer de limites aux ailes de notre imagination. Cela n'avait qu'un seul défaut : dès qu'elles m'emportaient si loin que j'en oubliais jusqu'à mes mains, la réalité, qui, en fin de compte, existait malgré tout bel et bien en cet endroit, reprenait immédiatement ses droits, avec les arguments les plus péremptoires et catégoriques<sup>255</sup>.

Même si la liberté imaginative constitutive de la mémoire littéraire du récit reste vivace, il y a une réalité (historique) que seuls les souvenirs peuvent évoqués, car celle-ci est réelle. En fait, dans la part mémorielle du récit, on ne peut pas faire fi de tout souvenir qui rappelle la volonté de déshumanisation du prisonnier. Et parmi les expériences, celle de la faim s'est transformée en une obsession existentielle :

Mais ni l'obstination, ni la prière et les évasions d'aucune sorte ne pouvaient me délivrer d'une chose : la faim. [...] j'avais eu faim à la briqueterie, dans le train, à Auschwitz et aussi à Buchenwald – mais je n'avais pas encore connu cette sensation de cette façon. [...] Et si je ne mangeais pas du bois, du fer ou des cailloux, c'était uniquement parce ce sont des choses qu'on ne peut ni mâcher ni digérer. Mais j'ai essayé le sable, par exemple, et quand il m'arrivait de voir de l'herbe, je n'hésitais pas – hélas, il n'y avait guère d'herbe, ni à l'usine, ni dans l'enceinte du camp. [...] <sup>256</sup>.

Ces évocations, construites à partir de la mémoire du narrateur, ne peuvent que rassembler des fragments de l'expérience de la vie et de la mort<sup>257</sup> dans un endroit où l'existence humaine était refusée. Cette mémoire qui répertorie et stratifie la déchéance humaine se consolide dans les souvenirs. Voici comment Kőves représente une scène de supplice au travail liée à la diarrhée :

---

<sup>254</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 213.

<sup>255</sup> Ibid., p. 215.

<sup>256</sup> Ibid., p. 221f.

<sup>257</sup> Voir Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, op., cit., p. 22.

Avec une voix énonciative, Antelme ne se fixe pas seulement comme objectifs de représenter l'horreur et la terreur, mais aussi de transformer l'impossibilité et l'irreprésentabilité de l'art en un impensable contre le négationnisme. Ainsi, comme il le mentionne, à Buchenwald, la mort est mêlée à la vie : « *La mort était ici de plain-pied avec la vie, mais à toutes les secondes. La cheminée du crématoire fumait à côté de celle de la cuisine. Avant que nous soyons là, il y avait eu des os de morts dans la soupe des vivants, et l'or de la bouche des morts s'échangeait depuis longtemps contre le pain des vivants. La mort était formidablement entraînée dans le circuit de la vie quotidienne.* »

Mais que faire le jour ; que faire si dans le commando, on est pris, et c'est inévitable, de diarrhée ? Alors, on prend son courage à deux mains, on ôte sa casquette et on demande la permission au garde : "Gehorsamst zum Abort" – à supposer qu'il y ait dans les environs des cabinets, et surtout des cabinets accessibles aux prisonniers. Mais supposons qu'il en ait, supposons que notre garde soit bienveillant et qu'il donne sa permission une fois, deux fois : mais – permettez la question – qui peut être téméraire, qui peut être désespérément résolu au point de mettre sa patience à l'épreuve une troisième fois ? Dans ce cas, il ne reste que le combat silencieux, les dents serrées, le ventre tressaillant et que soit notre volonté, soit notre corps prenne le dessus<sup>258</sup>.

Le devoir de mémoire n'a de sens que s'il exprime une pensée par rapport aux expériences auxquelles il fait référence. Dans cette perspective, il s'est traduit, dans un devoir moral de consignation et de transmission, par une sorte d'expression d'un rapport identitaire entre les victimes et le lecteur. Dans cet extrait, on voit bien que les suppositions et les interrogations s'adressent au lecteur pour mieux présenter les conditions horribles et inhumaines auxquelles les prisonniers étaient soumis. Et, pour corroborer ces propos, le prisonnier qui a traversé des épreuves tellement dégradantes est amené à se satisfaire de sa condition privilégiée de malade.

A l'hôpital, le temps passait : quand je ne dormais pas, j'étais occupé tout le temps par la faim, la soif, la douleur dans la région des incisions, quelques conversations ou les soins – mais je ne travaillais pas, et je n'hésite pas à le dire : c'est justement grâce à cette pensée qui me chatouillait agréablement, conscient de ce privilège qui me procurait une joie incommensurable, [...] <sup>259</sup>.

L'acte mémoriel qui découle des mises en scène se propage dans un mouvement coordonné entre le présent de la construction et le passé du souvenir ou de l'expérience. Ce qui fait que ce souvenir ou cette expérience vécue se voit toujours transformé ou réactualisé pour les besoins de la mise en récit. Dans l'évocation de la lutte désespérée de Köves contre la vermine, le discours recourt beaucoup à la symbolisation pour décrire l'environnement insalubre et sinistre du camp de concentration. Aussi, le combat contre les puces et les poux apparaît comme une lutte sans merci pendant laquelle le narrateur savoure, de temps à autre, sa victoire éphémère pour reconnaître plus tard, stoïquement, sa défaite devant un tel acharnement :

C'est également là que j'ai su vraiment ce qu'est la vermine. J'étais incapable d'attraper les puces : elles étaient plus rapides, ce qui était bien compréhensible puisque, finalement, elles étaient mieux nourries que moi. Quant aux poux, je pouvais les attraper plus facilement, sauf que cela n'avait pas de sens. Quand j'étais très en colère contre eux, il me suffisait de passer l'ongle du pouce au hasard sur le

---

<sup>258</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 229f.

<sup>259</sup> Ibid., p. 242.

tissu de ma chemise tendue sur mon dos et, à la série de craquements bien audibles, je pouvais mesurer ma vengeance, savourer le carnage – mais une minute plus tard, je pouvais recommencer au même endroit avec exactement le même résultat. Ils étaient partout [...] – et je puis affirmer que jamais aucun combat ne m’a paru plus désespéré, aucune résistance plus acharnée, plus indécente [...]. Au bout d’un certain temps, je renonçai et me contentai de contempler cette voracité, ce grouillement, cette avidité, cet appétit, ce bonheur sans fard [...] <sup>260</sup>.

L’évocation reste suspendue entre le symbolique de la vie et de la mort qui constitue non seulement une source d’angoisse, mais aussi une sorte d’aliénation conflictuelle dans l’existence humaine. L’œuvre romanesque devient, ainsi, un espace moralisateur où le lecteur est invité à se libérer de tout jugement et de tout ressentiment pour se concentrer sur le rôle des consciences humaines devant l’ampleur de la souffrance, de l’horreur et de la barbarie.

L’aspect mémoriel du récit *Le passé devant soi* se trouve enchâssé dans les procédés rhétoriques qui présentent le texte romanesque sous plusieurs formes : récit et analyse, témoignage et réflexion. La voix narrative déploie son témoignage en se fixant un but symbolique à savoir mettre l’action sur la spécificité, sur l’absurdité et sur la cruauté des actes de massacre. Dans ce roman, le discours sur l’expérience du génocide apparaît comme une écriture pour la mémoire des disparus et aussi pour celle des (sur)vivants. Cette mémoire inclusive fait appel au bourreau, à la victime et au lecteur. Tel semble être la portée de cet énoncé anaphorique « Tuer par son fils <sup>261</sup> » qui, dans le dispositif discursif, apparaît comme une forme de poétique de lamentation où la puissante voix torture le bourreau qui doit assumer son acte, rappelle à la victime sa souffrance et son deuil permanent et demande la sagesse du lecteur. Ce discours permet le glissement du passé de l’expérience au présent dans la narration et aussi fournit à la voix narrative de précieux outils d’évocation du vécu ou de l’événement abordé. Cette démarche, dans la construction mémorielle du génocide contre les Tutsi, ne se focalise pas sur les faits seulement. En plus des indices sur les événements historiques, le discours fait appel à un monde irréel, voire même fictif pour mieux exposer, sous forme de *flashbacks*, les détails et les péripéties entourant l’horreur du génocide. Il en sera de même pour les nombreuses interrogations qui, dans une perspective critique, s’évertuent à mieux exploiter le contenu textuel. En voici un extrait qui en dit long sur cette

---

<sup>260</sup> Ibid., p. 249-251.

<sup>261</sup> Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 167f.

image cruelle et véridique sur le crime de génocide tout en posant sereinement la question de la mémoire pour les victimes tout comme pour les survivants :

179. Lorsqu'il n'y a plus personne à tuer, la vie met du temps à reprendre. Il faut d'abord enterrer les corps dispersés partout. Et ce sont ceux-là mêmes qui, hier encore, les assommaient [...] qui s'étonnent de trouver des cadavres partout [...]. Les enterrements se font sans cérémonie. Le tout est de se débarrasser de cette odeur. Enterrer vite, non par respect pour les morts, mais pour permettre aux tueurs et aux complices d'oublier ce qu'ils ont fait et ce qu'ils n'ont pas fait. C'est en tout cas ce que Niko admet, dès le début et dans le silence de ses pensées, comme sa principale motivation. S'il n'y a plus de preuve que des gens sont morts, alors tout le monde pourra faire comme s'il ne s'était rien passé et, qui sait, finir par en être convaincu.

180. L'effacement puis l'oubli furent réalisés sans tarder. Personne ne parlera des massacres ni n'y fit allusion. Ceux qui étaient morts n'avaient en quelque sorte pas existé, [...] et ceux qui ne respectaient pas ce devoir d'oubli durent aller ailleurs, là où leurs souvenirs ne dérangent personne. Pour compléter ce travail, plusieurs mots qui avaient un lien plus ou moins évident avec les massacres furent bannis du langage.

181. Les traces de sang ne seraient-elles donc pas indélébiles, comme l'affirme le proverbe<sup>262</sup> ?

Le récit s'interroge sur un ensemble de questions qui ne se limitent plus au cadre narratif. Donc, dans l'élaboration d'une mémoire collective, ce récit tente d'aborder des problèmes plus actuels et plus complexes qui ont conduit à des impasses. C'est le cas de la question actuelle du pardon dans la période post-génocide : « 188. Le meurtre est-il impardonnable parce que la seule personne de qui pourrait venir un pardon valable n'est plus là<sup>263</sup> ? »

Dans les romans sur les génocides, les narrateurs se rabattent sur la sensibilité esthétique pour présenter leur vécu ou leur perception des événements évoqués. Cette démarche leur permet d'aborder et de transmettre la vérité historique. Le discours se trouve à un niveau de création littéraire formé de récits véridiques, d'extraits testimoniaux et de scènes imaginaires. Dans le roman *Le soldat et le gramophone* de Saša Stanišić, il est nécessaire de constater une nette distinction entre le souvenir traumatique, répété et subi, et la mémoire vivante qui ne s'opère que dans la métamorphose graduelle du discours, car, pour Aleksandar, aussi bien l'événement traumatique que le souvenir ne peuvent s'enfermer dans l'absolu : « il n'y a pas de mal absolu ni d'absolu souvenir<sup>264</sup>. » C'est dans ce relativisme caractéristique aux procédés stylistiques, employés par le narrateur, que s'amorce la

---

<sup>262</sup> Ibid., p. 160f.

<sup>263</sup> Ibid., p. 169.

<sup>264</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 306.

perspective mémorielle du nettoyage ethnique subi par les Bosniaques. Dans cette forme d'écriture, partagée entre l'imaginaire et l'événement historique, la mémoire ne veut jamais apparaître complète : « [...] la plupart des images sont toujours inachevées<sup>265</sup>. » En raison des transformations survenues dans l'élaboration du discours, la mémoire littéraire peut, dans la représentation de l'histoire romanesque, présenter des failles ou enregistrer des défaillances.

Le passé évoqué dans le texte romanesque abordant les génocides a un fondement subjectif qui fait que la remémoration apparaît constamment comme un acte langagier, c'est-à-dire une construction discursive. Cette remémoration se déroule à travers des images, des énoncés ou des suggestions que le lecteur doit contempler, analyser et consigner, car, dans ces types de textes, la mémoire s'insère dans le discours littéraire. En tout état de cause, la monstruosité systémique de l'expérience du génocide autorise un déploiement d'une mémoire littéraire qui renonce à la fidélité au réel. L'évocation des événements doit, ainsi, apparaître comme des opportunités de consignation des indices factuels qui peuvent être utilisés comme de possibles preuves. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les interrogations comme un élément essentiel dans la construction de cette mémoire littéraire. En effet, bien qu'inscrit dans un langage littéraire, ces questionnements, liés au génocide, gardent toute leur pertinence et leur sens dans un monde où les actes de barbarie se répètent sans cesse. Par ailleurs, ils se prolongent dans une réalité existentielle où la raison humaine est interpellée pour trancher des questions de justice, d'éthique, de société. Au-delà du fait qu'elles incitent à la réflexion et au positionnement, ces interrogations allient le travail de mise en représentation avec la question de l'engagement littéraire. Ainsi, en tant que dépositaire d'une expérience tragique, les romanciers qui écrivent sur les génocides voient leur détermination comme une défense de l'Homme et de son avenir, car l'énormité de la tragédie et de la catastrophe humaine mérite d'être inscrite dans la mémoire collective de l'humanité.

En tant que résultante de la représentation d'une époque à travers une écriture poétique spécifique, le roman sur les génocides laisse planer le souvenir comme un processus cognitif animé par la langue. Toute approche mémorielle sur cet héritage

---

<sup>265</sup> Ibid., p. 424.

culturel doit passer par le discours qui se chargera ensuite de décliner les composantes textuelles et historiques de ces œuvres littéraires. Ces dernières constituent une élaboration fictionnelle de la mémoire des « rescapés et des victimes » qui présentent des traces ou des indices de l'horreur et de la terreur pendant l'expérience du génocide. Pour atteindre son objectif qui consiste à briser le silence ou à se dresser contre toute tentative de négation, cette production littéraire se bonifie de plusieurs registres documentaires (compte-rendu, souvenirs, explications des expériences ...). Cette littérarité de la mémoire dont cette littérature (de témoignage) est porteuse peut excaver les péripéties de ces massacres méthodiquement planifiés et graver des parcelles de vérité dans l'histoire humaine. Cette propension mémorielle qui guide le travail du romancier exhibe l'horreur de l'expérience du génocide comme un signe d'avertissement ou de serment de rupture avec tout acte assimilable à ses crimes. C'est dans ce même ordre d'idées que le discours littéraire est élaboré par l'entremise de l'évocation des événements tragiques pour une représentation qui incarne formellement à la fois la mémoire des images et la mémoire historique de l'expérience du génocide. Cette démarche marque toute la lucidité du romancier, car on verra, dans le prochain sous-chapitre, que le récit s'enrichit de réflexions et d'interrogations sur la condition humaine. Ces formes d'arrêts répétitifs sur les valeurs humaines et sur l'avenir de l'humanité contribuent habilement à faire face « au déploiement funeste du mal absolu<sup>266</sup>. » Ces ouvrages littéraires nécessaires au devoir de mémoire s'articulent autour d'une volonté de compréhension et de témoignage sur les expériences du génocide. L'intention de chaque œuvre se définit sous trois registres principaux que sont : le devoir de mémoire (au plan pédagogique), la lutte contre l'oubli (au plan politique) et la lutte contre le mensonge (au plan moral). La dimension humaine explique également l'ouverture du discours à d'autres problèmes ou à d'autres idéaux universels.

### ***Un idéal strictement humain***

Même si le discours littéraire sur les romans des génocides est porté par des voix narratives (des personnages fictifs), de nombreuses idées du texte se caractérisent

---

<sup>266</sup> Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, op., cit., p. 338.

par leur universalité, car en déplaçant l'expérience du génocide de la sphère individuelle à la sphère collective, les romanciers transposent le champ de la réflexion en un idéal strictement humain. Dans leur tentative de (re)présentation de la réalité de l'horreur et de la barbarie sur les génocides, les narrateurs n'oublient pas de distiller des commentaires, des réflexions et des interrogations moralisateurs. La mise en récit recourt à des questions éthiques et se sert d'artifices rhétoriques pour livrer les points de vue et les sensibilités sur le génocide, car c'est autour d'expériences horribles qu'on peut constater l'unité du monde autour de valeurs humaines universelles. Telle est la conviction de Robert Antelme lorsque sa réflexion sur l'expérience concentrationnaire aboutit à une analyse du comportement des êtres humains. En prenant en considération le caractère sacré de l'humain, tout acte distinctif qui peut conduire à l'exploitation, à l'asservissement ou au meurtre devient insensé. Ainsi, de quelque raison que ce soit, la dignité humaine ne saurait être bafouée. Même si l'être humain peut tuer son semblable, jamais il ne parviendra à détruire cette unité naturelle ancrée dans l'espèce humaine :

Que tout ce qui masque cette unité dans le monde, tout ce qui place les êtres dans la situation d'exploités, d'asservis et impliquerait par là même, l'existence de variétés d'espèces, est faux et fou ; et que nous en tenons ici la preuve, et la plus irréfutable preuve, puisque la pire victime ne peut faire autrement que de constater que, dans son pire exercice, la puissance du bourreau ne peut être autre qu'une celle de l'homme : la puissance du meurtre. Il peut tuer un homme, mais il ne peut pas le changer en autre chose<sup>267</sup>.

Toutes les petites histoires individuelles deviennent, par extension, des histoires collectives, car chaque expérience, aussi personnelle qu'elle soit, est représentative et significative sur le plan collectif. Les romans ne se réduisent pas à un condensé informatif sur le passé tragique ou catastrophique, mais expriment des vérités (factuelles et ontologiques) qui s'opèrent par un jeu antinomique de dévoilement et de masque. En outre, la dimension universelle des récits du génocide constitue un autre facteur de sens. Le mode de subjectivation du texte sur l'expérience du génocide établit ce transfert du particulier vers l'universel et vice versa. Cette réelle volonté d'universalisation constitue, pour les romanciers abordant l'expérience du génocide, une autre stratégie d'appropriation de la mémoire de l'histoire des génocides.

---

<sup>267</sup> Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, op., cit., p. 230.

Si dans les récits *Journal de déportation* d'Yervant Oadian et *Le passé devant soi* de Gilbert Gatore, les processus d'universalisation se trouvent directement intégrés dans les interrogations et les analyses réflexives, il n'en sera pas toujours le cas dans *Être sans destin* d'Imré Kertész et dans *Le soldat et le gramophone* de Saša Stanišić. Pour l'œuvre de l'auteur hongrois, la première marque d'universalisation se trouve au niveau du titre du livre. En effet, dans la transmission d'indices de l'effondrement humain dans les camps, l'absence d'article sur le nom « Être » a pour but de mettre l'accent sur la dimension collective du destin de György Köves. Non seulement il y a un nombre inestimable d'individus qui ont connu le même sort que le survivant des camps de concentration ou d'extermination, mais aussi les problèmes abordés pendant la période de captivité ou après la libération deviennent des questions existentielles. Le dispositif énonciatif a, entre autres, renforcé cette dynamique d'universalisation avec l'évocation de la ville de culture, Weimar, et du poème de Goethe. La référence à la culture et à l'humanisme allemand se fait à travers un cadre comparatif qui met en relief l'échec des idéaux humanistes avec l'existence des camps de concentration :

J'ai su que non loin de notre camp se trouve une ville importante du point de vue de la culture, Weimar, dont j'avais déjà appris la renommée à l'école, naturellement : c'est là que vécut et écrivit entre autres l'homme dont je connais même sans livre le poème commençant par "Wer reitet so spät durch Nacht und Wind ?", à ce qu'il paraît, l'arbre planté par ses propres soins, majestueusement développé depuis, se trouve, muni d'une plaque commémorative et protégé contre nous autres les prisonniers par une clôture, quelque part dans l'enceinte de notre camp – à ce qu'on dit : Somme toute, je n'ai eu aucun mal à comprendre l'expression des visages d'Auschwitz : je peux le dire, j'ai eu moi aussi très rapidement de l'affection pour Buchenwald<sup>268</sup>.

Ainsi, il incombe à tout être humain de se poser cette question : Comment expliquer l'existence des lieux d'extermination de l'Homme à côté de la célèbre ville et de l'homme symboles de l'humanisme allemand ? Cette remarque met en parallèle deux mondes opposés avec leur propre vérité humaine. Néanmoins, le symbole (l'arbre) de cet humanisme présent dans le camp a été une source d'espoir par rapport à cette cécité humaine. N'est-ce pas le message que Köves semble transmettre à tous les opprimés de la terre : « tant qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir<sup>269</sup>. » Cet espoir à laquelle Köves fait mention fonctionne comme une forme d'universalisation abstraite, car les révélations du survivant apparaissent comme des

---

<sup>268</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 174f.

<sup>269</sup> Ibid., p. 187.

modèles de comportement ou des leçons de morale. À preuve, c'est dans le malheur et la souffrance que l'être humain parvient à se détacher de son égo, c'est-à-dire de son identité individualiste pour se consacrer, corps et âme, à la vie, à la civilisation et au bien-être de ses semblables. Et, c'est cet abandon ou cette perte de statut qui a permis à bon nombre de détenus de se concentrer sur l'essentiel, c'est-à-dire sur la survie. Köves rapporte que, dans la vie du camp, les prisonniers se racontaient des histoires et s'entretenaient sur la liberté :

Impossible de connaître toutes les variantes de l'obstination, mais je peux dire qu'à Zeitz j'aurais pu choisir – si j'en avais eu le loisir – entre de nombreuses sortes différentes. J'entendais parler du passé, du futur et surtout, j'entendais vraiment beaucoup parler – et je peux même dire que nulle part ailleurs on en parle autant que parmi les détenus, justement, semble-t-il – la liberté, et c'est en définitive facile à comprendre, à mon avis, naturellement. D'autres trouvaient une sorte de joie particulière dans un dicton, une plaisanterie ou une blague<sup>270</sup>.

Le processus d'universalisation peut aussi apparaître comme une forme de conscientisation sur l'expérience traumatique. Devant l'inertie et même les velléités négationnistes au sujet du génocide, il se fixe une nouvelle mission consistant à informer et à alerter toute l'humanité :

Mais, en attendant, il considérait que le plus important n'était pas cela, mais de "guérir les plaies encore saignantes et punir les coupables". Et avant tout, il fallait "ébranler l'opinion publique", balayer "l'apathie, l'indifférence, voire le doute". Les lieux communs n'avaient là aucune valeur, il était nécessaire, selon lui, d'explorer les causes, la vérité, même si regarder celle-ci en face serait une "épreuve douloureuse" [...] il dit : "Non. Ce n'est plus simplement ton affaire. C'est l'affaire de tous, du monde entier" [...]<sup>271</sup>.

Les raisons qui ont amené Köves à prendre cette décision sont les mêmes que celles qui ont poussé les écrivains à produire de telles œuvres littéraires. Dans la représentation romanesque, le génocide ne saurait se suffire à la singularisation ou à l'individualisation, car chaque histoire est une histoire commune ou collective. Ainsi, en raison des enjeux et des questions (post-)génocides, le principe d'universalisation de l'événement du génocide vise principalement à impliquer diversement le lecteur.

À travers son récit, Aleksandar, le héros du roman de Saša Stanišić, soumet certains problèmes à l'analyse et à la réflexion, car, même si les évocations apparaissent comme des faits divers, celles-ci présentent des situations d'une

---

<sup>270</sup> Ibid., p. 193f.

<sup>271</sup> Ibid., p. 344.

actualité saisissante. En effet, Aleksandar et sa famille qui ont trouvé refuge à Belgrade ne sont pas au bout de leur peine, car leurs voisins ne les acceptent pas parce que non seulement ils sont métissés, mais aussi sont de religion différente. La tension ethnique et religieuse est évoquée avec un sentiment de surprise et d'incompréhension :

Il y des problèmes avec les voisins parce que nous sommes tout à côté d'eux et qu'ils n'aiment pas nous voir si proches. Si on leur avait donné une guerre à eux aussi, ils auraient tout de suite tiré sur nous. La religion n'est pas l'opium du peuple, mais sa perte. [...] Dans la rue, un garçon m'a traité de bâtard. Il prétend que ma mère a empoisonné mon sang serbe. [...] <sup>272</sup>.

L'expérience du jeune à Belgrade reflète le climat d'insécurité et d'intolérance dont cette famille métissée fait face dans cette ville. À cela s'ajoute un certain sentiment d'injustice qui attise les tensions entre les communautés ethniques, car, d'après Zoran, un ami d'enfance du narrateur, des Serbes sont venus envahir Višegrad et ont occupé illégalement les maisons d'où les propriétaires ont été chassés :

Tu te souviens de Zoran ? Un copain de Višegrad, un rebelle silencieux ! Il dit que la ville est pleine de réfugiés serbes. Ils habitent l'école ou ont simplement repris les maisons et les appartements vides des Bosniaques chassés de là. [...] Zoran dit que les anciens habitants de Višegrad ne supportent pas les nouveaux, que pour sa part il les déteste, jamais de sa vie Zoran n'avait autant parlé, car sa haine est grande <sup>273</sup>.

Le narrateur ne parle pas de mort dans cet échange épistolaire, mais semble corroborer la thèse de nettoyage ethnique dont les Bosniaques ont été victimes. Aleksandar revient sur le climat délétère qui règne dans les zones habitées par de nouveaux individus avec la bénédiction des autorités politiques serbes. La tension continue toujours, car le problème demeure insoluble. Le récit se nourrit de la force évocatrice des voix narratives et refuse, de prime abord, toute dérive moralisatrice et toute ascendance émotive pour mieux démontrer l'ampleur des blessures, de la violence, des actes inhumains et de la tragédie humaine. L'impasse est telle qu'Aleksandar recourt à la comparaison instructive pour mieux montrer les déchirures. Ainsi, en assimilant la Bosnie à la Somalie <sup>274</sup>, le narrateur, Aleksandar, fait clairement allusion aux guerres civiles et aux massacres dans ces deux pays. La

---

<sup>272</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 189f.

<sup>273</sup> Ibid., p. 202f.

<sup>274</sup> Ibid., p.201.

Dans la lettre du 8 janvier 1994, adressée à Asija, Aleksandar écrit : « *On vient de l'entendre aux infos, et ma mère a quitté la pièce, furieuse. Ensuite, il a été question de la Somalie. La Somalie ou la Bosnie, maintenant, ça revient au même [...].* »

violence et l'absurdité de la guerre prouvent, pour la voix narrative, les blessures béantes, les souffrances terribles et les traumatismes incommensurables de centaines de milliers d'innocents contraints à l'errance et à l'exil.

Universaliser l'horreur et la barbarie à la suite d'expériences inadmissibles constitue une voie qui ne confine pas la représentation dans une accumulation de faits tragiques. Pour rester continuellement en contact avec son lecteur, le romancier élargit son champ de réflexion en exemples, en thèmes, en interrogations universels. Non seulement les auteurs restent conscients de l'actualité des sujets abordés ou de leurs messages, mais aussi ils œuvrent pour élargir les fonctions de la création littéraire. Les multiples histoires anonymes, construites à travers des scènes d'arrestation, de terreur, d'ennui, de maltraitance et de meurtre proposent un ensemble de valeurs et de comportements à adopter non pas dans les pires moments de l'existence, mais aussi dans la vie de tous les jours. En définitive, dans ce processus d'universalisation du discours, l'écrivain cherche à veiller sur l'essence même des principes fondateurs de la sagesse humaine. Toute évocation, tout questionnement, tout exemple concourent à amener le lecteur à décrypter des messages plus ou moins codés pour socialiser les êtres humains et lutter contre les abus, les injustices, les violences, bref contre la désintégration des valeurs humaines. C'est dans cette optique que le processus de représentation se nourrit, en grande partie, de sujets de réflexions philosophiques.

### *Des sujets de plus en plus philosophiques*

Même si certaines disciplines scientifiques ont toujours nourri des idées préconçues ou des préjugés vis-à-vis de la littérature, l'écriture romanesque refuse toujours d'apparaître comme un simple recueil d'exemples et d'illustrations de faits historiques ou quotidiens. Cette affirmation est même soutenue par le philosophe Pierre Zaoui qui a identifié dans des récits littéraires abordant la vie ou la mort, une puissance réflexive qui va au-delà de l'évocation : « Quand il est question de vie ou de mort, on a rarement besoin de la littérature, mais quand on en a besoin, c'est alors avec une intensité exceptionnelle, qui transcende toute échelle d'utilité et en fait bien davantage encore qu'une question de vie ou de mort - une question de sur-

vie<sup>275</sup>. » C'est dans cette logique scripturaire que s'inscrit le texte romanesque sur le génocide (il s'agit bien ici d'une question de vie et de mort.) qui n'a, en aucun moment, cherché à se soustraire à cette exigence morale. Combinée à la justesse des mots ou des interrogations, cette exigence renforce le texte littéraire dans sa quête de vérité. C'est pourquoi au fur et à mesure que la représentation se réalise, le langage se transforme en acte de réflexion critique sur les événements tragiques. Ce sont parfois des textes qui cherchent à percer les mystères d'une telle cruauté humaine. Et devant l'inconcevabilité des crimes du génocide, il s'élabore tout un dispositif stylistique qui tente de mettre sous une réflexion philosophique les révélations, les énoncés ou les actes de parole. Cette conception scripturaire découle d'intentions critiques qui entrent en jeu dans tout processus de création. De ce fait, en considérant que « [t]out acte de penser est un acte critique », le travail de représentation est devenu *de facto* un processus d'évocation et d'interprétation de l'événement raconté, car « [...] repenser n'est pas revivre. Repenser contient déjà le moment critique qui nous contraint au détour par l'imagination historique<sup>276</sup>. »

Vue sous cet angle, cette écriture sur l'expérience du génocide revient sur de nombreuses questions philosophiques sous-jacentes au récit qui s'avère comme une autre illustration du refus d'appliquer systématiquement le principe de représentation. Le discours philosophique, porté par un dispositif littéraire, s'enracine dans l'expression et dans son intentionnalité. Les dispositions d'expression littéraire qui régissent ce discours philosophique s'activent dans une dynamique interactionnelle beaucoup plus encline à provoquer, de manière instructive, une ouverture à la réflexion et aussi une liberté d'expression et de prise de position. Dans les romans sur les génocides, c'est juste par sémantisme et par stratégie communicationnelle que se déploie, dans le discours, cette profondeur philosophique. Cependant, il ne se dégage pas systématiquement un genre d'écriture philosophique commun aux récits. Les problèmes philosophiques sont plus rapportés à travers une panoplie d'interrogations ou d'évocations qu'à travers une réflexion explicite sur la vie ou la mort. À vrai dire, ces réflexions établissent des relations entre le génocide et la réflexion philosophique nécessaire sur ces faits historiques cruels. Le roman sur les génocides apparaît comme un genre littéraire

---

<sup>275</sup>Raphaëlle Rérolle, *Une affaire de vie*, article publié dans le **Le Monde** sur le site [www.Le\\_monde.fr](http://www.Le_monde.fr) dans la rubrique LE MONDE DES LIVRES le 26.05.11.

<sup>276</sup> Paul Ricœur, *Temps et Récits, III*, op., cit., p. 208.

toujours prêt à traduire les expériences fortes de la vie humaine, c'est-à-dire qu'il s'inscrit dans une sorte de phénoménologie de l'existence. Dès lors, les romans sur les génocides se soucient beaucoup de la signification, des impacts et des répercussions de telles expériences. Avec le recours aux artifices, le langage littéraire passe au crible le comportement de l'humain. Et, c'est ce dispositif rhétorique qui permet de diagnostiquer l'expérience, la nature humaine et les événements tragiques dans leur globalité. Dans leur intention testimoniale nécessaire sur les génocides, les auteurs élaborent des champs de réflexion sur la condition humaine pendant les massacres et en dehors des massacres. Cet engouement vers l'élaboration de ce champ expérimental du comportement humain pendant les périodes tragiques transcende, de loin, chez les écrivains abordant les génocides, les prétentions informatives des indices factuels fournis.

Le discours philosophique qui se développe à travers des interrogations laisse propager des idées, des connaissances ou des enseignements. Dans de tels cas, l'épreuve du génocide constitue un prétexte pour enclencher un intense processus de réflexion sur la nature humaine et ses agissements. Ainsi, de nombreuses questions se référant à cette espèce humaine méconnue capable du bien comme du mal sont posées. Dans la mise en récit des génocides, la trame narrative se veut aussi apparaître comme une réflexion philosophique sur des itinéraires spirituels et sur une quête existentielle. C'est le cas de Robert Antelme qui, au sortir de son séjour dans le camp de concentration, médite sur son expérience personnelle transformée en objet d'expérimentation sur la capacité de survie de l'être humain<sup>277</sup>. Au-delà de l'énoncé, Antelme livre un message philosophique sans équivoque : la diversité n'équivaut pas à la différence (de l'espèce humaine). Ce cri du cœur, élaboré dans une logique existentialiste et humaniste, apparaît comme une réponse philosophique à la barbarie. Ainsi, l'appartenance à la race humaine devient un credo dans lequel se déploient des valeurs humaines comme la tolérance, le respect de l'autre, la fraternité, la communication interculturelle, etc. Les allusions à l'expérience personnelle prennent rapidement une dimension collective et se

---

<sup>277</sup> Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, op., cit., p. 229.

Dans son récit, *L'Espèce humaine*, le narrateur Robert Antelme écrit : « [...] cette maladie extraordinaire n'est autre chose qu'un moment culminant de l'histoire des hommes. Et cela peut signifier deux choses : d'abord que l'on fait l'épreuve de la solidité de cette espèce, de sa fixité. Ensuite, que la variété des rapports entre les hommes, leur couleur, leurs coutumes, leur formation en classes masquent une vérité qui apparaît ici éclatante, au bord de la nature, à l'approche de nos limites : il n'y a pas des espèces humaines, il y a une espèce humaine. »

résumé en une exposition des images de la souffrance, de la lutte pour la survie et des sentiments de pessimisme ou d'espoir. Le témoin regarde, parle, ressent et évoque pour lui-même et aussi pour les autres. Ce foisonnement de facteurs oppresseurs et destructeurs met cette figure narrative au-devant de la scène, car celui-ci s'expose en énonçant des indices, en commentant les faits et en s'interrogeant sur les événements.

La chronologie qui structure le *Journal de déportation* distille, de temps à autre, une réflexion profonde sur la nature humaine et sur ses défis quotidiens. En d'autres termes, certaines parties du texte romanesque jettent un regard critique sur l'exil et sur les crimes dont ont été victimes les populations arméniennes. Toujours dans cette dynamique évocatrice, avant de quitter Sultaniye pour se rendre à Eregli, Yervant Odian décrit la séparation avec ses amis dans un fond de réflexion rétrospective renforcée par la méditation et les sentiments. Ce début du retour apparaît comme un arrêt sur l'expérience de la déportation et sur les relations humaines dans les conditions extrêmes :

Cette séparation avec nos amis fut assez triste. Dans la misère de la déportation, les gens tissent des liens bien plus vite et beaucoup plus solides que dans le bien-être et la prospérité. Notre tristesse était tempérée par le fait que nous savions que ceux qui restaient quitteraient eux aussi d'ici peu les lieux de déportation pour rentrer chez eux<sup>278</sup>.

Cet arrêt évocateur montre l'importance des valeurs humaines pendant les moments de peine et de souffrance. Le regard distancié du narrateur sur la déportation et sur les massacres lui permet d'aborder un autre sujet sous forme de confidences impressives et d'interrogations sur cette expérience dans un langage symbolique et empreint d'émotivité. Voici comment Odian commente sa rencontre avec les populations arméniennes en retour de déportation :

Le spectacle rappelait les jours de déportation, à ce détail près que ces malheureux survivants n'avaient plus cet air vif et en bonne santé des premiers jours. Ils avaient tous un teint cireux, maigre et même squelettique, émaciés sous l'effet des fièvres et des dysenteries, ils étaient épuisés, usés par la sous-alimentation, mortifiés par de longues souffrances et une misère quotidienne.

Ces déportés qui rentraient étaient en majorité des femmes, des vieillards et des enfants, mais qu'était-il arrivé aux jeunes hommes, où étaient-ils passés ? Ils étaient morts dans les bataillons de main d'œuvre, ou massacrés dans les déserts.

Que reste-t-il des vêtements propres des premiers jours de déportation, des draps blancs, des lits douillets ? ... Ces miséreux rentraient à présent chez eux avec une apparence de Bohémiens ou de mendiants.

---

<sup>278</sup> Yervant Odian, *Le journal de déportation*, op., cit., p. 393.

Tristes spectacles ! Plus triste encore que celui du départ forcé des premiers jours de déportation, quand la faux de la mort n'avait pas encore fauché la vie de si nombreux jeunes, quant ignorant toute l'horreur du crime programmé, les gens espéraient encore regagner leur foyer après une brève absence.  
En ces jours-là, l'espoir brillait dans le regard de tous, tandis que, à présent, à l'heure du retour, le visage de chacun est empreint de tristesse<sup>279</sup>.

Ce passage montre comment le narrateur profite d'un procédé énonciatif et descriptif pour proposer des pensées, des interrogations et des procédures affectives. L'élasticité du discours permet au narrateur de mélanger les souvenirs, les intentions testimoniales et les états d'âme d'un rescapé qui se fixe comme ambition de soumettre cette épreuve tragique à la réflexion du lecteur. Dans le texte romanesque, l'immuable apparaît sous plusieurs problématiques : causes de l'horreur, indifférence, attachement aux valeurs, condition humaine .... On le voit bien, le texte d'Yervant Odian intègre sa dimension philosophique sous forme d'énonciations affectives et de questionnements. Les images et les idées s'entremêlent et les détails facilitent les repérages littéraires et philosophiques, d'où une nécessité de réaction ou de prise de position du lecteur par rapport aux thèmes soumis à la réflexion. Ce type de langage, fruit de l'interpénétration entre le passé et le présent, favorise une éclosion du savoir et du sens.

La dimension philosophique se structure à partir de divers modes d'expression. Dans *Être sans destin*, György Köves construit son discours en fonction des remarques du monde libre. Dans ce passage, le survivant de l'Holocauste refuse d'oublier pour entamer une nouvelle vie conformément aux conseils « sages » des anciens voisins et amis de sa famille, Fleischmann et de Steiner. Sa réaction sonne, pour le lecteur, comme une invite à la réflexion sur la personne du narrateur et sur son destin tragique :

"Avec un tel fardeau, on ne peut pas commencer une nouvelle vie", et il y avait là du vrai, j'en convenais. Sauf que je ne comprenais pas bien pourquoi ils voulaient une chose impossible, et je leur ai signalé que ce qui s'était passé – s'était passé et que, finalement, je ne pouvais pas commander à ma mémoire. Je ne pourrais commencer une nouvelle vie, considérais-je, que si je naissais à nouveau, ou si un accident, une maladie ou quelque chose affectait ma conscience<sup>280</sup>.

Aussi bien les prises de position que les interrogations expriment des pensées que le lecteur est appelé à analyser. Petit à petit, cette réflexion se complexifie, car elle se réduit à un questionnement sur le sens et la signification de la vie. C'est le

---

<sup>279</sup> Ibid., p. 397f.

<sup>280</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 351.

narrateur lui-même qui donne une réponse littéraire et philosophique à sa situation de rescapé des camps de concentration : « S'il y a un destin, la liberté n'est pas possible ; si, au contraire, ai-je poursuivi de plus en plus surpris et me piquant au jeu, si la liberté existe, alors il n'y a pas de destin, c'est-à-dire -je me suis interrompu, mais juste le temps de reprendre mon souffle -, c'est-à-dire qu'alors nous sommes nous-mêmes le destin [...]»<sup>281</sup>. »

L'intégration d'une dimension philosophique au roman symbolise une harmonie retrouvée entre l'événement tragique présenté et l'espace de la vraisemblance discursive orienté vers réflexion sur la réalité historique. Cette réflexion critique sur l'histoire devient, ainsi, un objet de la représentation romanesque. En optant pour un emploi conscient de la fiction narrative, l'écrivain hongrois, Imré Kertész, s'inscrit dans une dynamique représentative qui prend en compte l'expérience, sa construction subjective et la part de vérité littéraire et philosophique. Ainsi, Köves est confronté à une réalité qui le dépasse et que les autres ne parviennent pas à comprendre : « Vivre une expérience, un destin, c'est l'accepter pleinement « [...] je vais continuer à vivre ma vie invivable<sup>282</sup>. »

Köves est conscient de l'absurdité de cette vie, mais ne semble pas être convaincu de la prise de conscience du monde libre de la spécificité et de l'irrationalité de l'expérience concentrationnaire. Dans ce sens, il livre un réquisitoire qui laisse apparaître sa position sur l'exploitation littéraire de son expérience traumatique. L'opinion qu'il a de sa vie sonne comme un refus du destin, car le concept de destin peut être, ici, interprété comme une lecture postérieure de cet événement. Alors que, lui, se positionne plus dans l'immédiateté de sa condition de naufragé. Avec la répétition de l'adverbe « naturellement », il n'inscrit pas sa vie dans l'après-génocide, mais dans une quotidienneté marquée par le souvenir, la souffrance et l'incompréhension. Cette position lucide et assumée de Köves pose la question des rapports de situation et de temps dans l'élaboration du témoignage :

Il faut, ajouta-t-il, continuer à vivre, effectivement nous ne pouvions pas vraiment faire autre chose, j'en convenais, du moment que nous avions la possibilité de le faire, naturellement<sup>283</sup>.

---

<sup>281</sup> Ibid., p. 356.

<sup>282</sup> Ibid., p. 359.

<sup>283</sup> Ibid., p. 325

C'était au pied de ces murs, de ces décombres et aussi des restes de ponts que, désormais, les gens du cru vivaient, habitaient, dormaient, et j'essayais d'être content, naturellement, [...] <sup>284</sup>.

Je lui dis que rien, naturellement ; ou bien ajoutai-je, n'importe quoi, ce qui aurait été aussi insensé que le fait que n'avons rien fait, de nouveau et toujours out naturellement <sup>285</sup>.

L'espace de création n'impose pas aux sujets-témoins ou -écrivains des contraintes de temporalité. Ceux-ci prennent prétexte de sa posture de témoin pour déplacer la trame narrative de son histoire sur le terrain de la réflexion et de la création et pour entretenir sur le travail de représentation après une telle tragédie humaine. On le voit, donc, l'intérêt et l'importance du témoignage sur l'événement historique se mesurent à partir des modalités discursives en mesure de traduire en une réalité narrative l'essentiel de l'expérience du génocide.

Tout comme dans la structuration du récit, les écrivains adoptent une approche qui bouleverse les modèles classiques de la réflexion morale. Le discours, chargé de son contenu émotif, utilise le registre cognitif de la littérature qu'il déploie à travers une pensée philosophique. De ce fait, la représentation de l'expérience sur les génocides accorde beaucoup d'importance à la portée éthique de la littérature. En tout cas, c'est ce que laisse entrevoir la méthode énonciative de Gilbert Gatore dans son roman *Le passé devant soi*. Les nombreuses questions qui traversent le texte romanesque allient l'esprit philosophique à la fiction littéraire :

Pourquoi les différents moments d'une vie ne font sens qu'une fois qu'on les a traversés ? La vie est-elle en somme une marche à reculons ? Contrairement à ce que l'on affirme souvent, pour se rassurer peut-on être, ce qui est devant soi, n'est-ce pas le passé plutôt que le futur ? L'avant et l'après peuvent-ils être vus comme une seule et même chose <sup>286</sup> ?

Confrontée à un dépaysement et une ambiguïté existentielle qui ne lui permettent pas de décortiquer les mystères de sa vie, Isaro entre en rébellion et rompt avec sa famille adoptive. Cette rupture brutale provoque, chez la rescapée de génocide, un conflit intérieur qui met en relief, d'un côté, sa déchéance et sa solitude et, de l'autre, sa fragilité humaine :

[...] C'est bien là le problème avec les anges : leur générosité empêche que s'accomplissent la cruauté et l'absurdité auxquelles sont condamnés les humains. Leurs ailes prévenantes protègent et gênent. Comme on le lui rappela trop souvent, il ne fallait pas oublier qu'elle était malgré tout chanceuse d'être toujours en vie. Elle dû s'accrocher à ce silence et à cet oubli comme une façon de dire sa gratitude,

---

<sup>284</sup> Ibid., p. 328.

<sup>285</sup> Ibid., p. 354.

<sup>286</sup> Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 59f.

paraître heureuse pour ne leur donner aucun regret, feindre que ce qu'elle avait grâce à eux compensait ce qu'elle avait perdu<sup>287</sup>.

Malgré le caractère « intime » des faits relatés, on aperçoit que cette narratrice ne rate jamais l'occasion qui lui est offerte pour généraliser les sujets en question et en établir le lien entre les humains. Aussi, refuser le silence et l'oubli dans lesquels sa famille adoptive a voulu l'enfermer est, pour Isaro, un signe d'absence de compromis dans la dénonciation du génocide. Ce combat doit être mené avec toute la détermination qui sied. Cette page historique doit être discutée, pensée, analysée, comprise ..., d'où l'évocation de scènes de tueries avec des dialogues qui reviennent sur les prises de décision, et sur les sentiments des hordes de tueurs déterminés à atteindre leur but, c'est-à-dire à éliminer le plus grand nombre de personnes malgré la fatigue et l'épuisement.

Pour la narratrice, l'essence même de la vérité de son récit ne se limite plus à l'univers du génocide. En plus des évocations, des énonciations et des suggestions, cette vérité découlant de l'expérience catastrophique peut et doit servir de matière à réflexion pour donner au récit son cachet de veille et d'alerte nécessaire pour empêcher la répétition d'une telle barbarie humaine. L'expérience doit devenir utile au reste du monde, car le lecteur doit demeurer conscient de l'ampleur et de la profondeur des effets néfastes de tout processus de déshumanisation et d'anéantissement. Et, c'est là où la figure du génocidaire Niko, énigmatique aux yeux du lecteur, revêt une importance capitale dans les réflexions philosophiques proposées. Même si la représentation de l'atroce scène de meurtre (de son père) entretient un certain flou, car Niko allie doute et conviction sur l'identité de sa victime, il n'en demeure pas moins que cet individu, auparavant sans histoire, a commis l'irréparable en tuant son propre père pour prouver sa loyauté au groupe de tueurs. Cependant, ce qui semble être le plus important dans cet instant, ce n'est pas cette pirouette énonciative qui le laisse parfois apparaître comme une victime, mais c'est surtout cette soif de reconnaissance et cette envie de tuer. Néanmoins, même si presque dans tout le récit, il fait preuve d'une insouciance et d'une inertie inexplicable, il reste intrigué par l'attitude de sa victime devant la mort : « La seule chose qui, sur le moment, l'a marqué, c'est que l'homme a obéi quand il lui a demandé de baisser la tête. Pourquoi la victime obéit-elle à son bourreau lorsqu'elle

---

<sup>287</sup> Ibid., p. 60.

sait qu'elle n'a aucune chance<sup>288</sup> ? » La narration insiste sur cet épisode tragique décisif dans la suite des événements pour Niko. Les interrogations qui surgissent dans la tête de Niko laissent apparaître une certaine perplexité assimilable à des signes d'humanité chez ce tueur attiré. Cette forme de prise de conscience de la nature abominable de son acte déraisonné explique ses tentatives de déduction qui se transforment en une réflexion (philosophique ou morale) entre le bourreau et la victime :

169. Pourquoi l'homme lui a-t-il obéi en sachant qu'il allait mourir de toute façon ? Peut-être, pense-t-il, qu'il s'agissait de mourir dans la politesse et l'obéissance, attitudes auxquelles il devait accorder la plus grande importance. Ne dit-on pas que c'est devant la mort que l'on relève les traits les plus profonds de son tempérament ? Ce devait être un homme poli et obéissant, se répète-t-il, en remarquant que cela n'avait jamais été le fort de son père qui n'était donc pas l'homme qu'il avait tué. Il lui vient une autre idée. Quand la victime suit les instructions qu'on lui donne, peut-être s'agit-il de laisser l'entière culpabilité au bourreau ; une façon de lui dire : « Tu n'as aucune raison de me tuer et je ne te laisse même pas la possibilité de prétendre que j'ai désobéi ou lutté contre toi<sup>289</sup>. »

La figure du bourreau soulève de nombreuses questions sans réponses allant de son statut de criminel à la soif de justice que la victime ou la société lui réclame : « 178. Est-ce qu'un tueur ne l'est qu'au moment précis du meurtre ? Comment punit-on ceux qui comme Niko, ont tué au point de ne plus pouvoir dénombrer leurs victimes ? Qu'attend-on d'un tel châtement<sup>290</sup> ? » Même si on peut voir dans le roman *Le passé devant soi* une tentative d'informer et d'instruire le lecteur sur les formes d'horreur, de violence et de traumatisme, le texte laisse la porte de la réflexion grandement ouverte. Les multiples questions qu'aborde la représentation conduisent, dans bien des cas, vers l'impasse, car la profondeur et la diversité des sujets abordés sont hors de portée du discours littéraire. Ainsi, avec logique, les possibilités de solutions sont confiées, *de facto*, à la philosophie qui ne peut avoir de position tranchée dans sa délicate recherche de la vérité.

Cependant, il est utile de mentionner que contrairement au philosophe, le romancier ne se détache pas des connaissances transmises. C'est ce qui explique que les romanciers qui écrivent sur les génocides semblent être convaincus qu'une pensée philosophique s'imposait devant l'inadmissible horreur et l'absurdité des comportements humains. Au moment où le discours porte sur les faits et sur

---

<sup>288</sup> Ibid., p. 155f.

<sup>289</sup> Ibid.

<sup>290</sup> Ibid., p. 160.

l'interrogation de ce savoir, la représentation littéraire de l'expérience du génocide s'est alors réalisée à partir d'un point de vue et d'une position philosophique et métaphysique. Le projet d'écriture sur les expériences limites devient un enjeu non négligeable dans la prise de conscience de la signification et de la portée des atrocités vécues : « Je crois qu'il ne faut pas chercher à tirer vers nous l'horreur de ces événements mais à aller vers elle. Il s'agit de montrer comment les gens qui l'ont connue se tiennent devant elle et en elle, et non pas de leur dire comment ils devraient s'y tenir<sup>291</sup>. »

En traçant clairement la frontière entre les victimes et les bourreaux à travers la distinction du bien et du mal, l'écriture sur les génocides proclame son rôle critique sur les faits évoqués. Les réflexions et les interrogations attestent la compatibilité de la littérature avec la philosophie. Voici dans *Le soldat et le gramophone* comment Aleksandar prend à témoin, de manière métaphorique, le fleuve la Drina pour introduire des questions philosophiques : « Je me demande ce qu'elle dirait maintenant si elle pouvait vraiment parler. Que sentirait-elle si elle avait la capacité de sentir ? Quel est le goût d'un cadavre, par exemple ? Et un fleuve peut-il éprouver de la haine, [...] <sup>292</sup> ? » Ces types de questions permettent au narrateur d'élargir non seulement les champs d'élaboration d'une pensée humaine, mais aussi de donner au récit une profondeur métaphysique pour se prononcer sur la nature de l'horreur et sur sa portée dans la conscience humaine. Cette dimension métaphysique et humaine du récit donne l'occasion aux écrivains de se lancer dans un processus de construction des faits qui cherche, d'une part, à renseigner sur l'ampleur du traumatisme et du mal et, d'autre part, à soumettre au lecteur une pensée philosophique.

La construction de la pensée philosophique dans *Journal de déportation et Le passé devant soi* s'effectue avec des interrogations existentielles et éthiques, alors que celle dans *Être sans destin* et, plus particulièrement, dans *Le soldat et le gramophone* s'opère à travers des séquences énonciatives assimilables à des confidences ou à des conversations. Cette méthode de transmission de l'expérience du génocide, conçue à travers un regard interrogatif sur l'horreur, se réalise sous forme d'essai romanesque. En se fondant sur la technique du monologue intérieur,

---

<sup>291</sup> Ibid., p. 60.

<sup>292</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 206.

le discours garantit aux sujets des réflexions morales plus de liberté de pensée et d'action. À vrai dire, ce penchant vers l'essai philosophique découle d'une quête de vérité et d'une réelle volonté de transmettre des connaissances qui ne souffrent d'aucune ambiguïté. Chaque texte littéraire issu du génocide soulève, d'une manière ou d'une autre, de nombreuses réflexions sur l'histoire, la politique et la littérature elle-même. Ces réflexions, élaborées dans une perspective critique, ont donné lieu à des recoupements et à des interconnexions sur la manière de témoigner sur des événements extrêmes. C'est ce qui explique une littérisation qui fonde le discours narratif sur la connaissance, la communication, la philosophie et la poésie. Pour les écrivains, c'est une démarche efficace qui nourrit la mémoire collective de l'expérience du génocide. Dans ce sens, le discours narratif supporte les réflexions philosophiques ancrées dans et en dehors de l'expérience véhiculée dans les romans. Il se produit, alors, des séquences expressives et imaginaires qui transforment l'abstrait ou le fictionnel de la représentation en un concret de l'existence humaine, afin que les idées soient mieux appréhendées et partagées. En abordant la question sur la condition humaine ou sur la situation de l'Homme dans l'horreur et la barbarie, les romanciers les ont inscrites dans des contextes humain et métaphysique. Dans cette réflexion sur l'horreur, l'essentiel est de venir à la conclusion de Philippe Forest qui voit en la littérature<sup>293</sup>, dans son roman *Tous les enfants sauf un*, un certain réconfort face à la réalité insupportable pour « survivre à la vérité<sup>294</sup>. » À travers des récits sur le génocide, les voix narratives proposent des réflexions philosophiques sur la vie, la mort, le mal, le sens de l'existence, le destin, la mémoire, les valeurs humaines (courage, engagement, solidarité ...), etc. Toute réflexion œuvre à maintenir le discours sur la question de la condition humaine et métaphysique où seules des valeurs humanistes ont pu éveiller les consciences sur la machine exterminatrice.

Dans chaque texte romanesque, il se dégage toujours un contenu littéraire et moral. Si le contenu littéraire est lié aux modalités de la transmission de l'événement, celui moral est taillé à travers une pensée existentielle et humaine. Cette spécificité du texte narratif qui, à première vue, reste discursive et littéraire montre toute l'importance philosophique que les écrivains accordent à la production

---

<sup>293</sup> Entretien avec Philippe Forest par Gaetano Tancredi publié sur le site [www.champlacanienfancenet](http://www.champlacanienfancenet) (Consulté le 13 août 2011).

<sup>294</sup> Voir Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*, Paris, Gallimard-Folio, 2008, p. 151-167.

de récits testimoniaux et fictionnels sur les expériences sur le génocide. Les questions soulevées par la mise en récit de l'événement du génocide montrent éloquemment que la littérature et la philosophie ne s'excluent pas. Au contraire, ces disciplinaires s'inscrivent dans une relation de complémentarité. Ainsi, la réception du texte littéraire requiert un discernement critique du lecteur qui ne doit pas s'en tenir à la superficialité du discours narratif, car aussi bien la personne survivante de génocide que le lecteur, plongé dans un univers abominable et cruel, doivent, malgré la douleur, survivre : « Le fond des choses, c'est la douleur, mais *être* dans la douleur n'est pas *souffrir*, mais *sur-vivre*, et je veux *dire* aussi perpétuellement se *survivre*, mais surtout *vivre* à un taux par-dessus, à l'étiage de l'extrême dessus<sup>295</sup>. » Dans cette optique, le fondement philosophique du texte littéraire sur le génocide se mesure à travers une lecture critique des textes qui convoque la conscience humaine et les défis humanitaires. C'est dans ce même ordre d'idées que se greffe, à côté de cette réflexion philosophique, une dimension ontologique qui passe en revue sur la posture de l'être humain dans ce bourbier d'horreurs.

### *Survivre à l'expérience de l'anéantissement*

En faisant appel, dans la mise en écriture de l'expérience du génocide, à leur imaginaire, les écrivains établissent une relation de réflexivité entre, d'une part, l'écriture et l'horreur et, d'autre part entre l'écriture et la mort<sup>296</sup> (comme ultime accomplissement de toute entreprise du génocide). Néanmoins, la convocation de ces deux composantes de l'expérience de l'anéantissement dans l'esprit du narrateur ne proclame pas le triomphe du bourreau, mais cherche à donner au langage un sens en annihilant même le projet d'extermination, car c'est dans les épreuves terribles que se construisent le sens de la survie et de la vie des victimes de génocides. Cette mise en récit de l'horreur et de la mort permet au sujet-rescapé de marteler l'immortalité de son expérience et de renoncer à un certain individualisme

---

<sup>295</sup> Extrait d'une *Lettre* d'Antonin Artaud à André Breton écrite en 1946 (Cité par Raphaëlle Rérolle, *Une affaire de vie*, article publié dans **Le Monde** sur le site *www.Le monde.fr* dans la rubrique LE MONDE DES LIVRES le 26.05.11.).

<sup>296</sup> Voir Maurice Blanchot (1955), *L'Espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1988, p. 115. Dans cette œuvre, Blanchot y développe l'essentiel de sa théorie sur l'expérience de la mort qui n'est que celle de l'écriture marquée par la recherche d'une immédiateté de la conscience à soi. Pour lui, « [...] *L'homme meurt, cela n'est rien, mais l'homme est à partir de sa mort, il se lie fortement à sa mort, il se fait mortel et, par là, se donne le pouvoir de faire et donne à ce qu'il fait son sens et sa vérité. La décision d'être sans être est cette possibilité même de la mort. [...]* »

identitaire pour donner plus de sens au langage de l'écriture. Dans ce contexte d'intenses réflexions, le narrateur devient le reflet de lui-même, c'est-à-dire de son impersonnalité, car le travail de représentation se transforme en acte de langage composé de mots plus ou moins sensés. Il peut arriver que le dispositif narratif cherche, d'une part, à comprendre l'humain par les aléas de la vie et à s'interroger sur l'altérité, et, d'autre part, à observer et à analyser avec minutie tous ses actes et comportements. Vivre une telle expérience traumatique et tragique revient à se donner un imaginaire qui exclut toute fermeture ou tout repli sur soi pour devenir l'incarnation du mythe de l'horreur. De ce fait, faire allusion à cette expérience invivable permet de s'extirper de la réalité expérientielle, de ne pas soumettre les projets au temps et de diminuer considérablement l'illusion de la puissance du bourreau.

Il s'agit d'une réaction naturelle par apport à la volonté d'ensauvagement et d'extermination en fonction de la nature des crimes, des comportements humains et des perspectives de l'humanité. Élaborée ainsi, la parole du témoin cède, dans le récit sur l'expérience sur le génocide, le pas à une réflexion sur la condition humaine. C'est dans cette perspective qu'Antelme inscrit toujours son combat à la fois solitaire et collectif contre le démon nazi en martelant leur ferme volonté de garder leur dignité humaine : « Le ressort de notre lutte n'aura été que la revendication forcenée, et presque toujours elle-même solitaire, de rester jusqu'au bout des hommes<sup>297</sup>. » Sur cette même lancée, le survivant du camp de concentration poursuit : « Ils ont voulu faire de nous des bêtes, en nous faisant vivre dans des conditions que personne, je dis personne ne pourra imaginer. Mais ils ne réussiront pas<sup>298</sup>. » L'évocation de l'expérience de l'anéantissement se tient dans un discours symbolique qui révèle les ambitions, les aspirations et divers combats des victimes dans leur rapport à l'humanité ou à l'espèce humaine. Fort de cet instinct de survie, le texte romanesque propose une réflexion métaphysique sur la réalité des crimes inimaginables et inqualifiables des nazis qui ne laisse pas la conscience humaine en tout repos. Ainsi, il se pose continuellement la question de l'être humain et de sa finalité. Et face aux scènes apocalyptiques, tout l'exercice de

---

<sup>297</sup> Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, op., cit., p. 11.

<sup>298</sup> Ibid.

représentation devient un foisonnement de consciences où se construit une vérité morale et langagière:

La plupart des consciences sont vite satisfaites et, avec quelques mots, se font de l'inconnaissable une opinion définitive. Alors, ils finissent par nous croiser à l'aise, se faire au spectacle de ces milliers de morts et de mourants. [...] Inimaginable, c'est un mot qui ne divise pas, qui ne restreint pas. C'est le mot le plus commode. Se promener avec ce mot en bouclier, le mot du vide, et le pas s'assure, se raffermi, la conscience se reprend<sup>299</sup>.

Le discours se caractérise par son hétérogénéité où l'impasse sur le réel conduit au vide de l'effondrement et de l'anéantissement. Confrontée à cette réalité incommensurable de l'horreur et de la mort, la conscience humaine reste sans voix face au nombre inestimable de mourants et de morts. Par la force de l'expression poétique, l'expérience de l'horreur et de la mort est présentée comme un espace symbolique, d'où émerge une présence de paroles. L'évocation de cette horreur et de cette mort se trouve, alors, circonscrite dans une réalité discursive et énonciative non seulement compréhensible mais aussi interrogative ; ce qui leur permet de garder leur côté étrange(r) et inaccessible, car, en tant que récit de survie, le texte romanesque « sublime » ces deux référents de l'anéantissement de milliers de personnes victimes de génocide. Alors, ce même texte apparaît sans cesse comme un espace de réflexion sur le devenir d'une conscience aux prises avec l'expérience et la découverte d'univers inadmissibles où « l'horreur y est obscurité, manque absolu de repère, solitude, oppression incessante, anéantissement lent<sup>300</sup>. » L'écriture sur ces événements abominables devient confession d'un état d'esprit, d'un soi conscient ou obscur qui exprime, dans la lucidité narrative, un mal-être, un mal-vivre ou une incompréhension continuelle. Même si la représentation de l'horreur et de la mort se déroule à travers un renoncement au moi et à la connaissance, favorisant, ainsi, la prise de parole du rescapé, il va sans dire que celui-ci présente les signes psychologiques d'une âme ébranlée qui s'évertue à établir un lien pudique avec des situations extrêmes. Dans ce contexte, l'évocation de l'expérience de l'horreur et de la mort apparaît comme une révélation de l'au-delà, car celle-ci annonce la présence et diffère, en même temps, l'événement relaté<sup>301</sup>. Les énoncés représentatifs des scènes horribles s'élaborent à partir de

---

<sup>299</sup> Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, op., cit., p. 302f.

<sup>300</sup> Ibid., p. 11.

<sup>301</sup> Voir Yervant Odian, *Journal de déportation*, op., cit., p. 21.

l'expérience traumatique, c'est-à-dire de la survie douloureuse provoquant un effet d'anéantissement qui crée une figure de vie et de mort. Il se produit, alors, une forme de négation qui est entretenue, dans ce processus de souvenir et de survie, par le langage.

Dans de nombreux romans sur l'expérience concentrationnaire parmi lesquels le roman *Être sans destin*, les victimes se retrouvent dans un monde à l'envers avec leur propre réalité et leurs propres valeurs. Ces dernières se traduisent par des rapports de domination, de déshumanisation et d'extermination de groupes de personnes qui s'interrogent toujours sur leur culpabilité. Ainsi, le camp de concentration s'avère comme un espace sans éthique, sans droit où les déportés se retrouvent à la merci de leurs bourreaux. György Köves remarque : « Si cela ne leur plaisait pas, eh bien, tout au plus ils me battaient, ils ne pouvaient pas vraiment me faire mal, de toute façon, je gagnais du temps : dès le premier coup, je me jetais à terre et ne sentais plus les autres, car je m'endormais aussitôt<sup>302</sup>. » Ce qui attire l'attention du lecteur dans ce passage, c'est le type de châtement qu'on pouvait infliger à des individus qui n'ont commis aucune faute. Ce manque de réaction de Köves face à la douleur est une forme de résistance contre tout un système oppressif. Et, c'est cette détermination qui, dans une certaine mesure, explique l'absence de haine ou de colère face à la barbarie dont les bourreaux font montre. Cette absence de sensation de douleur renvoie à la représentation qui est faite du prisonnier, car ce dernier n'évolue plus dans un monde « normal » avec des valeurs connues. C'est cette prise de conscience qui explique la disparition de sentiments et de réactions, somme toute, humaines (pleurs, cris, insultes, etc.). Curieusement, Köves adopte la même attitude étrange tout au long du récit de son expérience. Sur d'autres questions comme celles sur le bonheur, le destin, le hasard, la fragilité de la vie, ainsi que sur celle du bien et du mal..., le rescapé surprend par une passivité qui n'est, en réalité, qu'une forme personnelle de remise en cause de tout un système de

---

À la fin de la préface du roman *Journal de déportation*, Krikor Beledian écrit : « "L'Arménien qui est parti ne pourra jamais revenir." Que fera donc le rescapé qui prend le chemin de l'improbable retour, l'exilé pour toujours, sinon écrire l'enfer, le parcourir encore une fois, dessiner les traces d'un cheminement qui l'amène au moment présent où il se constitue comme sujet, comme sujet d'une narration à la fois mort et vivant, un vivant comme un mort, sans se faire d'illusions, sans miser sur un quelconque idéal politique ou religieux. [...] Le sens est un rien insensé ! Le récit de la déportation est la résurrection même, la résurrection miraculeuse qui ne débouche sur aucune Sagesse. »

<sup>302</sup> Imre Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 237.

valeurs. Au-delà des quelques signes de désespoir légitimes, ces sujets, abordés par Köves, posent, dans le roman *Être sans destin*, la question de l'Homme opprimé contraint à faire valoir son instinct de survie pour ne pas disparaître. Ainsi doivent être comprises les nombreuses mises en scène qui reviennent fréquemment sur les luttes hypothétiques pour la (sur)vie dénotant un refus catégorique contre toute dégradation humaine.

Et, si les victimes de génocides tentent de survivre à leur expérience par la réflexion, qu'en est-il du bourreau ? Dans tous les récits, ce dernier porte le fardeau de ses crimes qui le présentent comme un paria de la société. Néanmoins, dans le récit *Le passé devant soi*, le bourreau a bénéficié de circonstances atténuantes qui ne le disculpent pas pour autant. En effet, si Niko, le bourreau, est toujours accablé et poursuivi par la nature criminelle et monstrueuse de son acte, il est parvenu à se métamorphoser, au fil du temps, en évoluant sous un masque humain. Cette fausse sculpture humaine qui lui permet de continuer à (sur)vivre dans la société prouve aussi un manque de sensibilité du génocide :

171. Avec le temps, l'insensibilité a coulé en lui comme du béton et s'est inscrite sur son visage. Toutes ses expressions s'effacent, réduites à une sorte de masque perfectionné. Un masque sur lequel le sculpteur aurait eu le talent de donner l'illusion d'une peau humaine, de rendre le mouvement des yeux et d'articuler la mâchoire<sup>303</sup>.

À côté de la monstruosité des expériences, la représentation des génocides développe une autre stratégie consistant à porter un regard critique sur les comportements, la cruauté ou sur l'horrible malheur humain. Les narrateurs ou les héros amorcent de profondes réflexions sur la cruauté, sur la mort ou sur les raisons de l'ampleur de l'inhumanité de l'Homme. Toutes ces interrogations ou réflexions visent à lutter contre le mal qui ronge et menace l'espèce humaine. Pourtant, il ne s'agit pas seulement de circonscrire le discours exclusivement dans l'évocation de l'expérience vécue, mais aussi de mettre l'accent sur la perception et sur les impressions que les rescapés de génocide ont de ces tragédies humaines. En d'autres termes, l'exercice de mise en récit ne se livre pas seulement à une modélisation ontologique, mais aussi propose des réflexions philosophiques qui s'entretiennent sur une panoplie de questions sur les effets de la violence, de l'anéantissement et du ressentiment :

---

<sup>303</sup> Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 157.

Obéir pour laisser le bourreau seul dans son crime, jusqu'au bout. À moins que l'homme ait pu croire, jusqu'à l'ultime moment et malgré la première exécution, qu'obtempérer pouvait le sauver. L'obéissance comme signe de l'irréductibilité de l'espoir, dernier retranchement dans des situations désespérées. C'est ce que les animaux n'ont bel et bien pas puisqu'ils mettent toute leur énergie à fuir dès qu'ils sentent la menace la plus lointaine. Peut-on dire alors, continue-t-il, que la principale différence entre hommes et animaux réside dans leurs attitudes devant la mort ? Les humains espèrent, même quand la mort est certaine, alors que les animaux doutent jusque dans la sécurité absolue<sup>304</sup>.

Cette réflexion sur l'attitude devant la mort délimite la frontière entre l'humain et l'animal en ce sens que l'Homme reste toujours gagné par l'espérance, alors que les animaux persistent toujours dans le doute. Quelles que soient les circonstances, rien ne peut expliquer l'attitude du bourreau qui, dans bien des cas, se cache, lui aussi, derrière l'instinct de survie et la condamnation (à mort) de la victime pour justifier son forfait. Au-delà de leur profondeur philosophique, toutes ces interrogations et remarques sur l'acte criminel du bourreau Niko ne constituent pas une sentence sévère pour celui qui a tué son père, car il n'y a pas de réponses préétablies : « La cruauté naît-elle d'une forme d'instinct par laquelle on prend conscience que toute révolte coûte sa propre vie sans rien changer à la situation contre laquelle on se révolterait ? L'instinct de survie justifie-t-il qu'on tue ? Vaut-il mieux mourir pour ne pas tuer celui qui doit, de toute façon, mourir<sup>305</sup> ? »

Le bourreau lui-même est déshumanisé : c'est ce qui lui permet de faire preuve d'antipathie et d'insensibilité devant la mort de ses victimes. Cependant, il doit être conscient que, dans ces cas extrêmes de meurtre de masse, le principal problème revient à une question de responsabilité. Voilà une remarque de la narratrice de l'histoire du génocide rwandais qui tonne comme une salve de reproches envers Niko :

« Dans certains cas, être cruel est aussi tentant qu'être bon. » Il n'avait pas alors compris que la tentation est celle de la sécurité. Il prend conscience que dans certains cas le choix ne se fait pas entre accepter ou refuser l'horreur, y collaborer ou s'en distancer, mais entre être du côté de ceux qui la commettent ou du côté de ceux qui la subissent. Deux options entre lesquelles il faut choisir<sup>306</sup>.

Bien que submergées par l'horreur et la mort, ces œuvres-témoignages réfléchissent sur la condition humaine et sur l'expérience du génocide. Les questions de la douleur, de la souffrance et de la mort se trouvent au centre de la

---

<sup>304</sup> Ibid., p.155f.

<sup>305</sup> Ibid., p. 156.

<sup>306</sup> Ibid., p. 159.

réflexion dans le texte romanesque ; lesquelles questions tournent autour de la condition humaine et de l'espérance de l'être humain. Cette littérature qu'on peut qualifier d'existentialiste revient, d'une part, sur les angoisses, les douleurs et la déchéance humaine et, d'autre part, sur les espérances et les aspirations de porteurs de visions humanistes<sup>307</sup>.

L'écriture sur l'expérience du génocide devient alors une « exploration de l'âme humaine dans l'horreur du Mal<sup>308</sup>. » Le récit enchaîne des souvenirs douloureux, fait particulièrement appel à un examen de conscience sur la condition humaine et extrapole sur d'autres épreuves catastrophiques qui ébranlent les valeurs humaines. Dans son récit *L'écriture ou la vie*, Jorge Semprun ne fait plus de distinction entre son expérience et la mort elle-même. La mort devient alors une possibilité de matérialisation d'une présence. Dans ce sens, le langage de l'œuvre perd toute individualité et toute énergie en lui et est soumis au désœuvrement. Cette mort est, alors, la présence qui rassérène l'acte d'écrire et lui confère toute sa force, car c'est dans la mort symbolique de la vraie victime que se déroule le souvenir du passé transformé en une expérience poétique. Sous une impulsion discursive, la mort et la vie coïncident dans la pensée. En plus d'être un vécu, cette mort devient une possibilité d'écrire et de parler de l'expérience de la souffrance, du déchirement de la vie et du processus d'anéantissement:

Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir, c'est l'écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'y asphyxie. Voilà où j'en suis : je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre<sup>309</sup>.

L'expérience de la mort apparaît comme un horizon de toute esthétique et s'illustre aussi comme une expérience du langage littéraire. Ce langage d'écriture devient, à travers l'expérience de l'étrangeté, du mourir et d'un exil ou d'une aliénation intérieure non pas un cheminement sans objectifs, mais plutôt une vision sans limites. Cette mort n'est plus appréhendée dans le futur, mais dans le présent sans qu'elle soit présente. En effet, c'est une mort impossible, mais nécessaire qui

---

<sup>307</sup> Saša Stanišić inscrit, à l'image des autres trois autres auteurs du corpus, son travail d'écriture dans une forme de survivance de l'expérience de la guerre et de l'exil. Dans le roman *Le soldat et le gramophone*, la représentation de cette expérience de l'anéantissement soumet l'évocation des souvenirs atroces et les énoncés horribles à une analyse et à une réflexion humaine.

<sup>308</sup> Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, op., cit., p. 47.

<sup>309</sup> Ibid., p. 215.

représente une expérience de l'écriture. Dans le temps de l'expérience de la souffrance et de la mort, les possibilités doivent se multiplier en catégories ou en espaces littéraires. Ce qui ne permet pas de rester prisonnier des épreuves dominées par l'idée de l'horreur et de la mort. Cette idée qui apparaît comme extérieure doit être suspendue pour susciter la révélation nécessaire pour passer à l'action. Le rescapé de génocide vit à partir de son expérience de la mort ; ce qui lui permet de mieux voir le monde dans son absolue extériorité. Cette forme d'opposition entre le souvenir et l'évocation de l'expérience traumatique fait revivre un objet, une histoire ou un événement avec un langage riche en images. Dans ces circonstances, la représentation se réalise même dans l'ignorance, c'est-à-dire dans un espace où s'égarer les pensées. Cette expérience de la victime du génocide n'est pas négatrice d'une existence, mais est imbuée de mythe de la résurrection qui se mue en une forme d'expression et de pensée vivante et accessible. En d'autres mots, elle n'est pas la négation de l'être, mais permet de mieux comprendre cet être mystérieux et insaisissable qui symbolise aussi la souffrance et l'angoisse de la solitude humaine. En tant qu'être du désir et qu'être conscient de sa mortalité, celui-ci est forcé, dans la réminiscence de son expérience et aussi dans l'attente de sa mort, à la représentation. Cette parole, issue de l'imaginaire et remplie de substance de vie, est porteuse de présence, d'existence et de sens. Dans le travail de représentation, l'expérience de l'anéantissement et de la mort ne signifie pas la fin de la vie, mais marque, plutôt, une existence éternelle. En fait, c'est une sorte de malédiction salutaire qui empêche le rescapé de mettre fin à la distance infinie entre lui et le monde des choses. Et, cet écart ou cette distance le maintient dans une impossibilité de finitude qui, par ailleurs, signifie l'impossibilité de mourir des personnages. Et paradoxalement, c'est cette expérience de l'anéantissement par le génocide qui permet à l'existence d'exister et travaille continuellement pour l'éclosion de la vérité « enfoncée dans l'œuvre où elle apparaît, visible-invisible, sous le jour distant de l'art<sup>310</sup>. »

Même si le mouvement de la pensée des écrivains est simple dans ces œuvres (du point de vue littéraire et représentationnel), la dimension métaphysique montre que ces derniers entretiennent une relation complexe avec l'expérience tragique et la mort vécue de très près. Certes les aspects de l'expérience de la souffrance et de

---

<sup>310</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Éditions Gallimard, 1959, p. 46.

la mort sont difficiles à cerner (car inimaginables), mais ils ont un sens et leurs significations qui ne se limitent pas seulement à leur matérialité discursive ou réelle. À travers une confrontation verbale, il s'opère un espace de dialogue qui marque l'importance du temps et de l'espace de l'expérience du génocide dans les actions et les pensées du rescapé contraint à une certaine errance physique et psychologique. Dès lors, la réflexion sur le processus d'anéantissement et sur la mort présente une réalité langagière à la fois abstraite et concrète qui met en valeur la présence et l'absence du narrateur et de son interlocuteur. Cette intimité dans la présence et dans l'absence de l'expérience ne symbolise pas une fin ; elle permet par un jeu de retournement qu'est l'extase et que sont la douleur, la souffrance et la mort de produire une réflexion sur l'expérience du génocide et sur l'expérience humaine. C'est un cheminement vers l'inouï du langage qui se développe dans un vide actif et dans une disparition symbolique, mais aussi dans le présent et dans l'avenir de l'humain<sup>311</sup>. Ainsi, même si le langage dissimule le vide que le narrateur cherche à approcher, la représentation incite, elle, à « *vivre avec*<sup>312</sup> » la catastrophe relatée et inclut, dans son discours, une dimension de survie qui ne confine pas le récit ni dans les affects ni dans l'horreur de la tragédie humaine. Et, c'est cette capacité d'oubli et de régénérescence qui permet au narrateur d'imaginer ou d'évoquer des scènes les plus atroces grâce à la force de la stylisation, à la subtilité de la subjectivité et à l'imagination littéraire. Dans les romans sur les génocides, ce langage concret, sensé et cohérent, se déploie dans un travail réflexif qui lui confère toute une puissance littéraire et philosophique, car, dans plusieurs passages des récits, le langage ne se satisfait plus uniquement de sa fonction représentative, mais prend les contours d'un essai critique. Dans la démarche représentationnelle des romans, les écrivains y « idéalisent » l'expérience de l'horreur en faisant d'elle un accomplissement. C'est ainsi que la narration entretient un rapport particulier avec l'expérience de l'anéantissement qui lui permet d'expérimenter la densité et la

---

<sup>311</sup> Ibid., p. 52.

L'extrême douleur permet d'accéder à une forme de pensée poétique incarnée par le langage : « *Souffrir et penser sont liés d'une manière secrète, car si la souffrance, quand elle devient extrême, détruit le pouvoir de souffrir, détruisant toujours tout en avant d'elle-même dans le temps, où elle pourrait être ressaisie et achevée comme souffrance, il en est peut être de même de la pensée.* »

<sup>312</sup> Pierre Zaoui, *La Traversée des catastrophes. Philosophie pour le meilleur et pour le pire*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 199.

Dans la lettre qu'elle a écrite à ses parents adoptifs, Isaro leur révèle comment elle compte appréhender son expérience tragique : « *"Quand je parle d'accepter cet événement, je crois que c'est exagéré. Disons que j'essaie de vivre avec, au lieu de vivre contre."* » Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 212.

précarité de cet espace littéraire. En définitive, le discours textuel sur les génocides se détache de toute pulsion de mort pour penser/panser la vie. Il s'agit donc, pour cette écriture, de faire « vivre même la mort et la souffrance hors la mort et la souffrance [...] »<sup>313</sup>, car l'écriture littéraire donne l'opportunité d'exploiter à fond tout cet espace d'expérimentation des conditions de production de toute forme de langage qui prend en compte les composantes de l'expérience artistique et de l'expérience humaine.

Au terme de ce troisième chapitre, il apparaît clairement que toute tentative de construction narrative de l'expérience du génocide anéantit peu à peu le socle de la représentation de l'événement, car les mots utilisés et les images créées défigurent la réalité historique au profit de la vraisemblance. Dans la représentation, le procédé narratif s'enrichit régulièrement de pratiques réflexives qui complexifient, *de facto*, la mission de l'écriture littéraire sur les génocides. Aussi, la stratégie discursive, mise en place, contribue à éloigner les faits évoqués de la réalité historique. Celui-ci confectionne des systèmes langagiers déroulant un univers réaliste où s'enchaînent diverses séquences formatées d'effets de réel ou de fiction, car tout en voulant être véridique, les stratégies d'énonciation et d'évocation recourent à des variations mémorielles et narratives qui structurent le texte romanesque. En fait, le récit sur le génocide se situe dans une double dialectique, celle de la mémoire et de l'oubli, celle de la parole et du silence. Dans cette écriture, tous les aspects discursifs exprimant la vraisemblance sont mis à contribution, afin que le récit puisse garder son authenticité et sa force. De nombreux artifices prolongent les piliers de la connaissance (narrative) vers une réalité discursive inscrite dans un registre de possibilité ou de probabilité. Il se produit, alors, une figuration narrative spécifique qui met en évidence les souvenirs, les pensées et les impressions de l'écrivain qui les confie à des personnages littéraires. Dans le contexte de la représentation, il y a une part de symbolique et de métaphysique qui entoure la transmission de certains épisodes des expériences du génocide, car les intentions et les circonstances de prise de parole sont teintées d'une part de mystère. À l'instar des figures prophétiques, les sujets-témoins semblent être chargés d'annoncer une Vérité « mystérieuse » de l'expérience du génocide et de provoquer, en même temps, un examen de conscience chez leurs interlocuteurs. Chaque romancier traitant l'événement du

---

<sup>313</sup> Ibid., p. 44.

génocide compte sur la cohérence du discours (fictionnel) de ses personnages fictifs pour concevoir un message sensé. La mise en récit de cette expérience devient, alors, une médiation de la compréhension mystique d'une histoire que ces personnages-témoins incarnant le rôle de « prophète » soumettent au point de vue critique du lecteur. Ce message messianique est supporté par diverses actions scéniques, mémorielles et esthétiques destinées à le renforcer. Parmi celles-ci, il y a le recours à l'imagination et à la création, mais aussi à la sincérité. De ce fait, le texte répercute et (re)présente des scènes permettant de mieux comprendre le message, car comme le disait, dans la Bible, l'apôtre Paul à Timothée : « Toute l'Écriture est inspirée de Dieu et utile pour enseigner, pour convaincre, pour corriger, pour instruire dans la justice, afin que l'homme de Dieu soit formé et équipé pour toute œuvre bonne<sup>314</sup>. »

En tant que hérauts de Dieu, ces « messagers » interviennent pour raffermir leurs liens avec les personnes avec lesquelles ils sont appelés à communiquer (leur message). En plus de veiller sur eux, ceux-ci cherchent les mots justes pour susciter des examens de conscience et pour proposer à leurs interlocuteurs des pistes de réflexion. C'est ce qui fait que, dans le roman sur les génocides, la quête a remplacé la réception. Toute révélation divine se conçoit à travers la parole qui présente un événement authentique, car celle-ci incarne une expression interprétative et réflexive de l'expérience évoquée. Cette parole devient créatrice et conceptrice des événements représentés. Pour poursuivre son but moralisateur et instructif, le texte romanesque sur les génocides n'a jamais voulu être compact et uniforme. C'est la raison pour laquelle il demeure une compilation hétéroclite, mais cohérente de discours, de points de vue et de divers textes extérieurs au récit. Ainsi, à l'image du texte biblique, le texte narratif sur l'expérience des génocides se caractérise par une hétérogénéité qui se manifeste par une stratification de tableaux discursifs et réalistes qui le composent ; mettant, du coup, en évidence la grande intelligence narrative et la prouesse poétique de chaque auteur.

D'ailleurs, cette envergure littéraire garantit une forme d'objectivité du texte et atténue tout débordement d'émotivité. Cette parole « prophétique » refuse d'être

---

<sup>314</sup> 2 Timothée 3 : 16-17, in : *Le Nouveau Testament* (par le père Denis Buzy s.c.j), Paris, Les Éditions de l'école, 2006, p. 468.

cloisonnée dans une quelconque séquence historique, car, une fois émise, elle fait jaillir sa lumière mystérieuse et symbolique sur l'univers divin et devient, ainsi, autonome, impersonnelle et éternelle. Cette prophétie comporte des imperfections, car, en tant que produit d'une œuvre humaine, elle est parcellaire et subjective. Vus sous cet angle, les porte-paroles de l'expérience du génocide peuvent transmettre plus ou moins sereinement leur message. Cette transmission doit se dérouler dans une certaine spiritualité (subjective, philosophique et littéraire), car l'essentielle vérité du message à délivrer requiert une véritable maîtrise de sa personnalité émotive.

En tant que porteur d'un message prophétique, le langage littéraire devient toujours dépendant des situations historiques objectives qui s'insèrent dans des procédés de mise en récit subjectifs. C'est ce qui fait que ces romans qui mettent en scène des expériences individuelles et collectives sont conceptualisés dans une perspective narrative ou poétique et abordés en tant qu'œuvres littéraires. Néanmoins, les stratégies de représentation confèrent, à travers des indices, une certaine « référentialité » factuelle de ces textes. Inspirées de contextes historiques horribles, ces pages littéraires proposent une grande morale en mettant l'accent sur les ressorts horribles et condamnables de la folie humaine. Loin de toute considération historique ou scientifique, la représentation romanesque de l'expérience du génocide s'inscrit dans une dimension subjective et spirituelle qui se saisit, d'une part, par la confiance, la foi et la distanciation critique et se vit, d'autre part, dans un mysticisme humain profond. Les questions philosophiques et éthiques incorporées dans la narration torpillent la dynamique testimoniale et se concentrent sur l'impact du mal sur l'être humain. À travers le développement de sa représentation, la dynamique narrative ne sombre nullement dans la spéculation philosophique pour la manifestation de la vérité, mais elle repose sur l'essence même de l'objet du récit qui porte un regard critique sur les limites des actions des êtres humains. La dimension ontologique, philosophique et langagière du texte repositionne le principe de représentation dans un espace textuel, traversé par un courant de pensée exprimant non seulement une révolte contre l'absurdité de l'horreur et de la mort atroce, mais aussi une douce révolution humaine fondée sur une critique de l'expérience. Pour rendre visible cet engagement contre la barbarie humaine, les écrivains mettent en place un ensemble d'artifices rhétoriques et

stylistiques qui conceptualise le discours à travers un processus de transmission imaginée, éclatée et cohérente. Cette expérience de l'horreur et de la mort exprime une distanciation ou un détachement par rapport à la marche du monde. Le langage prophétique<sup>315</sup> qui est image et aussi imaginaire devient un espace ouvert où les mots sont oubliés par leur absence. Il s'élabore, de temps à autre, des séquences réflexives intérieures ou extérieures à la trame narrative du texte, qui apparaissent, pour le narrateur, comme des actes de résistance à toute volonté de déshumanisation ou de barbarie humaine. Ces énoncés critiques traduisent également une distance par rapport à l'expérience vécue, attestent une dimension collective et universelle de l'expérience et exigent du lecteur un modèle de pensée, une attitude empathique et un travail commémoratif et réflexif. Ainsi, pour concrétiser son projet d'écriture sur le fait du génocide, chaque écrivain met en place une construction discursive dans le processus de transmission qui propulse l'histoire romanesque dans un cadre narratif conçu à partir de la projection d'un protagoniste-narrateur.

---

<sup>315</sup> Blanchot définit la parole prophétique en ces termes : « *Quand la parole devient prophétique ce n'est pas l'avenir qui est donné, c'est le présent qui est retiré et toute possibilité d'une présence ferme, stable et durable. [...] C'est à nouveau comme le désert, et la parole est aussi désertique, cette voix qui a besoin du désert pour crier et qui sans cesse éveille en nous l'effroi, l'entente et le souvenir.* » (Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op., cit., p. 98f.)

#### 4. La projection du protagoniste-narrateur

« Tout genre littéraire naissant de quelque usage particulier du discours, le roman sait abuser du pouvoir immédiat et significatif de la parole, pour nous communiquer une ou plusieurs "vies" imaginaires, dont il institue les personnages, fixe le temps et le lieu, énonce les incidents, qu'il enchaîne par une ombre de causalité plus ou moins suffisante<sup>316</sup>. »

##### *Le cadre temporel*

Dans le processus de représentation de l'expérience du génocide, les écrivains recourent, à travers une projection des voix narratives, à plusieurs stratégies discursives pour, d'une part, rendre accessible et compréhensible les mises en scène et, d'autre part, donner corps à l'expérience tragique. Cette dernière, conçue par l'imaginaire de l'auteur, apportent sa contribution dans la mise en place d'une structure narrative qui se veut à la fois cohérente, vraisemblable et véridique. Le dispositif narratif du texte romanesque propose toujours une temporalité discursive qui ne se limite pas à l'événement historique. En plus de l'évocation de séquences factuelles, la représentation s'autorise un ensemble de mouvements narratifs qui confère au récit une variation temporelle sensée. L'instabilité du cadre temporel dans la structuration du texte romanesque sur les génocides reconfigure les modalités de la représentation en circonscrivant le discours dans un jeu langagier stylisé. Néanmoins, dans la mise en mots du génocide, les techniques narratives sont directement et toujours combinées à un matériau historique qui constitue le fondement de la trame littéraire des récits. À cela s'ajoute une élaboration discursive de l'histoire romanesque matérialisant l'acte de présence des idées et des actions des procédés narratifs par rapport à ce qui est représenté et créant, du coup, un cadre temporel assez tumultueux qui valse entre une sorte d'effet de l'absence et une présence dans l'acte de la représentation :

La représentation est une présence présentée, exposée ou exhibée. Elle n'est donc pas la pure et simple présence : elle n'est justement pas l'immédiateté, pour autant qu'elle la fait valoir en tant que telle ou telle présence. La représentation, autrement

---

<sup>316</sup> Paul Valéry, *Variété I et II* (1924 pour *Variété I*, 1930 pour *Variété II*), Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 131.

dit, ne présente pas quelque chose sans en exposer la valeur ou le sens – à tous le moins, la valeur ou le sens minimal d’être là devant un sujet<sup>317</sup>.

Ce jeu de la présence met en relief l’absence de l’objet ou de l’événement présenté, c’est-à-dire du fait historique représenté, et prolonge la réflexion autour de la question de la valeur et du sens de l’histoire textuelle. Et, c’est la combinaison ou la confrontation de ces deux composantes de la représentation, à savoir la présence et l’absence de l’objet re-présenté, qui déterminent les facettes et la qualité du travail de construction d’un événement spécifique comme celui sur les génocides. Tout dysfonctionnement dans la trajectoire discursive sur les mises en scène ou sur le dévoilement des faits peut aboutir à une surreprésentation (glorification, présence complète, saturation, etc.). Ce qui est considéré comme une forme de surreprésentation diminue la valeur et le sens de la représentation même. Un tel cas de figure peut conduire à la destruction de l’élément représenté et au désintéressement du destinataire, c’est-à-dire de l’observateur ou du lecteur. L’exemple du camp de concentration d’Auschwitz est symptomatique en ce sens qu’il démontre, comment la surreprésentation peut entraîner une non-représentation et, même dans certains cas, un travestissement de l’horreur dans la présentation. D’ailleurs, voici le point de vue de Jean Luc Nancy par rapport à cette question sur la représentation d’Auschwitz :

Le camp d’extermination est la scène où la surreprésentation se donne le spectacle de l’anéantissement de ce qui, à ses yeux, est la non-représentation. Ce qui distingue cette entreprise de toutes les autres qu’on peut lui comparer – camps et génocides – c’est qu’elle vise directement et explicitement, dans le « sous-homme », non pas tant ou seulement une « race inférieure » et /ou ennemie, mais avant toute la gangrène ou le miasme capable de corrompre la présentation même de la présence authentique. Auschwitz est un espace organisé pour que la Présence même, celle qui se montre et montre le monde avec elle et sans reste, se donne le spectacle d’anéantir ce qui, par principe, porte l’interdit de la représentation<sup>318</sup>.

Dans la mise en récit de l’expérience du génocide, l’espace temporel contribue à diluer cet effet de surreprésentation. Il permet également de mettre en exergue, à travers la présence et le souvenir du « spectacle de l’anéantissement », et d’écarter toute confusion sur les véritables intentions du génocide. Cette gymnastique temporelle requiert, d’une part, de la vigilance et de la lucidité nécessaires dans l’exposition et dans l’analyse des faits et, d’autre part, un pouvoir de discernement

---

<sup>317</sup> Jean Luc Nancy, *La représentation interdite*, op., cit., p. 22.

<sup>318</sup> Ibid., p. 26.

accru pour comprendre et mettre en scène toutes les facettes de l'entreprise d'anéantissement :

À l'extrémité du « crime contre l'humanité », il faut apprendre à discerner non seulement la persécution et la liquidation par le motif ethnique, religieux, etc., mais la persécution et la liquidation par le motif de représentation d'une atteinte à la présence authentique : je t'extermines parce que tu infectes le corps et la face de l'humanité, parce que tu la représentes vidée, saignée de sa présence<sup>319</sup>.

Dans ces circonstances, le cadre temporel de la représentation est arrimé aux mouvements et aux idées du personnage (victime et narrateur) et à l'importance de ses souvenirs pour subjuguier au mieux les moments d'incertitude et ceux de la catastrophe. La figure du narrateur-témoin reste tenaillée par cette insécurité qui brouille ou interrompt, malgré sa lucidité, le temps existentiel. L'acte de représentation reste suspendu au regard du bourreau sur sa victime ou vice versa, et c'est cette configuration qui justifie, pour cette dernière, sa persécution, sa liquidation ou son extermination. Ce regard traverse l'existence pour devenir une non-existence, c'est-à-dire une représentation fictionnelle de l'histoire d'un sujet anonyme ou celui de la mort :

Ce dont la Weltanschauung a besoin avant tout, c'est la (re)présentation d'un non-visage : celui de l'anonymat ou celui de la mort, et pour finir, bien sûr, toujours celui de la mort. Même pas la mort, en vérité, mais le mort, des morts par milliers et par millions. Car la mort, précisément, est ce qui ne se voit pas et ne se représente pas. Mais le mort est ce dont le SS se donne le spectacle comme celui de sa propre aptitude à commander la mort et à plonger en elle son regard<sup>320</sup>.

La spécificité verbale ou linguistique de la narration, dans les romans sur les génocides, présente une temporalité de l'expérience assez débridée marquée par des interventions ou des incursions du narrateur (observations, analyses, interpellations, interrogations, etc.). Le temps de la narration d'un texte romanesque sur le génocide se construit toujours à travers un décalage temporel réel entre l'écrivain, le narrateur et les personnages du récit entraînant, ainsi, la discontinuité du récit. Ce découpage du temps narratif entre ces différents acteurs de l'histoire romanesque (car le temps est élaboré à partir de la prise de parole du narrateur et des autres personnages et des réflexions) qui peut aller jusqu'à une totale rupture temporelle s'illustre à travers les extraits de textes (extraits de journaux, des décrets, des lois, les échanges épistolaires, les poèmes ou chansons) qui consolident et valorisent la réalité textuelle. Les images se référant à l'événement du génocide et le temps de la

---

<sup>319</sup> Ibid.

<sup>320</sup> Ibid., p. 28.

narration provoquent une hétérogénéité temporelle. Le cadre temporel de la représentation se déroule, alors, dans un schéma de fictionnalisation déterminé par l'imaginaire. Ce dernier crée diverses formes narratives partagées entre la chronologie et la discontinuité et permet au(x) narrateur(s) de se positionner par rapport aux faits et par rapport au déroulement de la narration. On remarquera, dans les œuvres de notre corpus, que l'élaboration du cadre temporel traduit la relation, d'une part, entre les personnages-narrateurs des romans et leur « expérience » et, d'autre part, la technique de transmission de cette expérience personnelle qui se veut aussi collective. Ainsi, si chez Yervant Odian le choix d'une forme chronologique (assez classique) découle de sa volonté de rapporter son expérience et celle des siens, avec bien sûr un certain détachement, pour Gilbert Gatore, Saša Stanišić et Imré Kertész l'acte scripturaire dénote un certain refus de témoigner directement de l'événement du génocide. Ces écrivains ont, excepté Odian, choisi d'autres personnages-narrateurs pour (re)présenter certains moments du génocide. En effet, ces auteurs, comme du reste Odian, dans une moindre mesure quand même, refusent de rester prisonniers du récit testimonial. Cela se traduit par une sorte d'entrecroisement incessant entre les indices factuels du monde de l'expérience et des techniques de la narration, c'est-à-dire celles de la littérature dans la configuration de l'histoire romanesque.

La construction du récit se complexifie dans l'élaboration d'une structure temporelle ne faisant pas de fixation sur une quelconque démarche chronologique, car divers souvenirs fusent de partout dans la tête du ou des narrateurs. Chez Saša Stanišić, ces souvenirs représentés sous forme de chapitres apparaissent aussi comme de simples récits, de poèmes, de lettres ou encore de listes. Et, devant l'épaisseur des objets de la narration, Aleksandar, le personnage-narrateur dans *Le soldat et le gramophone*, ne veut rien oublier : il écrit pour fixer son passé. C'est dans ces circonstances que ce narrateur se sert de son expérience (du reste assez similaire à celle de Stanišić) pour construire un récit traitant la guerre et l'exil. Cette démarche narrative de l'auteur Saša Stanišić est très proche de celle du romancier hongrois Imré Kertész. Les deux principaux personnages de leur récit circonscrivent le cadre temporel dans ce jeu de présence et d'absence à travers une combinaison du discours narratif avec des impressions, des réflexions, des expressions évocatrices et des variations mémorielles. Par ailleurs, si dans l'élaboration de leur récit, les

narrateurs Odian, Köves, Aleksandar font confiance aux images déroulées par leurs réminiscences, chez Gatore par contre, la conscience historique s'est complètement disloquée, car la narration ne se focalise pas sur la temporalité. Les fondements de la réalité historique se disséminent, d'une part, à travers une absence de précision géographique et de dates et, d'autre part, à travers l'alternance entre le récit et le rêve et le fantastique. De ce fait, le temps et l'espace du récit suivent l'imprécision du temps et de l'espace dans les massacres.

Cette configuration atemporelle et aussi « aspatiale » du récit dans *Le passé devant soi* se déroule, à l'image des autres récits traitant le génocide des Arméniens, des Juifs ou des Bosniaques, à travers une indétermination des lieux et du temps de la déchéance, c'est-à-dire qu'à chaque moment et à chaque endroit, le rescapé revit, à travers son corps ou à travers ses souvenirs, les affres et les supplices de la cruauté des bourreaux. Donc, le degré du traumatisme influe sur la mémoire qui efface le temps et l'espace réels pour ne retenir que les symboles de perte, de souffrance, de traumatisme et de survie chez le rescapé. Dans les réminiscences, ce cadre temporel devient imprécis et s'anéantit même quelquefois en raison des procédures de stylisation. Il apparaît, alors, un croisement ou une juxtaposition de diverses situations scéniques. Et, c'est cette porosité des frontières entre les éléments discursifs de la narration et les aspects factuels de l'expérience historique qui assure la transformation des épisodes factuels en une histoire valide et véridique, car inscrite dans la vraisemblance. Le discours narratif se permet certaines audaces qu'il exerce sur l'événement en le présentant par des séquences imaginées dans une réalité et une hybridité temporelle déconcertante. C'est à travers une forme d'expérimentation et de rupture discursive que se noue l'ambition des voix narratives de représenter un espace temporel dominé par le jeu de l'incompréhension, de la souffrance, de l'arbitraire, de la terreur ou de la mort. Dans les récits, l'élasticité temporelle démontre que la prise de paroles des différents personnages anonymes ou mentionnés est empreinte d'énigmes, de mystères ou réflexions qu'il faut affronter et comprendre. Et, c'est cette même souplesse temporelle qui tantôt retire tantôt donne à l'expérience de l'anéantissement et de la mort tout son poids dans le récit ou dans la représentation

d'une vie humaine « anéantie » en cherchant à « ouvrir cette représentation sur le fond d'absence et d'absens de la présence<sup>321</sup>. »

En toute évidence, les auteurs inscrivent les récits sur les génocides dans un « brouillage » temporel qui se traduit par une superposition des souvenirs, des périodes, des moments de réflexion et des événements. Ce mélange des temporalités occasionne un entrecroisement des épisodes de l'histoire racontée de manière non linéaire<sup>322</sup>. Le dispositif narratif se caractérise par un mélange d'époques et de temps marqué par des anticipations ou prolepses. C'est ce qui explique l'enlacement du passé, du présent de la narration et du futur. Cet éclatement de la temporalité se conforme au désordre et à l'arbitraire de la mémoire. C'est, d'ailleurs, la raison pour laquelle Paul Ricœur invite à une prise en compte de la dimension atemporelle de l'œuvre « testimoniale », car, pendant longtemps, les objectifs affichés par de nombreux écrivains abordant les génocides étaient d'essayer de captiver systématiquement une vérité objective par rapport aux événements. D'autres, par contre, ont très vite compris que, loin de récuser l'histoire, cette dernière devait seulement servir, en tant que discours, de prétexte et d'authenticité.

L'espace-temps est illimité<sup>323</sup> entre les scènes antérieures et postérieures à chaque expérience du génocide, car le mode d'existence tout au long du processus d'extermination (la peur et l'angoisse, l'exil, les humiliations, les sévices, le séjour dans les camps de concentration ou d'extermination, la mort ...) et à la fin de celui-ci est indéterminé dans le temps. Bien que la vérité sur l'événement ne soit pas altérée, cette réalité, représentée dans le récit, permet une cohabitation et une cohésion entre ces fragments de la réalité (historique) et les procédés stylistiques (une fictionnalisation) qui mettent en relief toute l'authenticité des faits relatés dans les romans. Dans cette perspective de représentation, on remarquera qu'Imré Kertész construit un cadre temporel linéaire et complexe. Cet axe temporel devient pour son héros, György Köves, oppressant, car ses caractéristiques identitaires lui

---

<sup>321</sup> Ibid., p. 29.

<sup>322</sup> Pour György Köves, le temps a un objectif bien précis : « [...] chaque chose en son temps, étape par étape. Le temps de passer une étape, de l'avoir derrière soi, et déjà arrive la suivante. Ensuite, le temps de tout apprendre, on a déjà tout compris. » (Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 34.)

<sup>323</sup> Primo Levi parle du Lager comme un espace « sans limites de temps » : « Pour nous, en revanche, le Lager n'est pas une punition ; pour nous aucun terme n'a été fixé, et le Lager n'est autre que le genre d'existence qui nous a été destiné, sans limites de temps, au sein de l'organisme social allemand. » (Primo Levi, *Si c'est un homme*, op., cit., p. 127.)

sont dictées par des forces extérieures qui lui refusent son destin. Dans le roman *Être sans destin*, le cadre temporel est bâti autour de nombreux souvenirs, de commentaires et de différentes réflexions qui désagrègent le cadre temporel écartelé entre le passé et le présent de la narration. Du début à la fin du récit, ces séquences temporelles sont déterminées par l'expérience et les sentiments du narrateur. On dirait que le rythme de la réminiscence des événements reste circonscrit aux activités, aux mouvements et à la quotidienneté de György Köves. Avec l'arrivée à Auschwitz, cet endroit où le prisonnier est envahi par l'ennui est devenu un lieu marqué par l'arrêt ou la répétition du temps. Les quelques rares progressions (chronologiques) sont très lentes à l'instar des marches, des rassemblements interminables sur l'*Appellplatz*. Ce cadre temporel continu et non-linéaire dans *Être sans destin* est perceptible aussi dans *Journal de déportation*. Cependant, même si dans *Le soldat et le gramophone* la discontinuité temporelle se rapproche, dans l'élaboration du cadre temporel, au modèle narratif dans le roman de Gilbert Gatore, la temporalité narrative se fonde sur différents repères ; alors que dans *Le passé devant soi*, le cadre temporel disparaît dans l'organisation du dispositif narratif. En effet, ce récit de Gatore apparaît comme un conte non régi par des repères historiques scindés en deux parties : le temps de la narration tenu au passé et le récit d'Isaro Gervais qui, se déroulant au présent, cherche plutôt à analyser et à comprendre l'événement. Dans le jeu de la narration, on aboutit, avec surprise, à une superposition d'histoires racontées à partir d'un schéma narratif qui, forcément, fascine le lecteur par ses multiples rebondissements. En formant une unité narrative compacte, ces deux parties représentatives de l'histoire de Niko et d'Isaro forment un cadre temporel hybride, non linéaire et harmonieux.

Ce faisant, la démarche quasi linéaire dans les récits *Journal de déportation* et *Être sans destin* se distingue du dispositif narratif assez éclaté dans *Le passé devant soi* et dans *Le soldat et le gramophone*. Néanmoins, la continuité dans les romans d'Yervant Odian et d'Imré Kertész, ne semble pas si éloignée de la discontinuité (passive) chez Gilbert Gatore et Saša Stanišić. Celles-ci convergent essentiellement sur deux points. D'un côté, elles dépouillent, à travers la spécificité des expériences, de la souffrance et de la mort tout leur caractère sacré et humain et, de l'autre côté, cet effet de continuité et de discontinuité (passive) rend aux événements historiques toute leur singularité et leur signification pour l'humanité. Les souvenirs sont

transcrits à travers des séries temporelles variées. Cette technique narrative ne cherche pas à brouiller le lecteur dont certains repères temporels et spatiaux historiques (dates, lieux, heures) sont éludés, mais elle lui permet de garder le fil conducteur de la chronologie des événements. Dans la représentation des génocides, les événements, les personnages et les intrigues obéissent à un jeu de réalité et d'irréalité dans l'opération narrative. Cette dernière déploie ses composantes dans un processus de distribution d'entités langagières qui inscrivent les événements dans un contexte et dans un monde propre à chaque récit. Pour élaborer son discours, le narrateur s'appuie sur l'effet de présence et s'arroge une certaine souplesse stylistique. Cette mise à distance s'effectue à travers la créativité fictionnelle, l'évocation de traces de diverses expériences vécues et les exigences scripturaires. Ainsi, le lecteur peut se passer de toute recherche de la vérité littérale dans les détails factuels et se concentrer sur l'authenticité de l'expérience poétique, car si l'on se fie aux propos du narrateur de *Le soldat et le gramophone*, Aleksandar ne cherche qu'à produire la vraisemblance : « Je veux dessiner la trace des ombres du passé<sup>324</sup>. »

Le cadre temporel est conçu à partir des traces d'événements catastrophiques pour, d'une part, mieux mettre en évidence le chaos et la souffrance des victimes de génocides et, d'autre part établir les rapports de force nécessaires dans la compréhension des faits (re)présentés. Ces expériences tragiques, revisitées à travers des postures narratives contemporaines ne s'affrontent pas dans les formes, mais s'octroient des stratégies et des moyens originaux pour transmettre les faits historiques avec le plus de force et de densité tout en préservant au récit sa quintessence tragique, authentique et véridique. Le temps du récit qui, visiblement, est en rupture avec le temps de la réalité historique est illimité et indéterminé. Il se développe, alors, une atemporalité du discours qui, combinée aux imperfections et aux insuffisances inhérentes à tout souvenir, transforme le cadre de la représentation en un espace de confrontation d'idées et d'indices factuels où le foisonnement d'informations et de révélations inconcevables concourent à laisser libre court aux interprétations sur les événements et sur les composantes discursives. Cette confrontation à la réalité du génocide se déroule sous trois aspects qui allient le passé, le présent et le futur du ou des personnages-narrateurs, assurant, du coup et

---

<sup>324</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 309.

de fait, une imprescriptibilité des crimes relatifs à l'expérience catastrophique. Certes le récit sur l'expérience des génocides signifie un retour vers le passé qui se caractérise par une vie et une souffrance dans le réel comme détenu ou victime, mais le discours est tenu (le plus souvent) par un témoin qui le raconte, l'analyse et le questionne. Et, c'est en tant que inventeur et « complice indirect » du narrateur (vivant dans le présent) que l'écrivain conceptualise un récit éclaté (avec des descriptions, des réflexions et des interrogations, d'où la présence de formules anticipatives ou rhétoriques) qui non seulement crée des césures discursives, stratifie le temps de la narration, mais aussi amoindrit les effets de la violence et ouvre une perspective commémorative<sup>325</sup>. Toute cette dynamique singulière de mise en récit reste liée à une posture narrative à la fois impliquée et distanciée des événements présentés qui renforce la vraisemblance du discours.

### *Une posture narrative et interprétative*

La représentation des génocides attribue une posture centrale au narrateur. Tout en jouant des rôles cruciaux dans la transmission de l'expérience catastrophique, celui-ci rassemble certaines qualités oratrices qui influent sur son réseau discursif. En tant que plénipotentiaire dans la transmission des événements, la voix narrative recourt à ses talents d'observateur, d'analyste et de critique pour appréhender les faits avec détachement. Cette forme de retrait, souvent perceptible par le recours à des techniques de distanciation par rapport aux faits racontés, aux déictiques et aux greffes textuels, est brouillée par la présence marquée du narrateur qui observe, commente et questionne tantôt avec un semblant d'objectivité, tantôt avec un parti pris flagrant dans une atmosphère fictionnelle (littéraire).

Même s'ils ont l'air d'être impliqués aux événements dont il est question dans les récits, les narrateurs des textes sur les génocides les relatent dans un style distancié et dépouillé qui leur permet, en même temps, d'observer la scène

---

<sup>325</sup> Jean-François Lyotard, *Heidegger et «les juifs»*, op., cit., p. 36.

Le temps de la narration est constitué d'une suite temporelle chargée de représenter des imaginaires : « *L'organisation narrative est constitutive du temps diachronique, et le temps qu'elle constitue a bien pour effet de "neutraliser" une violence "initiale", de représenter une présence sans représentation, de mettre l'obscène en scène, de dissocier le passé du présent, et de monter une remémoration qui doit être une réappropriation de l'affect impropre, anachronique.* »

romanesque avec un certain décalage. L'imagination ou l'intervention du narrateur n'affecte pas le discours, car le récit littéraire apparaît toujours comme un instrument de connaissance, surprend pour son intérêt et demeure vivace en raison de son sens. Cette opération stratégique qui permet au narrateur de prendre une certaine distance consolide la part fictionnelle du récit et confine les événements représentés dans la vraisemblance. Les faits sont évoqués à travers les propres souvenirs ou impressions du narrateur. Ceux-ci remplissent les mêmes fonctions énonciatrices dans un jeu de langage littéraire. Dans le récit concentrationnaire et, donc, dans *Être sans destin*, le narrateur-personnage arrime toujours son existence dans le dispositif d'anéantissement du système nazi. L'élaboration des procédés discursifs traduit, en quelque sorte, une prise de conscience des images évoquées et des risques d'oubli ou d'amputation inhérents au récit et au souvenir. Cette identité de la figure narrative est exclusivement circonscrite à travers les péripéties de l'événement du génocide :

L'identité concentrationnaire est une identité « événementielle », et non « mémoriale ». En camp, l'être est présent à soi par ce qui lui arrive ; son identité est disséminée au travers des différentes séquences. Le détenu reçoit son identité du réel du camp. Cela explique cette sorte d'obstination non volontaire à survivre, que certains auteurs ont relevée, et qui fait que la forme la plus pure de la résistance en camp et d'être présent à ce qui advient<sup>326</sup>.

Pour demeurer crédible et véridique, le narrateur a besoin de sa mémoire et se voit, parfois même, contraint d'expliquer les conditions dans lesquelles il rassemble son matériau littéraire. Comme l'a déjà martelé Robert Antelme, le travail de représentation se nourrit de mémoire et de souvenirs. Ce qui ne l'empêche pas pour autant de situer le récit dans l'avant et l'après de l'expérience du génocide : la narration se déroule dans le passé douloureux et dans le présent marqué par la survivance et les questionnements.

L'identité du personnage narratif-survivant ne peut, ainsi donc, se dissocier de ce corps et de cette mémoire marquée par la déchéance<sup>327</sup>. C'est un être meurtri par la violence et subjugué par l'expérience du camp qui transmet ce vécu par une

---

<sup>326</sup> Luba Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, op., cit., p. 71.

<sup>327</sup> Jorge Semprun interprétait la dimension fictionnelle du personnage principal du récit *L'écriture ou la vie* en ces termes: « J'ai inventé le gars de Semur pour me tenir compagnie, quand j'ai refait ce voyage dans la réalité rêvée de l'écriture. Sans doute pour m'éviter la solitude qui avait été la mienne, pendant le voyage réel de Compiègne à Buchenwald. J'ai inventé le gars de Semur, j'ai inventé nos conversations : la réalité a souvent besoin d'invention, pour devenir vraie. » (Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, op., cit., p. 336.)

multitude de références illustratives. La distance maintenue par le narrateur de l'histoire romanesque ne remet pas en cause cette impression de fidélité du discours narratif par rapport aux événements évoqués. Par la distanciation, la réalité de l'expérience du génocide semble être soumise à la puissance évocatrice et suggestive. En plus, elle traverse tous les textes et exerce une certaine prédominance sur les autres éléments constitutifs des récits (intrigues, stylisation, posture narrative ...), car chaque composante du système concentrationnaire que le texte romanesque aborde, a besoin d'être sue, appréhendée et comprise par le lecteur dans sa vérité subjective. Dans cette perspective, György Köves, le héros du roman *Être sans destin*, se sert de la rumeur pour évoquer avec détachement un moment important et précis de sa captivité :

La rumeur avait déjà couru auparavant, aussitôt commentée de long en large, rappelée et répandue dans toute la cour : "On aura bientôt une soupe chaude." Certes, je la trouvais moi aussi bienvenu, il n'en reste pas moins que tous ces visages radieux, cette gratitude, la joie particulière, presque puérile en quelque sorte, avec lesquels la nouvelle a été accueillie, tout cela m'a un peu étonné : j'avais le sentiment que ce n'était pas dû tant à la soupe qu'à la marque d'attention qu'elle représentait, après les nombreuses surprises du début- c'était du moins l'impression que j'avais. [...] <sup>328</sup>.

Celui-ci peut contempler avec étonnement ou imaginer ces « visages radieux » qui, malgré la surprise et l'incertitude savourent ce moment important de la vie du camp. Toujours dans ce registre de découverte, György Köves recourt à tout un cérémonial narratif pour décrire et parler des crématoires du camp de concentration. Les moyens de description tournent autour des organes des sens (l'odorat, l'ouïe) et des impressions intérieures sous forme de sentiments ou de pensées :

C'est à ce moment que notre attention fut attirée [...] par l'odeur. J'aurais du mal à la définir : elle était douceâtre et en quelque sorte gluante, elle rappelait un peu le produit chimique que je connaissais déjà, et tout cela à un point tel que je craignais que cela ne me fasse rendre le pain que je venais de manger. Nous avons trouvé le coupable : c'était une cheminée, à gauche, du côté de la route [...]. Renseignements pris auprès de notre chef, c'était une cheminée d'usine, [...] il s'agissait d'une tannerie. [...] "Oui" - telle fut la réponse ; et ce qu'il arrivait aux malades ? "Ils meurent. " Et les morts ? "On les brûle", nous a-t-on-dit. A vrai dire, il s'est avéré petit à petit [...] que cette cheminée, là en face, n'était en réalité pas la cheminée d'une tannerie, mais celle d'un "crématorium", c'est-à-dire d'un four d'incinération, [...] c'était une cheminée trapue, carrée, à large gueule, comme si on lui avait donné un coup sur le sommet. Je peux le dire, à part un certain respect – et puis l'odeur [...] dans laquelle nous étions englués comme dans une espèce de bouillie épaisse, de marécage [...] <sup>329</sup>.

---

<sup>328</sup> Imré Kertesz, *Être sans destin*, op., cit., p. 140f.

<sup>329</sup> Ibid., p. 145 à 148.

Ce « tableau de promenade » permet au narrateur de révéler les horreurs du dispositif du système d'extermination. Cette promenade qui rend le discours vraisemblable et crédible bifurque dans les rapports entre les personnages du roman. Par là, cette figure littéraire s'érige en témoin, car c'est lui qui donne ses pressentiments et son point de vue sur ce spectacle sordide élaborés à travers l'imagination de l'écrivain. En se souvenant du camp, le narrateur, György Köves, prend le lecteur à témoin :

Je pourrais le jurer : personnellement, je n'ai parlé avec aucun étranger sur cette route. Et pourtant, c'est de ce moment-là que datent mes connaissances les plus précises. A cet instant-là, là-bas, en face, brûlaient nos compagnons de voyage, tous ceux qui avaient voulu monter dans les camions, ceux qui étaient inaptes aux yeux du médecin à cause de leur âge ou pour tout autre raison, de même que les petits enfants, leurs mères et les futures mères [...]. Eux aussi étaient allés de la gare aux douches. Eux aussi avaient eu des explications concernant les crochets, les numéros, les modalités de la douche [...] Ensuite, eux aussi étaient entrés dans le local des douches où, à ce qu'on me dit, il y avait aussi des tuyaux et des pommes : sauf qu'on ne leur a pas envoyé de l'eau, mais du gaz. [...] <sup>330</sup>.

Le narrateur du récit reste conscient qu'il s'adresse à un lecteur pour qui l'expérience et le récit ne sauraient souffrir de rupture. Sa technique opère des glissements entre le passé historique et le présent de la narration. Ce narrateur explique son travail nécessaire dans le traitement de l'information qu'il passe à la loupe par son imaginaire de témoin. C'est, d'ailleurs, ce même principe de subjectivité qui permet toujours au narrateur, Köves, d'opposer, de manière symbolique, le camp à l'école <sup>331</sup>, car ces deux endroits se caractérisent par la même hiérarchisation administrative (le chef de bloc qui rappelle le proviseur) et remplissent les mêmes fonctions sociales (étudier pour la vie). Donc, pour lui, le camp et l'école sont des lieux d'apprentissage de la vie, sauf que la vie menée au camp est passée sous silence, car incompréhensible et inadmissible pour la raison humaine. Et, même s'il faut faire une distinction entre le *Konzentrationslager* (camp de concentration)/*Vernichtungslager* (camp d'extermination) et l'*Arbeitslager* (camp de travail) <sup>332</sup>, l'évocation et la description qui sont faites par le narrateur sur ces endroits de souffrance et de destruction humaine insistent particulièrement sur l'omniprésence de l'abject et l'horreur.

---

<sup>330</sup> Ibid., p. 150-151.

<sup>331</sup> Ibid., p. 155-156.

<sup>332</sup> Ibid.

Cette forme de comparaison, tenue par György Köves, sera aussi utilisée par Aleksandar dans *Le soldat et le gramophone*. Sur fond de témoignage, le texte narratif aborde l'expérience de la guerre en Bosnie (*une purification ethnique*) en mettant l'accent sur son horreur et son absurdité. Même si le récit du héros-narrateur du roman, Aleksandar, se tient à la première personne, la majeure partie de la narration se déroule en Bosnie sous forme de souvenirs. Celui-ci évoque la guerre et le déracinement sans avoir l'air de les raconter vraiment. Il tire les ficelles de la fiction de telle sorte que la réalité se dilue avec la construction discursive. C'est avec un procédé narratif identique que le narrateur du récit d'Imré Kertész, György Köves, évoque des changements que les prisonniers ont subis. Au lieu de nous entretenir directement de ses propres métamorphoses, le narrateur utilise son regard qu'il fait travailler sur les dignitaires nazis pour nous montrer les effets de la vie douloureuse du camp sur sa propre personne :

Un autre changement me sauta aux yeux, et étrangement, cela concernait surtout des gens de l'extérieur, comme les ouvriers de l'usine, nos gardes et tout au plus l'un ou l'autre dignitaire de notre camp : je remarquai qu'ils s'étaient transformés. Dans un premiers temps, je ne savais pas très bien comment expliquer la chose : d'une certaine manière, ils étaient tous très beaux, du moins à mes yeux. Je ne compris que plus tard, à partir d'un autre signe, que c'était nous qui avions dû changer, naturellement, sauf que j'avais eu plus de mal à en prendre conscience<sup>333</sup>.

C'est la raison pour laquelle la posture narrative requiert ce jeu d'implication et de détachement incontournable dans l'acte énonciatif et évocateur de la cruauté humaine pour espérer transcender les affects et pour maintenir une distance par rapport à la violence, à l'horreur et à la barbarie. Cette forme de transmission se veut à la fois exclusive et inclusive : inclusive par rapport aux faits, exclusive avec une distanciation ; une représentation littéraire qui visualise l'ampleur de l'horreur et de la souffrance.

Et même si dans *Le passé devant soi*, on semble se dissocier au début du récit de cette forme de transmission mentionnée ci-dessus, le jeu de narration épouse ce même principe d'implication et de distanciation, car l'un des héros du roman, Isaro Gervais, joue le rôle de personnage et d'écrivaine (conceptrice d'un récit). Comme *Être sans destin*, *Journal de déportation* et *Le soldat et le gramophone*, la posture narrative et interprétative dans *Le passé devant soi* n'entrevoit pas toujours une réelle distinction entre le narrateur et le personnage-héros. De ce fait, le texte

---

<sup>333</sup> Ibid., p. 208f.

romanesque se déploie à travers un ensemble de réseaux discursifs qui permet à la posture narrative et interprétative des personnages principaux de réguler et d'organiser la narration. En somme, le discours du narrateur-personnage, la pluralité des voix narratrices, les dialogues et les fragments d'indices factuels sont élaborés en fonction d'un travail d'imagination fécond pour (ob)tenir un « témoignage littéraire » reflétant une impasse existentielle vécue par sujet-témoin métamorphosable.

### *Le Je comme véhicule de soi et de l'autre*

Dans la plupart des cas, le texte narratif sur les génocides présente des tournures de singularisation (avec le recours au Je) dues à une volonté personnelle<sup>334</sup> de porter « témoignage » par rapport à l'expérience catastrophique. Bien que ce procédé semble cloisonner, de prime abord, les mémoires qui restent incomplètes avec la rigueur de la sélection des événements, il confère, en même temps, une véritable authenticité à la parole du narrateur-témoin<sup>335</sup>. Dans cette situation spécifique, l'écrivain fait appel à la figure de l'exterminé<sup>336</sup> qui se traduit soit par un *Je* (fictionnel assez proche de lui) soit par un personnage à la fois fictif et vraisemblable (chez l'écrivain tiers) pour raconter les péripéties de l'événement du génocide. Tous les deux choisissent d'intimité et d'étrangeté qui transposent le récit, les événements et les énoncés dans le jeu de la vraisemblance. Si, avec le *Je*, il faut faire la distinction entre l'auteur et le personnage, cette vigilance n'est, cependant, pas toujours nécessaire avec un personnage fictif. Mais, dans ce cas de figure, le lecteur a besoin

---

<sup>334</sup> Voir Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement, Essai pour surmonter l'insurmontable*, op., cit., p. 12.

Dans cet essai sur la déportation et sur l'expérience à Auschwitz, Améry reconnaît sa forte présence dans son texte : « *Dans cela [...] il est évident que je me livre, moi-même. [...] ce petit mot, " je ", devra apparaître plus souvent que je le voudrais, partout où justement je ne pourrai pas tout simplement passer sous silence l'expérience personnelle.* »

<sup>335</sup> Il s'agit d'une sorte d'exposition de soi qui est une nécessité dans le processus d'évocation, de description ou d'illustration des événements. Le recours au *Je* est conditionné par une stratégie de transmission qui s'appuie sur une sorte d'expérience pour faire partager des situations, des conditions de vie, des défis et des angoisses de chaque victime. Dans *Être sans destin*, Köves reconnaît : « *[...] en dernier lieu surtout, il m'est visiblement plus facile d'admettre le malheur des autres que le mien propre [...]* »<sup>335</sup>. (Imre Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 318.)

<sup>336</sup> Voir Jean-François Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, op., cit., 1988, p. 53.

Pour Lyotard, la figure de l'exterminé est cruciale dans le travail de représentation du génocide : « *Si l'on représente l'extermination, il faut bien représenter l'exterminé.* »

d'autres connaissances et d'autres informations sur la vie de l'écrivain et sur l'historique des événements pour faire la part des choses et pour bien comprendre les éléments distinctifs de la réalité expérientielle et de la création littéraire dans le choix des personnages.

Le recours à la première personne du singulier permet au narrateur d'illustrer son témoignage en fonction de ses ambitions littéraires<sup>337</sup>. Ce qui explique souvent une apparente exposition fictive du narrateur-témoin avec l'emploi du pronom personnel *Je*. Toutefois, il est clair que le romancier (à travers le narrateur) fait appel uniquement à ses propres impressions, ses propres perceptions et sa propre compréhension des événements ciblés et essaie de les décrire ou de les présenter avec autant de fidélité et d'authenticité possible. On ne cessera jamais de le répéter, cette sorte de fidélité authentique par rapport à la réalité historique n'est, pourtant, que de la vraisemblance<sup>338</sup>. En effet, il faut reconnaître que cette représentation plus ou moins fidèle de l'événement découlant de la capacité à faire réapparaître quelque chose qui a déjà existé ne peut se dérouler que dans l'imaginaire du narrateur ou même de l'auteur. Ce faisant, l'emploi du *Je* dans le langage poétique sur l'expérience du génocide s'effectue surtout dans un « champ d'expérimentation » :

« Un Je sans garantie ! » [...] : Qu'est-ce donc que ce « Je » et pourrait-il être ? – un astre dont on n'aurait jamais reconnu le noyau, ni les éléments qui le composent. Il se pourrait qu'il y ait des myriades de particules qui constituent le « Je », mais cette possibilité à peine pensée, il semble aussitôt que Je soit un Néant, l'hypostasiation d'une forme pure, quelque chose qui désigne une substance rêvée<sup>339</sup>.

Ce *Je* « sans garantie » qui répond plutôt aux exigences de la création poétique remplit une fonction irréaliste dans la prise de parole du sujet-narrateur. Il participe à l'élaboration de scénarii d'expérimentation du *moi* dans la réalisation d'expérimentations langagières. Avec le *Je*, le soubassement de l'acte de parole s'apparente à une sorte d'expérience discursive. Le texte produit se révèle comme

---

<sup>337</sup> Voir Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, op., cit., p. 217.

« Il me faut donc un " je " de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction [...] »

Pour Emile Benveniste, le Je est l'instance du discours : « je est l'individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique je. » (Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I, L'homme dans la langue*, chapitre XX, *la nature des pronoms*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 252.)

<sup>338</sup> Voir Karla Grierson, 'Vérité', *littérarité et vraisemblance dans le récit de la déportation*, in : *La Shoah, témoignages, savoirs, œuvres*, sous la direction d'Annette Wieviorka et Claude Mouchard, Presses Universitaires de Vincennes / CERCIL, 1999, p. 207 – 224.

<sup>339</sup> Cité par Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op., cit., p. 124.

une transcription d'un événement réel écartelée entre la réalité historique et la réalité de la fiction.

Ce recours au *Je*-irréel<sup>340</sup> crée une sorte d'intimité et d'étrangeté qui laisse circonscrire le déroulement des actions, des énoncés et des événements dans une réalité discursive (littéraire). Et, c'est ce même procédé de stylisation, empreint d'étrangeté et d'intimité, qui anime l'écriture de certains rescapés de génocide (Odian, Kertész, Gatore et Stanišić notamment) dans leur œuvre romanesque. Le *Je*- (auteur de récit) devient un *Je*, personnage fictif et pure invention de l'écrivain. Néanmoins, ce *Je*-personnage demeure pour le lecteur énigmatique, car même si le principe de distanciation est clairement affiché, il n'en demeure pas moins que certaines ressemblances ou coïncidences biographiques maintiennent le personnage fictif (la plupart du temps un héros ou une héroïne) dans le sillage spatio-temporel à la fois réel et fictionnel, donc littéraire et vraisemblable. Ce procédé de conception d'une figure narrative étrangère et intime est rendu possible par une prise de conscience du caractère vraisemblable des faits racontés dans les romans sur les génocides<sup>341</sup>. Cette position paradoxale du personnage-héros, dans le récit, maintient, par les (re)formulations et les prises de paroles, l'écart, d'une part, entre le personnage et les faits relatés et, d'autre part, entre l'écrivain et le lecteur. Et, c'est ce fossé, créé dans le dispositif narratif du roman sur les génocides, qui exclut toute prétention autobiographique des histoires racontées. Philippe Lejeune qui défend dans son livre *Le Pacte autobiographique* qu'on peut simplement parler d'autobiographie « lorsqu[']une] personne réelle [qui] fait le récit de sa propre existence] met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>342</sup>. »

---

<sup>340</sup> Voir Paul Ricœur, *Temps et récit III*, op., cit., p. 228.

Dans le quatrième chapitre du livre *Temps et récit III* intitulé « Monde du texte et monde du lecteur », Paul Ricœur écrit : « [...] les personnages du romancier sont tout simplement "irréels" ; "irréels" est aussi l'expérience que la fiction décrit. »

<sup>341</sup> Selon Blanchot, « [...] le "Je" n'aurait été ni celui du personnage romanesque, ni celui du romancier, mais le rapport de l'un à l'autre, le moi sans moi que l'écrivain doit devenir en s'impersonnalisant par l'art, - qui est essentiellement impersonnel, - et dans ce personnage qui assume le destin de l'impersonnalité. Un "Je" abstrait, un moi vide intervenant pour révéler le vide d'une histoire incomplète et pour remplir l'entre-deux d'une pensée encore à l'essai. » (Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op., cit., p. 181.)

<sup>342</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, (1975), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1996, p. 14.

Dans la même veine, Foucault refuse toute forme d'identité à la figure narrative : « Dans la représentation, les êtres ne manifestent plus leur identité, mais le rapport extérieur qu'ils établissent

Étant donné que les auteurs des œuvres romanesques sur les génocides ne semblent aucunement raconter en exclusivité leur existence ou leur vie individuelle, on ne peut pas parler d'autobiographie, car la révélation sur « soi » ne constitue pas la finalité des œuvres, mais la révélation d'expériences collectives inhumaines. Il s'y ajoute aussi que, dans le roman sur les génocides, les interrogations et les réflexions se déroulent par l'intermédiaire de certaines voix narratives. Dans ce sens, il faut comprendre l'usage du *Je* comme une recherche d'authenticité. Certes les personnages peuvent apparaître comme des copies conformes ou des êtres de ressemblance ou des inventions fictives, mais la mise en jeu d'une telle fiction détermine ce *Je* de l'énonciation et celui d'un discours. À travers ce dispositif de construction littéraire, ce *Je*-narrateur prend clairement ses distances par rapport à l'écrivain dans l'élaboration et dans la transmission du sens. Dans ce contexte, ce personnage devient une voix narrative, et l'utilisation du *Je* se déroule dans un processus de métamorphose de ce sujet-narrateur distant de la réalité du génocide. Ce *Je*-narrateur prenant en compte la temporalité qui agit sur le « témoin » existe au même pied d'égalité que le matériau littéraire qui s'inspire de l'expérience du génocide.

La construction d'une mémoire verbale traduit une perte du *moi* et, même, une mort de l'être tout court. Ainsi, le narrateur-(survivant) n'existe que dans la souffrance et dans le manque qui situent le *Je* dans cet univers fictionnel de l'expérience. Ce *Je* n'évolue que dans un environnement de douleur, de privation et de vacuité expressives transmises par des réminiscences.

Dans le récit des génocides, le *Je* se distingue par sa capacité de métamorphose. Ainsi, dans les réminiscences, on peut avoir un « je qui se souvient », un « je qui vit » et aussi un « je qui s'interroge ». Toutes ces positions du *Je* ont pour objectif de renforcer l'emprise du discours littéraire qui, avec ses élans de témoignage, doit faire ressortir et valider aux yeux du lecteur l'expérience évoquée. L'utilisation du *Je* est, donc, très significative pour le narrateur et pour le lecteur, car cela entre directement dans le cadre du raffermissement de leur relation de confiance et de la mise en place d'artifices persuasifs dans le récit. D'après Semujanga, en s'authentifiant comme témoin, ce narrateur donne du crédit au réel apparent :

---

à l'être humain. » (Michel, Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, op., cit., p. 324.)

Être présent au moment de l'événement apparaît comme la condition même de la fiabilité du témoignage, la voie normale par laquelle on atteint l'objectif du récit de témoignage. Cela participe aussi d'une stratégie visant à convaincre le lecteur que les informations fournies par le narrateur sont le résultat d'un vécu réel et non le produit d'une fable. Ce faisant, le récit de témoignage se réalise en quelque sorte dans la double compétence qui caractérise désormais le témoin, celle du « j'y étais » et celle du « je peux en parler » de telle manière que sa propre expérience de l'événement devienne aussi l'expérience du lecteur<sup>343</sup>.

Malgré certaines révélations qui semblent personnelles et parfois intimes, le récit demeure un texte poétique qui doit être pris comme tel. Dans cette perspective, Philippe Lejeune écrit : « le problème [...] tient à ce que ce type de textes (qu'il s'appelle autobiographie, témoignage, document) a pour effet de créer [...] l'illusion de transparence : ils se présentent comme des non-textes, si bien qu'il semble oiseux d'aller voir comment ils sont faits<sup>344</sup>. » Et, ces propos de Lejeune sont corroborés par Antelme qui, terminant sa lettre, demeure conscient de l'effet de la distance qui fait que le *Je* est devenu un autre ; et que ce qui apparaît comme une copie conforme n'est, en réalité, que de la ressemblance : « J'accepterai la ressemblance avec moi-même parce que je saurai qu'elle n'est pas ; j'accepterai le portrait ; il n'y aura plus de portrait<sup>345</sup>. »

Par un semblant d'exposition de soi, ce jeu de vraisemblance est très dynamique dans le récit d'Odian. En effet, *Journal de déportation* apparaît clairement comme une œuvre de témoignages-souvenirs écrite à la première personne du singulier. Ce récit s'illustre comme une chronique dont le narrateur allie des talents de journaliste dans ses descriptions, ses observations et ses récits. Malgré la situation critique, celui-ci ne fait preuve d'aucune panique, il garde toujours son sang-froid et fait semblant. Cette attitude lui permet de ne pas sombrer pour écrire sur des épisodes les plus affreux et les crimes les plus odieux.

Contrairement au *Je* de la narration très explicite dans les trois autres récits du corpus, la stratégie narrative dans *Le passé devant soi* se déroule dans un jeu de camouflage identitaire et langagier qui empêche au *Je* de se manifester clairement. En effet, le lecteur découvrira seulement à la fin du récit la vraie identité de la voix

---

<sup>343</sup> Josias Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, op., cit., p. 143.

<sup>344</sup> Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Éditions du Seuil, Paris, 1980, p. 205.

<sup>345</sup> Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire. Sur une lettre de Robert Antelme*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1987, p. 17.

narrative à savoir Isaro Gervais<sup>346</sup>. Cette dernière s'avère être un des deux personnages de l'histoire à savoir Isaro Gervais. Cette narratrice du roman, apparemment distante et impersonnelle, dévoile, avec elle, les fondements d'une exposition de soi. Ce *Je*, à la fois lointain et (omni)présent, se situe au cœur de l'histoire du récit. Et, on ne peut pas, à la lumière des révélations sur l'identité d'Isaro, en tant que témoin (indirect), personnage et victime, faire la différence entre ce narrateur-personnage et les autres personnages narrateurs des récits sur les génocides. Gatore joue, à l'instar de ses compères écrivains avec les instants de présence et de distanciation pour raconter une expérience sordide et inimaginable. Aussi bien le *Je* des autres récits (étudiés dans ce travail) que la conception narrative dans le roman *Le passé devant soi* se recoupe au niveau de l'acte de prise de parole qui se veut, d'une part, crédible et véridique et, d'autre part, sans émotion explicite et objective.

Avec le recours au *Je* ou à un personnage témoin, le procédé narratif permet de mettre en exergue la pensée de l'écrivain et se fonde sur un dispositif factuel et argumentatif qui se veut avant tout fiable et crédible. Alors, le personnage-narrateur fait appel à l'expérience, aux connaissances, à des déductions et à ses observations pour interpréter des situations et faire entendre des points de vue. L'énonciation des événements et de l'expérience révèlent une certaine identité narrative chez le *Je* qui, comme le héros dans *Le soldat et le gramophone* utilise sa mémoire sélective et se faufile à travers le temps et l'espace de la narration : « À Višegrad, près de ses images inachevées, il y a un Aleksandar ébauché mais pas fini. Ce n'est plus moi, désormais, le camarade en chef de l'Inachevé, c'est l'Inachevé qui est mon camarade en chef<sup>347</sup>. » C'est une des raisons qui fait que le *Je*-témoin s'alterne, de temps à autre, avec le *Je*-écrivain. Cela se traduit par une certaine distanciation dans l'énonciation et une évocation inclusive de l'expérience.

---

<sup>346</sup> Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 215.

252. « Cher ami, ce récit t'appartient maintenant, s'il t'a intrigué, lis-le encore, un jour, en te gardant d'être trop pris par le jeu de la narration car l'essentiel est ailleurs. S'il t'a paru maladroit, raconte-le aux autres sans te priver de formuler mieux ce que j'ai pu mal exposer. Enfin, si jamais il t'a touché, assure-toi de ne pas le prendre pour autre chose qu'un mensonge sans intention, un remède sans effet. »

« Isaro Gervais »  
« Un jour de pluie. »

<sup>347</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 200.

Toujours dans cette même dynamique narrative, et aussi pour ne pas s'enliser dans un *moi* bruyant, égoïste et continuellement omniprésent, les procédés discursifs du texte romanesque ont recours, assez souvent, au *nous* qui met plus en relief la dimension collective de l'expérience du génocide<sup>348</sup>. Cette expérience qui est, à la fois, individuelle et collective constitue en elle-même, dans le discours, un facteur limitatif, car le *Je* se perd dans la narration et dans l'expérience. Ce *Je*, apparemment individuel, devient donc collectif, car les écrivains-(survivants) parlent toujours au nom de ceux et de celles qui ne peuvent pas ou plus prendre la parole pour témoigner<sup>349</sup>. L'emploi d'un *Je* individuel incarnant la collectivité doit être interprété comme une prise de conscience de la difficulté et de la délicatesse dans la transmission de l'expérience collective. La figure de témoin-(narrateur) parle au nom des victimes qui ne parleront jamais et des rescapés qui ont choisi de se taire à jamais. Dans le travail de représentation des génocides, le narrateur est toujours proche du lecteur. L'horreur des histoires présentées fait qu'il a besoin de la confiance du lecteur. Cette recherche de confiance se manifeste à travers des techniques narratives basées sur la rhétorique langagière qui implique, convoque ou accompagne continuellement le lecteur.

L'écrivain abordant l'expérience du génocide se soucie beaucoup, dans la présentation des personnages, du caractère particulier et personnel de l'expérience : « Pour que ces tableaux soient convaincants le vécu mis en scène doit être à la fois particularisé afin de rendre possible l'identification et suffisamment général pour être historique<sup>350</sup>. » Ainsi, pour ne pas s'enliser dans un *moi* encombrant, les narrateurs recourent très souvent au *nous* plus flexible dans la signification des interlocuteurs du narrateur (les victimes ou l'humanité). La transmission de l'expérience cherche à reconstituer et à panser le *moi*, détruit et blessé par l'expérience du génocide, qui, tout en nouant des liens entre différentes générations, est conscient de son appartenance à la communauté des naufragés. Cette dernière

---

<sup>348</sup> Les réflexions et les interrogations s'inscrivent toujours dans une démarche éthique, esthétique et pédagogique des auteurs. Elles expliquent, dans bien des cas, le glissement du « je » vers « nous ».

<sup>349</sup> Voir Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés*, op., cit., p. 82f.

Dans cet ouvrage, Levi mentionne : « *La destruction menée à son terme, l'œuvre accomplie, personne ne l'a racontée, comme personne n'est jamais revenu pour raconter sa propre mort. Les engloutis, même s'ils avaient eu une plume et du papier, n'auraient pas témoigné, parce que leur mort avait commencé avant la mort corporelle. Des semaines et des mois avant de s'éteindre, ils avaient déjà perdu la force d'observer, de se souvenir, de prendre la mesure des choses et de s'exprimer. Nous, nous parlons à leur place, par délégation.* »

<sup>350</sup> Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque*, op., cit., p. 155.

est constituée d'un ensemble de *moi* ; c'est ce qui permet de désigner chaque récit de génocide comme une œuvre collective regroupant les histoires de survivants ou de victimes. L'œuvre littéraire sur le génocide se révèle, ainsi donc, comme une propriété collective et le contenu du texte transcende l'histoire personnelle des protagonistes.

La volonté de maintenir la dimension collective du texte et l'hétérogénéité du discours se sont aussi traduites par un éclatement des pronoms personnels. Cette diversification du pronom personnel incarnant la figure opprimée et exterminée se remarque dans le récit *Être sans destin*. À la place du *Je* et même du *Nous* usuel : « Moi, nous tous ...<sup>351</sup> », la narration se tient, dans certaines séquences, avec un *Tu*<sup>352</sup> qui remplace et dédouble le narrateur qui se retrouve dans une salle avec d'autres malades. Ce *moi* du narrateur dans *Être sans destin*, relié à la collectivité, rejoint le *moi* de Saša Stanišić : « À cent, nous posons les mains derrière le dos tout près de l'interrupteur et je ne quitte pas des yeux la rouquine de l'autre côté du couloir, à cent cinq, une salve éclate à l'extérieur, à cent onze je chuchote<sup>353</sup>. » Ce dernier s'universalise et ne devient objet de distinction que dans « un morceau de solitude éclatant<sup>354</sup>. » En fait, le prisonnier parvient à faire la différence entre lui et les autres captifs qu'en prenant conscience de sa situation tragique. Dans la même veine, Hannah Arendt reconnaît, dans *Le Système totalitaire*, le caractère intime de la pensée et de son éclatement à travers le langage. C'est ce qui entraîne une dislocation inévitable du *moi* :

Toute pensée est un dialogue entre moi et moi-même, mais ce dialogue de deux-en-un ne perd pas le contact avec le monde de mes semblables : ceux-ci sont en effet représentés dans le moi avec lequel je mène le dialogue de la pensée ... Ce qui rend la désolation si intolérable c'est la perte du moi, qui ... ne peut ... être confirmé dans son identité que par la présence confiante et digne de foi de mes égaux<sup>355</sup>.

Le caractère individuel et collectif de l'expérience fait que l'histoire tragique apparaît complexe et difficilement communicable de manière classique. L'identité

---

<sup>351</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 204.

<sup>352</sup> Ibid., p. 275- 277.

Le « tu » s'obtient aussi par l'entremise d'une situation d'« allocution ». Ainsi, à l'image de l'instance linguistique « Je », celle du « Tu » garde la même valeur symétrique, car, en tant que catégorie du langage, la figure narrative apparaît comme un « individu allocuté dans la présente instance de discours contenant l'instance linguistique tu ». (Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, op., cit., p. 253.)

<sup>353</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 165.

<sup>354</sup> Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, op., cit., p. 58.

<sup>355</sup> Hannah Arendt, *Le Système totalitaire*, Paris, Seuil, coll. Points, 1972, p. 227- 229.

des personnages se construit à partir du regard ou du sentiment du *Je*. Ce dernier, pourtant identifié et nommé, refuse d'apparaître comme un *moi*. C'est ainsi qu'il se cache derrière l'autre pour pouvoir mieux jouer ce rôle de narrateur. Ces glissements du *Je* vers le *Nous* en passant quelquefois par le *Tu* conduisent la narration vers une diversification temporelle entre le passé, le présent et le futur. Par ailleurs, ils symbolisent une certaine impersonnalité assimilable à de l'anonymat :

En effet, la relation directe du moi et du toi et au nous est dès l'abord temporellement structurée : nous sommes orientés, en tant qu'agents et patients de l'action, vers le passé remémoré, le présent vécu et le futur anticipé de la conduite d'autrui. Appliquée à la sphère temporelle, la genèse de sens de l'anonymat va dès lors consister à dériver de la triade présent, passé, futur, caractéristique de la relation interpersonnelle directe, la triade du règne des contemporains, du règne des prédécesseurs et du règne des successeurs. C'est l'anonymat de ce triple règne qui fournit la médiation que nous cherchons entre le temps privé et le temps public<sup>356</sup>.

Cette simultanéité dans la narration accroît, d'une part, la distance entre le narrateur et les faits et, d'autre part, la subjectivité latente dans le discours littéraire. C'est en s'appuyant sur cette sphère temporelle que la démarche narrative s'active, ici, à combiner des artifices littéraires et certaines bribes de la réalité historique. Tout ce procédé narratif s'effectue soit avec une sorte de complicité du narrateur-personnage qui semble raconter une histoire vraisemblablement personnelle à la première personne du singulier (donnant ainsi un aperçu assez autobiographique de l'œuvre) soit avec un personnage-héros apparemment fictif, mais dont certaines parties de l'itinéraire demeurent similaires à celui de l'écrivain. Ces situations sont assez visibles dans les récits d'Yervant Odian et d'Imré Kertész où les personnages principaux, à savoir Yervant Odian et György Köves semblent partager les mêmes expériences avec leur auteur respectif. On remarquera, par contre, chez Gilbert Gatore que ce personnage, rescapé, victime et témoin est une femme, Isaro Gervais. Cependant, certaines étapes de sa biographie sont assez similaires à celles de l'auteur Gilbert Gatore (réfugié en Europe, les parents adoptifs, séjour à l'université, l'écriture, le lien avec le pays natal). Il en est de même chez l'auteur de *Le soldat et le gramophone*. La similarité de certaines parties des expériences de Saša Stanišić et d'Aleksandar se constate à travers les souvenirs de la guerre et de la vie d'exilé.

---

<sup>356</sup> Paul Ricoeur, *Temps et Récits, III*, op., cit., p. 165f.

Dans la représentation des génocides, les narrateurs-témoins tentent presque toujours de tenir des récits personnalisés pour crédibiliser leurs discours. Ce travail de souvenirs, de descriptions et de réflexions a donné naissance à des « livres-images<sup>357</sup> » qui se sont fixés comme mission de réinventer ou de remodeler jusqu'à un certain niveau de vraisemblance la réalité de l'expérience du génocide. Ces récits se caractérisent par une réelle implication du narrateur qui joue, en même temps, un rôle de personnage et de témoin oculaire des faits relatés. Ce *moi* qui relate les faits ne devrait pas ignorer les autres victimes de génocide qui le suivent en raison de son rôle de médiateur entre le lecteur et les rescapés. Bien que meurtri et traumatisé, le *moi* doit être conscient qu'il n'est pas esseulé, et c'est cette impression qui doit être visible dans son récit. Cette dimension collective est confirmée par l'emploi des pronoms personnels *Je* et *nous* qui ne présentent pas toujours des différences sur le plan conceptuel du discours et sur la signification des interlocuteurs. Les narrateurs se contentent surtout de raconter leurs mésaventures qu'ils font découvrir au lecteur par des réminiscences sélectionnées, des allusions, des descriptions ou des évocations. Il s'agit, dans ces récits, de portraits de personnages narratifs qui ont survécu à l'enfer des génocides et qui reviennent sur les atrocités, les horreurs, les massacres, mais aussi sur des actes de bravoure et de résistance. La diversification des pronoms personnels découle de l'éclatement temporel du discours narratif et facilite l'aménagement de méthodes de transmission instructive dans l'évocation d'indices factuels relatifs à l'expérience du génocide. La parole devient, par là, singulière et collective. Ce clin d'œil continu à l'autre est le résultat d'une représentation de deux personnalités : l'une qui évolue dans le passé et l'autre dans le présent. Il est aussi l'expression d'une dépersonnalisation du sujet, d'une métamorphose qui met en évidence la réalité d'une voix narrative et littéraire<sup>358</sup>. Cette figure impersonnelle n'est qu'incarnation d'un sujet-témoignant irréel chargé de livrer son discours sous forme de réminiscence. Ce souvenir du narrateur lui permet de s'identifier et de se définir. Ce dernier est rendu possible par une prise de conscience de sa propre expérience et aussi de celle des autres. Sans retirer au discours sa substance véridique, le glissement du *Je* au *nous*, permet d'exprimer une

---

<sup>357</sup> Luba Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, op., cit., p. 14.

<sup>358</sup> Paul Ricoeur identifie les caractéristiques de cette figure narrative : « *Que le romancier se dépouille de ces artifices, reste le passé de la voix narrative, qui n'est ni celui de la mémoire, ni celui de l'historiographie, mais celui qui résulte du rapport de postériorité de la voix narrative par rapport à l'histoire qu'elle raconte.* » (Paul Ricoeur, *Temps et Récit II*, Paris, Éditions du Seuil, op., cit., p. 148.)

sorte d'authenticité du témoin qui, dans bien des cas, est obligé de s'insérer dans une polyphonie narrative dans laquelle s'élabore le discours littéraire.

À partir de supports biographiques, les auteurs traitant de l'expérience des génocides écrivent très souvent des romans aux personnages multiples, des romans aux multiples histoires avec plusieurs strates linguistiques et des romans aux multiples locuteurs. Et, c'est cette polyphonie narrative qui garantit à chaque personnage un titre de témoin authentique. Dans ce sens, les moyens de transmission et de symbolisation privilégient un éclatement du texte en plusieurs voix pour ne pas s'éloigner du caractère personnel et authentique de chaque expérience. Cette polyphonie, dans la narration, entraîne inéluctablement une variation au niveau de la réception (des messages) ; mais celle-ci n'est pas toujours réelle. Ainsi, il arrive souvent que les voix des protagonistes soient évoquées par le narrateur qui les rapporte au style indirect ou avec différents artifices narratifs. À partir de la réalité historique, l'écrivain conçoit un récit avec plusieurs personnages (le lecteur peut parfois perdre le fil conducteur), avec l'émiettement des histoires et avec une polyphonie déconcertante. Dans ce contexte narratif, le texte polyphonique sur les génocides se fonde sur une partie du fait historique et sur un imaginaire à partir desquels se réalise une harmonie (narrative) du discours littéraire qui navigue entre l'authenticité et la fidélité. Le texte romanesque sur l'expérience des génocides aménage une structure narrative hétéroclite du langage, des symboles et de la sémantique qui lui permettent, avec ses voix narratives, de produire de la vraisemblance.

Le souci de réalisme de l'auteur lui dicte un recours à des personnages fictifs supposés être de vrais témoins de l'histoire du génocide. La fécondité de l'imagination humaine et les réserves sur l'omniscience ont entraîné une diversification des témoins dans la représentation des génocides. Le discours narratif sur l'expérience catastrophique est assez réfractaire aux incursions de voix extérieures. Ainsi, dans l'élaboration d'un schéma narratif, les auteurs créent un monde irréel marqué par une présence de voix narratives qui confèrent au discours littéraire une certaine crédibilité, car chaque personnage se sert de son expérience pour construire son témoignage ou pour donner ses impressions sur l'horreur. Dans *Journal de déportation*, *Être sans destin* et *Le soldat et le gramophone*, les narrateurs tiennent leurs témoignages avec un point de vue omniscient et interne. En

tant que sujets littéraires, ils savent beaucoup de choses sur les autres personnages. D'une part, ils peuvent voir tous leurs faits et gestes et, d'autre part, ils connaissent leur passé, leur futur, leurs sentiments, leurs émotions ... Et, c'est à partir de cette position centrale du témoin dans la narration que s'aménage la polyphonie. Le narrateur recourt à différentes stratégies pour lui assurer une existence discursive. Ces voix distinctes peuvent être rapportées à travers des propos d'autres victimes ou de bourreaux ou en y intégrant différents entretiens.

Ce principe, largement utilisé dans la représentation des génocides, ne se manifeste pas dans la narration des scènes de massacre dans *Le passé devant soi*. Dans ce roman, le discours narratif est assuré par deux personnages qui semblent se détacher complètement de la réalité de leur expérience. Aussi bien Niko (meurtrier sans vergogne) qu'Isaro (victime) se caractérisent par leur inertie qui leur permet de revivre le passé sans émotion. Bien que leurs récits contiennent de nombreuses questions, il n'en demeure pas moins que celles-ci soient juste posées de manière instructive pour permettre au lecteur de mieux jauger l'ampleur des massacres, les comportements des uns et des autres et de tirer les leçons de ces désastres humains. Ces deux personnages « fous » et « lucides » qui ne peuvent jouir d'aucune sympathie venant du lecteur (avant les révélations), n'influencent que de manière furtive le récit. D'ailleurs, ils ne cherchent pas à établir des liens directs avec le lecteur ; et, même leurs questions semblent résulter de simples constats qui ne ciblent pas forcément le lecteur, mais leur propre personne (bourreau ou victime). Ce détachement apparent assure au récit une certaine légitimité et une certaine validité et produit cette ressemblance qui guide et encadre la lecture du texte. Tout ce foisonnement d'expressions langagières se tient dans une structure discursive cohérente régie par la rigueur de la narration sur les péripéties en lien avec les massacres de masse. Les deux personnages du roman (Niko et Isaro) incarnent, dans la polyphonie discursive semi-alternative, par leur statut de bourreau et de victime tout ce passé tragique qui caractérise leur vie et leur destin respectif. Contrairement au roman *Le passé devant soi*, la polyphonie n'est pas toujours réelle dans *Le soldat et le gramophone*. À part les interventions de quelques personnages (Zoran, Le Morse, Asija, etc.), les voix des protagonistes sont souvent évoquées par le narrateur qui les rapporte au style indirect ou avec des artifices narratifs.

À la lumière des constatations sur la posture narrative, il est donc évident que le *Je*, en tant que protagoniste-narrateur, a une réelle emprise sur la logique discursive et assure à ses énoncés et suggestions une véritable authenticité. L'exercice scripturaire mise sur une impression testimoniale du texte romanesque et autorise à ce personnage littéraire (fictif) une visibilité insistant sur la souffrance vécue : « S'il nous est insoutenable de nous rappeler les moments de bonheur lorsque nous sommes dans la souffrance, il y a une certaine satisfaction à nous remémorer une souffrance passée. Ce mécanisme permet à certains de surmonter l'appréhension de raconter liée à la nature traumatisante du souvenir<sup>359</sup>. » C'est dans cette situation traumatique que se compilent les histoires, les pensées et les interprétations qui, en réalité, se transmettent sous forme de souvenirs. Par un travail de mémoire intense, cette impression de personnage réel et victime marque une prise de conscience du *moi* sur l'expérience et une résistance par rapport à l'entreprise destructrice de l'événement du génocide. Par cette forme d'implication, le *moi* demeure lié à la réalité du génocide, à la souffrance individuelle et collective qui s'exprime dans les multiples formes de prises de parole de ce personnage changeant.

En faisant appel à une représentation polyphone du génocide, les auteurs ont voulu confirmer la complexité et la spécificité narrative des expériences abominables. Ce recours à plusieurs voix s'inscrit, à travers une narration hétérodiégétique, comme un gage de réalisme (car chaque voix apparaît comme un témoin) dans le discours littéraire qui doit rester vraisemblable et véridique par rapport à l'histoire du génocide. L'alignement ou la confrontation des voix narratives permet, d'une part, à l'auteur d'inscrire son roman dans une recherche ou une explication dépassionnée des racines du mal et, d'autre part, au lecteur de pénétrer dans la tête de chaque personnage pour mieux prendre le pouls de chaque protagoniste à travers des réflexions, des discussions, des confidences, des suppositions, des souvenirs ou des évocations sur cette folie meurtrière. Chaque voix compte, car elle apporte avec elle, à travers ses secrets, ses révélations et ses pensées, des parcelles de vérité. Ce recours à la pluralité vocale dans le roman des génocides prend les allures d'un jeu de puzzle dont la reconstitution et le recouplement des histoires conduisent à une histoire de génocide. Dans ces romans, il ne s'agit pas d'établir, de manière hâtive, des schémas interprétatifs ou

---

<sup>359</sup> Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés*, op., cit., p. 24.

d'appréhender la réalité des faits rapportés à partir d'un « uniformisme » narratif, mais à partir d'une diversité de points de vue. À travers la polyphonie, les auteurs de ces romans exposent, en même temps, la question non seulement de l'arbitraire du signe, mais, plus spécifiquement, de celle de la voix. De la voix ou des multiples voix (vocables, mots, lettres) qui s'entrecroisent et s'élaborent dans une multiplicité de faits et d'expériences, dans l'action et dans l'histoire, à l'instar du destin tragique de chaque voix narrative. À l'image de la polyphonie vocale, l'histoire représentée dans les textes romanesques abordant l'expérience du génocide se consolide avec d'autres types de textes extérieurs au récit.

### *Le recours à l'intertextualité et à l'intergénéricité*

Les textes sur les génocides s'abreuvent d'extraits de documents ou d'une panoplie de textes poétiques empruntés à des rapports administratifs, à des textes variés ou à d'autres artistes. Écrits par des intellectuels éduqués dans de riches traditions culturelles, les auteurs insèrent systématiquement des références intertextuelles<sup>360</sup> dans leurs récits. En fait, c'est le discours littéraire qui admet cette incorporation d'extraits de documents extérieurs au récit avec des lettres, des documents officiels, des poèmes ... De par leur nature référentielle, ces fragments textuels étoffent la narration et renforcent le caractère vraisemblable des histoires. Par la suite, il se produit un discours hybride marqué par un enlacement ou parfois une superposition de genres (littéraires) : roman, essai, récit, journal, témoignage, ... L'organisation des récits qui opte pour une intégration de textes (extraits de journaux, des lettres, des décrets, des chansons ...) approuve en quelque sorte l'entrecroisement entre les composantes concrètes et abstraites de la réalité historique et de la fiction. En raison de leur cohérence et leur authenticité narrative, les récits apparaissent comme de vrais témoignages sur les génocides et jouissent d'une certaine validité, car, même si l'imagination malmène le réel, la vraisemblance invente des artifices littéraires en mesure de contenir la prédominance de la fiction.

---

<sup>360</sup> Voici la définition que Gérard Genette fait de l'intertextualité : « Pour ma part, je définis l'intertextualité par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale. » (Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions Seuil, 1982, p. 8.)

Le texte romanesque sur les génocides se singularise par l'incorporation répétée de différents textes extérieurs au récit sur l'événement raconté. Ces derniers qui s'insèrent parfaitement dans le discours consolident la vraisemblance et renforcent la fictionnalité du récit. Dans *Journal de déportation*, ces références textuelles font allusion à un ensemble d'anecdotes, de lois votées par les autorités turques, d'extraits de journaux sur la situation sociale dans de nombreux grands centres urbains, etc. À travers le discours, le texte se renforce de divers documents juridiques : retranscription d'une loi publiée dans la presse (p. 59), de procès verbaux (p. 64), de décret impérial (p. 66), d'un ultimatum de la Cour martiale de Constantinople (p. 67), la teneur d'une lettre codée (p. 162), la restitution en italique d'un télégramme qui mentionnent les accusations et la décision de déportation d'Odian à Deir ez Zor, etc.<sup>361</sup> L'insertion de ces multiples lois comme preuves irréfutables dans le texte narratif apparaît comme une sorte de confirmation énonciative du dispositif du génocide. Dans un souci didactique, le narrateur, Yervant Odian, interprète une des lois sur la déportation et l'extermination avec regret et amertume :

Cette brève loi composée de deux articles signait la condamnation à mort d'un million et demi d'Arméniens.

Nous n'avions pu, à cette époque, mesurer l'importance du fléau. Bien que nous ayons senti que la mesure de déportation visait les Arméniens, nous supposions que cela ne concernait que les seuls Arméniens des régions frontaliers du Caucase<sup>362</sup>.

Cette citation qui intervient à la suite de la loi qui présage la déportation et l'extermination des Arméniens nous montre comment, par le recours à l'intertextualité, le processus de représentation établit des liens entre la réalité passée et une imagination existante dans le présent. Toutes ces lois publiées dans la presse turque octroient une solennité juridique à ces extraits de textes administratifs tout en préservant leur nature réelle à travers les médias. Cette même presse constitue une autre référence documentaire dans la mesure où elle est devenue le vecteur d'une certaine réalité événementielle.

Par ailleurs, ces multiples références fournissent un certain nombre d'informations sur l'état psychologique de la population arménienne. L'atrocité des

---

<sup>361</sup> Yervant Odian, *Le journal de déportation*, op., cit., p. 340.

« Yervant Odian a été déporté de Constantinople en tant qu'individu dangereux et sans scrupules. S'il a commis un nouveau crime de haute trahison ou s'il a participé à un complot, faites-le passer immédiatement en Cour martiale. Sinon, envoyez-le où il devait être déporté. »

<sup>362</sup> Ibid., p. 59f.

nouvelles qui venaient de partout empoisonne aussi la vie déjà cauchemardesque des Arméniens impuissants face à cette vague de terreur : « Ces nouvelles accumulées nous oppressaient, nous écrasaient de tout leur poids<sup>363</sup>. » Toujours sur cet élan d'illustration de l'expérience du génocide par des intertextes, le narrateur, Yervant Odian, se réfère au texte biblique pour revenir sur sa souffrance indescriptible et, c'est aussi l'occasion, pour lui, de se poser un certain nombre de questions par rapport à sa situation tragique :

La chaleur s'intensifiait peu à peu et moi qui grelottais la nuit, je souffrais à présent de la chaleur sur le chemin du désert.  
Un passage de la Genèse me revient à l'esprit.  
Après vingt ans au service de Laban en Mésopotamie, le patriarche Jacob épousa ses deux filles, Léa et Rachel, et prit la route pour retourner dans le pays de Canaan, riche de nombreux troupeaux et de chameaux. Laban le rattrapa et l'accusa d'avoir également emporté ses idoles. Jacob se mit en colère et prit à partie son beau-père : « Quel est mon crime, quelle est ma faute, pour que tu sois acharné après moi ? ... Tu m'as fait travailler en tant que berger mais comme un esclave, sept ans pour Léa, sept ans pour Rachel et six ans pour ton troupeau. » « J'ai été dévoré par la chaleur pendant le jour, par le froid pendant la nuit, et le sommeil a fui mes yeux<sup>364</sup>. »

Cette reprise de l'exclamation du patriarche Jacob est révélatrice de la condition de vie désastreuse du narrateur qui émet des reproches à l'administration ottomane et s'« apitoie » sur son sort. Ce travail d'interconnexion entre ce passage de la Genèse et sa condition de vie permet au narrateur de jouer avec l'imaginaire du lecteur à partir duquel l'effet de comparaison établit une histoire similaire ou déjà connue.

La technique de l'intertextualité, utilisée par Odian, se trouve aussi dans *Être sans destin*. Ici, les références textuelles sont rapportées sous forme de récit ou d'un collage textuel distinctif. Ces extraits ont été choisis pour apporter des réponses ciblées à certaines situations délicates. Ainsi, pour convaincre Annamária, une amie d'enfance secouée par l'accoutrement distinctif des Juifs en Hongrie, du manque d'importance de cette différence visible, György Köves se réfère à un extrait de roman pour mieux étayer son opinion :

J'ai fini par lui donner un exemple. [...], j'ai lu récemment un livre, une espèce de roman : un mendiant et un prince qui, hormis cette différence, se ressemblent de visage et de corps d'une manière manifeste, à s'y méprendre, échangent leurs habits par pure curiosité, si bien que finalement le mendiant devient un véritable prince et le prince un véritable mendiant<sup>365</sup>.

---

<sup>363</sup> Ibid., p. 71.

<sup>364</sup> Yervant Odian, *Le journal de déportation*, op., cit., p. 234f.

<sup>365</sup> Imré Kertesz, *Être sans destin*, op., cit., p. 51.

De telles références, incorporées dans le texte, varient et apportent des changements dans les formes de prise de parole. On retrouve ce même procédé chez Gilbert Gatore qui fait souvent usage d'une greffe textuelle qui émette le texte narratif. Ce dernier se construit autour de récits, de souvenirs, de descriptions, de réflexions et d'interrogations donnant lieu à un message textuel qui, pourtant, demeure curieusement cohérent et sensé. Le récit *Le passé devant soi*, n'est pas, à proprement parler, soumis à une certaine rigueur narrative. C'est, d'ailleurs, ce qui explique le mélange de genres (conte, récit, rêve ...). Cette stratégie représentative, basée sur l'intertextualité et l'intergénéricité, permet au discours de naviguer dans un système langagier constitué d'effet de réel et d'effet de fiction. Dans ce récit, divers intertextes sont intégrés à la narration : la demande de subvention d'Isaro à la Fondation, les lettres de convocation ou de réponse (p.143-144), la lettre d'Isaro à la fondation (p. 81), la lettre d'Isaro à ses parents adoptifs (p. 128), l'entrevue sur le projet d'Isaro, le conte du chauffeur de taxi qui a raconté à Isaro l'histoire de l'hirondelle et du crapaud (p. 108-111).

Ces extraits de textes établissent une relation dynamique entre la réalité historique, l'imagination et la dynamique créatrice. Même la dernière lettre qu'Isaro a envoyée à ses parents adoptifs, pourtant retranscrite sans intrusion, surprend, car on y retrouve les balbutiements de l'histoire de Niko que la fille victime veut écrire. Aussi, si l'énigme entourant l'histoire de Niko nous est résolue par l'intermédiaire des pensées, des souvenirs même de Niko, celui concernant Isaro nous est édifié dans une lettre, une « référence documentaire », dans laquelle ses parents adoptifs lui ont raconté sa propre histoire. En toute conscience, le procédé narratif du texte romanesque choisit de nous révéler le contenu de la lettre avec des interruptions sous forme de commentaires, d'impressions, de sentiments ou d'interrogations. Cette forme d'intertextualité et d'intergénéricité, utilisée dans la mise en récit du génocide des Tutsi rompt avec la méthode rigide qui consiste à ne restituer que la teneur épistolaire sous sa version originale. Voici un court extrait du début de la lettre (fictive) des parents adoptifs d'Isaro Gervais où le discours narratif s'alterne avec ce qui semble se révéler comme une espèce de preuve documentaire :

« Chère Isaro, fille chérie. » Ce ne pouvait être que ses parents. La phrase l'entoura comme une tendre accolade. « Tu ne te représenteras jamais quels furent notre joie, notre soulagement et notre fierté en recevant ta lettre. Ta mère et moi sommes restés longtemps émus et incroyables. [...] » À ces mots elle avait souri. Elle y retrouvait

ses parents tels qu'elle les avait toujours connus, [...]. Serait-elle capable de sourire là ? C'est impossible. C'est impossible<sup>366</sup>.

Cette lettre est à elle seule toute une histoire, car elle revient sur le silence incompréhensible des parents adoptifs qui, naïvement, pensaient bien faire, alors qu'ils rongeaient la vie d'Isaro qui voulait comprendre des « zones d'ombre » liées à son existence. La forme hétérogène de la narration crée une démarche discursive qui parcourt toute l'histoire d'Isaro à travers un objet de représentation : une lettre. Cette dernière constitue un élément déclencheur pour faire revivre des souvenirs douloureux, comprendre la personnalité d'une victime de génocide et prendre connaissance de ses sentiments et de ses pensées actuels. Ici, la représentation se réconcilie avec la réalité (historique), c'est-à-dire que la lettre en tant que telle dont les extraits sont transmis entre guillemets avec le dispositif narratif est restituée à partir de la conception d'une technique discursive qui se rapproche de plus en plus du lecteur pendant les instants énonciatifs.

Ces échanges épistolaires reviennent aussi dans le roman *Le soldat et le gramophone* où Aleksandar en fait beaucoup mention avec l'aide de figures narratives. On remarquera, dans ce récit, qu'en efforçant de camoufler la douleur de l'exil, le narrateur lit des courriers ou écrit des lettres émouvantes à des personnages disparus. Ces textes extérieurs au récit étalent toute la nostalgie et le manque existentiel dans la vie du narrateur. Souvent sans fil conducteur, ils donnent cependant, en tant que partie intégrante du discours, une force au texte romanesque et permettent de mesurer la détresse psychologique d'Aleksandar. Par ailleurs, certains de ses souvenirs sont transmis à travers des lettres ou des coups de fil (avec Zoran) qui restituent des épisodes de son expérience de la guerre et de celle de réfugié. Il s'agit, au total, de six lettres adressées par Aleksandar, depuis son exil d'Allemagne (à Essen) et des Etats-Unis (en Floride) à Asija introuvable à Sarajevo. Cette interlocutrice dont l'expéditeur reste incertain de son existence nous apparaît, dans bien des cas, comme une figure imaginaire<sup>367</sup> qui permet à Aleksandar d'évoquer son expérience de la guerre et de l'exil. À travers ces lettres, le jeune Aleksandar exprime ses sentiments, ses souhaits et sa nostalgie pour les habitants de Višegrad.

---

<sup>366</sup> Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 178 à 183.

<sup>367</sup> Aleksandar s'interroge dans sa lettre du 11 février 2002 : « *T'ai-je inventée ? Ai-je guidé nos mains vers l'interrupteur rien que pour l'émouvante histoire de deux enfants pendant la guerre ? [...] Asija, as-tu jamais existé ?* » (Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 298.)

Ce recours systématique à l'intertextualité et à l'intergénéricité démontre la volonté des auteurs de mettre en place un dispositif littéraire fondé constamment sur des éléments de « preuve », mais aussi de jouer, à travers l'imaginaire narratif, sur la littéarité du texte romanesque. C'est d'ailleurs, ce qui fait qu'en plus de ces extraits constitués de documents administratifs (décrets, lois, courriers confidentiels, etc.), d'extraits de journaux ou de lettres, les récits sur les génocides se singularisent aussi dans une superposition de textes poétiques (chansons, poèmes ou des mots ou des expressions répétés).

Dans ce sillage, les romans de notre corpus se caractérisent par une présence marquée d'extraits de poèmes, de chansons ou de répétition de phrases aux tonalités poétiques. La superposition des textes se déroule sans distorsion, car ces textes se confondent au discours littéraire. Dans ces circonstances, le rôle de l'imaginaire créatif devient de plus en plus important dans la confection des séquences narratives qui, parfois, s'appuient sur une vraisemblance textuelle. En témoigne le greffage de l'extrait de la chanson de Brandi Citrom, un autre compagnon d'infortune du héros du roman d'Imré Kertész, György Köves, qui l'insère adéquatement dans son discours :

"En Ukraine – nous sommes – démineurs / Nous ne – connaissons pas la – peur" – c'étaient les premières paroles et j'aimais particulièrement la dernière strophe : "Et lorsque tombe un camarade, un bon copain / Nous dirons de sa part à la patrie / Que / Tout peut nous arriver / Chère patrie / Cher beau pays / Nous ne serons pas infidèles jamais"<sup>368</sup>.

Toujours, dans la même veine, György Köves se rappelle aussi des chansons que M Miklós, un autre détenu, leur avait apprises en cours de route vers la maison. Il nous donne un extrait de sa préférée qui s'intitulait : « Sur les barricades des faubourgs de Madrid ». Et, voici un passage : « "Tout le jour nous boulonnons / Pourtant de faim nous crevons / Mais nos mains calleuses les armes prendront. " [...] "C'est nous la jeu-ne gar-de des pro-lé-taires" [...] "Rot-front ! "<sup>369</sup> »

De telles chansons transmises sous forme de souvenirs renforcent le caractère fictionnel du discours romanesque et ont toujours une signification esthétique et subjective dans la séquence narrative. Ces textes poétiques apparaissent aussi dans *Le passé devant soi* de Gatore sous forme d'incantations et de plaintes imbues de

---

<sup>368</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 192.

<sup>369</sup> Ibid., p. 326.

douleur, de tristesse et d'incertitude. Ces fragments de textes poétiques qui sont, de toute apparence, fictifs montrent que le discours narratif découle d'un état d'esprit de survivant du génocide des Tutsi. Ainsi, les souvenirs se transforment en cauchemars, car les scènes de tueries sont omniprésentes dans sa tête pleine à craquer. En plus des descriptions, des souvenirs et des impressions fictives, la voix narrative surprend dans sa mise en récit, car les réminiscences macabres de Niko traversent tout un tas d'images de cruauté et de barbarie pour s'arrêter sur le destin d'un jeune couple dont l'évocation de leur assassinat conduit le lecteur à un lyrisme poétique à la fois triste, révélateur et instructif :

Quand la vie s'arrête,  
On s'en va ailleurs,  
Certains nous regrettent,  
On n'est plus des leurs.  
D'autres en rajoutent,  
Insultent les mourants,  
Un de moins, se réjouissent-ils,  
Bon débarras et au suivant !  
Depuis trop longtemps,  
On meurt, sauf nous.  
Sera-ce aujourd'hui notre tour ?  
Allons-nous comme les autres dormir,  
Dormir enfin et pour toujours ?  
Si c'est cela ma chérie,  
Ferme les yeux,  
Et inspire profondément.  
Prépare-toi pour ton dernier soupir<sup>370</sup>.

Le recours à l'intergénéricité (la poésie) pour évoquer des scènes de massacre confirme une certaine polyvalence de la narration dans la transmission de l'expérience du génocide. Ce couplage des deux formes esthétiques (récit et poésie) restitue aux paroles leur part de vérité et de tristesse dans une mélodie narrative qui invoque la colère et l'amertume d'un rescapé marqué par des scènes inimaginables de cruauté et de violence. Dans le récit d'Isaro Gervais aussi, la tonalité poétique du récit nous a été perceptible dans bien des endroits du roman. Le premier exemple est cette formule répétitive sous forme de refrain constatée dans le dialogue direct entre la voix énonciatrice et le destinataire : « Cher inconnu », « Cher compère », « Cher compagnon », « Cher lecteur » ou « Cher ami ». Le deuxième est constitué de ces quatre bouts de mots, exprimant, en quelque sorte, la malédiction revancharde qui poursuit Niko avant et pendant sa retraite : « Tué par son fils<sup>371</sup>. »

---

<sup>370</sup> Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 187.

<sup>371</sup> Ibid., p. 167f.

Cette expression anaphorique qui constitue l'essence et l'absurdité même de ce texte sur le génocide sonne, également, comme une sanction pour ce du génocide, resté coincé dans ses délires odieux et démoniaques, qui fait face aux affres de la nature.

Dans l'histoire du génocide, ces poèmes ou chansons contribuent aussi à faire passer des messages tout en jonglant avec le fait historique et avec le discours narratif. Dans *Le soldat et le gramophone*, les textes poétiques illustrent une certaine mélancolie ou d'un certain espoir manifestés par le narrateur Aleksandar : c'est le cas de l'évocation de chansons retranscrites<sup>372</sup>. Toujours, dans sa recherche d'Asija, une ancienne camarade d'infortune pendant la guerre, Aleksandar recourt à un poème du célèbre poète bosniaque, Mak Dizdar, sur la situation et l'avenir de la Bosnie en tant qu'État. En même temps, il se projette dans le futur tout en y incluant le passé et le présent tragique :

Une Bosnie comme celle-là existe quelque part, pardonne-moi.  
Un pays, froid et austère,  
Affamé et nu,  
Et en plus,  
Pardonnez-moi,  
Plein de défi, À force de sommeil<sup>373</sup>.

On remarque que Saša Stanišić utilise, à l'image de Gatore, des anaphores pour insister sur certains faits ou sur certaines situations terribles. Dans ce sens, l'appel téléphonique de Zoran se présente comme un témoignage qui a une allure de poème avec le refrain « je déteste<sup>374</sup>. »

---

« [...] c'est ce jour là qu'il était devenu Enragé volontaire et que ... "Tué par son fils", la phrase surgit comme une violente inondation. Il essaie de l'évacuer mais, au lieu de disparaître, ces quatre mots grossissent dans sa tête jusqu'à y occuper toute la place. Lorsqu'il parvient d s'en détourner, c'est pour voir les visages et entendre les cris de ses victimes. Et la phrase revient : "Tué par son fils ", comme une accusation, amplifiée par les scènes qui fusent au point de lui donner l'impression d'être retourné à cette période qu'il s'était si bien appliqué à effacer. Ces yeux. Ces corps. Ces cris dont il a ignoré les mots. Ce sang. Plus il s'en défendait, plus il en était assailli. [...] »

<sup>372</sup> Voir Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 169.

Aleksandar évoque une chanson : « Voici un chant connu de tous- rien ne peut te retenir, on devrait s'embrasser sans attendre ! Se serrer les uns contre les autres, ici, sur cette musique, normalement on doit se serrer bien fort et avancer en rythme ! Or personne ne bouge, il n'y a que les soldats qui lèvent leurs fusils au dessus de la tête et se mettent à exulter en même temps que leurs chiens. Ils gémissent et chante leur allégresse : You ! Ils sifflent des tons aigus, rivalisent des cris youyouyou, plus fort, tacatacatac ! »

<sup>373</sup> Ibid., p. 316.

Dans ce roman, il existe plusieurs passages constitués de chansons ou de poèmes qui sont greffés au texte narratif.

<sup>374</sup> Ibid., 204.

En somme, les romans sur les génocides assument un certain paradoxe textuel inhérent à la (re)présentation d'une telle expérience catastrophique. La mise en récit des génocides ne se satisfait pas de récits interminables sur les expériences. La structure du texte romanesque sur le génocide, constituée de divers composants linguistiques, stylistiques et culturels, fonctionne comme un véritable mode de production et d'existence du texte. Elle recourt à de nombreux outils de représentation composés de textes, de formes de témoignages, d'extraits de journaux et de textes administratifs, de courriers, de poèmes, etc. Cette intrusion de sources et de genres renforce l'hybridité textuelle, occasionne des interruptions et reconfigure le texte narratif en un discours fictionnel (littéraire). C'est aussi ce qui explique le fait que l'histoire textuelle apparaît, alors, fragmentaire, éclaté et pluriel (polyphone) dans le processus de transmission de l'expérience sur le génocide. Cette « interaction textuelle » traduit une certaine « interdiscursivité » à partir de laquelle se rencontrent, se confrontent et se cohabitent divers textes extérieurs pour produire le discours. L'intertextualité et l'intergénéricité, liées au processus littéraire, semblent correspondre aux aspirations d'une forme d'écriture qui cherche à représenter une réalité avec autant d'authenticité littéraire possible. C'est dans cette optique que cette représentation scripturale intègre des références textuelles comme traces d'éléments de preuves ou comme expérimentations poétiques du discours littéraire qui (sup)portent le texte narratif. Leur intégration dans le récit romanesque leur confère autant une valeur juridique ou testamentaire que littéraire. Donc, tout en maintenant son emprise sur le réel, la représentation produit un langage poétique qui réaffirme l'ancrage du discours dans la littérature<sup>375</sup>. Ce foisonnement d'extraits de textes se rapportant aux événements donne une

---

Zoran confirme son statut de témoin oculaire de scènes d'atrocités dans un élan poétique qui assimile la réalité et la fiction. Il reste dégoûter par le spectacle affligeant vu au bord du fleuve : « **Je déteste les coups de feu dans la nuit et les cadavres dans le fleuve et je déteste qu'on n'entende pas l'eau quand le corps s'y écrase, je déteste être si loin de tout, de la puissance et du courage. Je me déteste parce que je me cache tout en haut dans le vieux lycée et je déteste mes yeux qui ne savent pas distinguer qui sont ces gens jetés dans les profondeurs et tués par balle dans l'eau ou parfois même en plein vol. Il y en a d'autres qui sont tués sur le pont même et, le lendemain matin, les femmes s'agenouillent là où ils sont tombés et frottent pour effacer le sang.** »

<sup>375</sup> Pour Kristeva, le texte littéraire apparaît comme une transformation et une combinaison de différents textes : « *Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.* » (Julia Kristeva, *Semiotiké : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions Seuil, 1969, p. 149.)

Laurent Jenny, lui de son côté, inscrit l'intertextualité dans les modalités de transformation et d'assimilation d'autres textes. Pour elle, l'intertextualité « *ne renvoie ni à la reprise d'une œuvre du passé, ni à une référence contenue dans un texte, mais au mouvement essentiel à l'écriture, qui procède en transposant des énoncés antérieurs ou contemporains.* » (Laurent Jenny, *La stratégie de la forme*, in *Poétique*, 1976, n° 27.)

apparence de véracité factuelle au discours littéraire qui, même s'il se veut pérenne et infalsifiable, ne vise que la vraisemblance. Cet effet de la vraisemblance dans les romans sur les génocides se manifeste sur une autre composante du discours textuel à savoir l'emploi d'images métaphoriques.

### ***La métaphorisation du langage littéraire***

La représentation des génocides recourt à un certain nombre de figures de style pour illustrer certaines situations en rapport direct avec les expériences dramatiques des massacres de masse. Ces tropes contribuent à décrire des comportements et à matérialiser ou à évoquer des situations ou des conditions d'existence marquées par la souffrance, l'horreur et la mort. En se référant à Hayden White, Paul Ricœur adhère à l'idée selon laquelle « les autres tropes, bien que distincts, seraient des variantes de la métaphore<sup>376</sup>. » De telles structurations « tropologiques » englobent un ensemble d'images ou de symboles qui permettent de structurer, de manière corrélative, l'expérience du génocide. En tant que porteurs du discours dans le texte narratif, ces tropes conceptualisent, grâce à un système de pensée cohérent, une réalité empreinte de rationalité imaginative qui rend compte d'une connaissance probable de l'expérience, car, au-delà de sa polyvalence, de sa familiarité et de son caractère indicateur, la métaphore<sup>377</sup> reste un produit de l'imaginaire. Les ressources

---

<sup>376</sup> Paul Ricœur, *Temps et Récit III*, op. cit., p. 222.

Voici la citation de Hayden rapportée par Ricœur : « *Ironie, métonymie et synecdoque sont des sortes (kinds) de métaphores, mais différents l'une de l'autre par la sorte de réduction ou d'intégration qu'elles opèrent au niveau littéraire de leurs significations, par la sorte d'illumination à laquelle elles visent au niveau figuratif. La métaphore est essentiellement représentative (representational), la métonymie réductionniste, la synecdoque intégrative et l'ironie dénégative (négational)* (ibid., p. 34.)

Il continue : « *Le problème est repris dans « Fictions of Factual Representation » (ibid., p. 122-14) : la métaphore privilégie la ressemblance, la métonymie la continuité, donc la dispersion dans des enchaînements mécaniques (c'est K. Burke qui est responsable de la caractérisation de la dispersion comme "réduction") ; la synecdoque privilégie la relation partie/tout, donc l'intégration, donc les interprétations holistiques ou organicistes. L'ironie, le suspens privilégient la contradiction l'aporie, en soulignant l'inadéquation de toute caractérisation. Il est aussi rappelé, comme l'avait fait Metahistory, qu'il y a une certaine affinité entre tel trope et tel mode de mise en intrigue : entre la métaphore et le romanesque, entre la métonymie et le tragique, etc. »*

<sup>377</sup> George Lakoff/Mark Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne* [Traduit de l'américain par Michel de Fornel en collaboration avec Jean-Jacques Lecercle], Les Éditions de Minuit, 1985, p. 13. George Lakoff et Mark Johnson voient la métaphore comme une partie intégrante du langage : « *La métaphore est pour la plupart d'entre nous un procédé de l'imagination poétique et de l'ornement rhétorique, elle concerne les usages extra-ordinaires plutôt qu'ordinaires du langage. De plus, la métaphore est perçue comme caractéristique du langage, comme concernant les mots plutôt que la pensée ou l'action. Pour cette raison, la plupart des gens pensent qu'ils peuvent très bien se passer de métaphores. Nous nous sommes aperçu au contraire que la métaphore est partout présente dans la vie de tous les jours, non seulement dans le langage, mais dans la pensée et l'action. Notre*

métaphoriques ont des valeurs et des objectifs explicatifs<sup>378</sup> et, comme « figures de discours<sup>379</sup> », elles permettent, à travers des images et des symboles descriptifs, de mieux comprendre les allusions ou les situations inadmissibles et inconcevables.

La métaphorisation fréquente du langage, dans les textes abordant les génocides, montre que le procédé de mise en récit sur les massacres ne peut se développer qu'à travers un savoir connu ou supposé. Pour Rachel Ertel, « la métaphore conjure l'innommable de la chose<sup>380</sup>. » Aussi pense-t-elle que la poésie est apparue comme « l'unique mode sur lequel puisse se dire l'inconnaissable<sup>381</sup>. » Alors, la métaphore vient au secours du silence de l'inconnaissable que l'écriture romanesque s'emploie à symboliser avec de riches images. Dans la transmission de l'expérience du génocide, l'extrême atrocité des histoires racontées et les limites du langage (classique et rationnel) constatées dans la mise en mots de cette tragédie humaine ne sauraient conduire le discours narratif vers une quelconque impasse représentative. De nombreux écrivains se sont appuyés sur des scénarii littéraires (images, métaphores, références, etc.) pour rendre visible et accessible l'aspect horrible et inhumain de la réalité exterminatrice. Pour parler des déportations, des catastrophes et des tragédies humaines, la langue se « détourne » habilement du réel en se fondant, en grande partie, sur le discours et sur la stylisation. Cette démarche narrative esquive volontairement la réalité factuelle sans l'endommager, accentue le fossé entre les événements historiques et la construction fictionnelle et inscrit le texte littéraire dans une réalité narrative.

Dans la représentation des génocides, les écrivains font systématiquement appel à des images plus à même de décrire les conditions épouvantables dans lesquelles des milliers, voire des millions de personnes ont été maltraitées, déshumanisées ou

---

*système conceptuel ordinaire, qui nous sert à penser et à agir, est de nature fondamentalement métaphorique. »*

<sup>378</sup> « [...] tout langage humain est à la fois métaphorique (analogique), donc potentiellement explicatif. » (Edgar Morin, *La Méthode, tome III, La connaissance de la connaissance*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 151.)

<sup>379</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1975, p. 252.

<sup>380</sup> Cité par Rachel Ertel dans *Dans la langue de personne Poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Seuil, 1993, p. 12. (De Laurent Jenny, *La Terre et les signes*, Éditions Gallimard, 1982).

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 12.

Rachel Ertel affirme : « [...] la parole poétique est peut-être la seule qui permette de dire et de préserver le silence qui entoure cet événement. »

Dans ce même ordre d'idées, on peut se référer à Aharon Appelfeld dans *Beyond Despair* lorsqu'il remarque : « *The desire to keep silent and the desire to speak became deeper ; and only artistic expression, which came later, could attempt to bridge these two difficult imperatives.* » (Aharon Appelfeld, *Beyond Despair* [Traduit par Jeffrey M. Green], Fromm Intl, 1993, p. 35.)

simplement massacrées. Il s'agit d'une panoplie de structures métaphoriques qui dessine, de manière suggestive par le biais de l'imagination et de la connaissance, les contours de la réalité (re)présentée. Ces métaphores confèrent au langage un certain effet de réel compatible à l'illustration de l'ampleur de la tragédie humaine. De ce fait, le langage métaphorique assure une manifestation plus explicite de l'horrible tragédie humaine. Ses images, du reste variées, s'insèrent dans un univers poétique et dans un système conceptuel pour dire l'horreur ; ce que la description exclusivement historique ou testamentaire peinerait à faire. La complexité et l'incrédulité de la réalité du génocide entraînent le discours dans une recherche de vérité qui fait appel à une créativité inspirante nécessaire dans la (re)présentation de cette catastrophe sans la camoufler ni la travestir. Rachel Ertel voit l'aboutissement de cette stratégie narrative dans un langage médiatisé : « Seul le langage médiatisé peut alors y parvenir<sup>382</sup>. » Ce langage médiatisé résulte de plusieurs modèles de stylisation compatibles au discours littéraire dont les ressources métaphoriques se chargent de matérialiser des espaces ou des concepts abstraits et élaborés.

C'est dans cette dynamique que la métaphore participe à la construction de la réalité du génocide faite d'horreur, de cruauté et de barbarie humaine. Cette réalité, représentée par la puissance énonciative et suggestive de la métaphore, aborde l'expérience traumatique dans un dispositif de symbolisation varié plus ou moins concevable par l'esprit humain. Dans tous les cas, les écrivains abordant l'expérience du génocide semblent être conscients de la valeur du langage métaphorique très usité dans leur stratégie de dialogue avec le lecteur. En plus de « littériser » le discours, la métaphore établit, dans le processus de représentation de ce passé sordide, un lien direct entre le narrateur et le lecteur. Ces deux locuteurs dialoguent par le biais de l'imaginaire qui se charge d'élucider la signification des codes, des suggestions et des connotations. C'est la raison pour laquelle la métaphore exige du lecteur un exercice cognitif intense et sensé qui va de l'imagination à l'interprétation des objets représentés, des événements et des faits évoqués. Ce même exercice est nécessaire dans le processus de prise de conscience et d'assimilation de ce passé inoubliable dans l'esprit humain. Toujours est-il que, dans la mise en représentation des génocides, les expressions métaphoriques démontrent leur capacité à concevoir une réalité. Elles mettent en valeur les aspects

---

<sup>382</sup> Rachel Ertel, *Dans la langue de personne*, op., cit., p. 12.

généraux de l'expérience tout en les inscrivant dans un jeu de vraisemblance (car la signification conceptuelle de la métaphore peut être vraie ou fausse). Vu sous cet angle, l'usage de cette figure de style ne s'analyse plus seulement en termes de lexique imagé ou de langage poétique, mais s'intègre, par sa signification et sa symbolisation, dans un modèle de pensée structurée. La métaphore se positionne, dans le discours poétique, comme un « instrument de la compréhension<sup>383</sup>. » Elle contribue à donner corps à notre conception des expressions imagées. Cette démarche discursive et illustrative de la métaphore s'élabore, d'après George Lakoff et de Mark Johnson, dans une dynamique projective qui influe sur notre compréhension des situations et des faits mis en représentation :

Étant donné qu'une métaphore est par nature conceptuelle et n'est pas un phénomène purement langagier, il est normal de concevoir les situations en termes métaphoriques et par conséquent il est possible de considérer que les phrases contenant des métaphores correspondent aux situations telles que nous les concevons<sup>384</sup>.

Comme on le voit, l'usage de la métaphore s'effectue dans notre système langagier à partir de notre pensée et de notre expérience. C'est toujours la conviction de George Lakoff et de Mark Johnson lorsqu'ils affirment :

La nature intrinsèquement métaphorique de notre système conceptuel, le caractère métaphorique de notre compréhension du monde, de notre pensée et de nos actions, le fait que les métaphores ne sont pas seulement comprises mais produisent du sens et sont vraies, tout cela montre bien qu'une théorie adéquate de la vérité et de la signification ne peut qu'être fondée sur la compréhension<sup>385</sup>.

En plus d'être un instrument de la compréhension, la métaphore renforce, en tant que résultante d'un langage littéral, l'aspect sensé et véridique de la phrase. Fort de cette affirmation, il est évident de constater que les catégories de l'expérience, assujetties à notre système conceptuel, à notre compréhension du monde, à notre pensée et à nos actions, sont conditionnées par un recours naturel à ces structurations métaphoriques.

Le langage du texte narratif sur les génocides se caractérise par une certaine concision lexicale. Cette spécificité langagière dissimule toute une richesse sémantique qui alimente le texte narratif sur la réalité de l'expérience. Rien qu'une seule expression ou un seul mot peut résumer toute une partie d'une évocation ou

---

<sup>383</sup> George Lakoff/Mark Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, op., cit., p. 170.

<sup>384</sup> Ibid., p.183.

<sup>385</sup> Ibid., p.195.

d'une énonciation. C'est, donc, un langage qui a pour ambition de faire comprendre l'incompréhensible et de représenter l'ineffaçable réalité des génocides. Il se présente avec des innovations et des particularités linguistiques qui se réfèrent au corps, aux sentiments et aux impressions même du narrateur. On remarquera dans le récit sur les camps de concentration nazis que ce dispositif linguistique a créé un espace de doublement entre les mots et les images qui sont ressuscités par la mémoire<sup>386</sup> du narrateur. Celui-ci adopte une méthode à la fois instructive et philosophique pour appréhender l'horreur du génocide. Pour ce faire, il ne suffit plus de dire directement les faits, car, avec l'usage de la métaphore, le discours a puisé dans les sources de la Tradition pour pouvoir condamner subjectivement et fermement ces événements tragiques et aussi véhiculer son message.

Généralement, la représentation des génocides crée un langage spécifique et intense qui cherche à représenter l'état d'esprit du narrateur-rescapé. Ce langage s'efforce d'utiliser des mots les plus significatifs, les plus denses, les plus intenses pour lever toute équivoque dans l'évocation de l'expérience catastrophique. C'est un langage transparent et plein de symboles, par son vocabulaire, ses phrases, son style (dépouillé) qui témoigne de situations extrêmes des victimes de génocide. Les limites, les privations, les souffrances, les violences et la mort sont représentées dans une sorte de symbiose entre la pensée, la parole et un clin d'œil à la réalité historique. Le texte rédigé reflète une certaine cohérence et chaque expression, aussi banale qu'elle puisse apparaître, exprime un sens. Les mots dessinent et encadrent l'espace discursif de sorte qu'il n'y ait pas de vide ou de suspens injustifié. Dans ce cadre discursif, les codes linguistiques et lexicaux contribuent à transmettre l'état du corps et de l'esprit des personnages-victimes et leurs rapports avec la réalité tragique, traumatique et effroyable, car, dans ces circonstances, l'excès de métadiscours peut nuire à la métaphore. Donc, ce discours se concentre sur l'essentiel et se transpose en un langage authentique empreint d'une réalité conceptuelle et poétique, c'est-à-dire métaphorique.

---

<sup>386</sup> Ce même dispositif est identifié dans le témoignage de Primo Levi qui voit dans cet exercice le déroulement d'un film aux images difficilement déchiffrables : « *Dans la mémoire de nous tous qui avons survécu, et qui étions maigrement polyglottes, les premiers jours au Lager sont restés imprimés sous la forme d'un film aux visages flous et frénétiques, plein de bruit et de fureur et dépourvu de signification : un pêle-mêle de personnages sans nom ni visage noyés dans un continu et assourdissant bruit de fond, mais où la parole humaine n'affleurerait pas. Un film en gris et noir, sonore mais non parlé.* » (Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés*, op., cit., p. 92.)

Ce langage (métaphorique) permet d'illustrer, de manière vraisemblable et littéraire, toutes les péripéties ou les situations (limites) dans la mise en récit de l'expérience des génocides. La description de la réalité est accompagnée d'un riche vocabulaire propre à l'univers du génocide ou à celui de réminiscence du génocide. Ainsi, particulièrement chez les narrateurs Yervant Odian (le turc) et György Köves (l'allemand), ce dispositif langagier est représenté avec des expressions et des mots issus de la langue des bourreaux que ces derniers restituent sans arrière-pensée par le biais des souvenirs et des énoncés. Cette langue qui résonne sans cesse dans la tête de la victime n'est que le reflet de séquelles traumatisantes. S'il a vu et vécu des événements, le narrateur préfère passer par la sensation pour s'appesantir sur l'horreur et l'effroi de sa découverte comme le mentionne Odian dans *Journal de déportation* :

A plusieurs reprises durant ces jours, je fus glacé par la sensation particulière et étrange que j'avais ressentie en voyant les femmes pour la première fois, à plusieurs reprises, je me retrouvai dans le cercle des visages froids et allongés d'hommes qui se regardaient fixement et se demandaient sans cesse les uns aux autres : "Qu'en dites-vous ? Qu'en dites-vous ?", et la réponse ne venait pas, ou bien c'était toujours la même : "C'est effroyable"<sup>387</sup>.

Dans *Le soldat et le gramophone*, le langage métaphorique du discours s'enrichit d'une autre caractéristique conceptuelle avec l'utilisation de titres baroques fascinants dans l'innovation linguistique. En effet, la prouesse linguistique dans ce récit est allée même jusqu'à provoquer la rencontre de deux images opposées à savoir le soldat et le gramophone<sup>388</sup>. L'imaginaire et la poésie se révèlent comme des moyens efficaces pour l'auteur d'aborder un sujet difficile comme la *purification ethnique* en ex-Yougoslavie.

Ce langage simple et métaphorique est plein de significations qui nécessitent, dans certains cas, pour le lecteur, une certaine initiation ou une connaissance assez profonde de la réalité pour pouvoir saisir tout leur sens : « [...], et la mort est un maître venu d'Allemagne mais, actuellement, c'est un maître absolu venu de Bonie. Je déteste le pont. Je déteste les coups de feu dans la nuit et les cadavres dans le fleuve [...]»<sup>389</sup>. » C'est un langage parfait et complet qui décrit l'univers du génocide, évoque l'expérience douloureuse et aboutit à la mort, symbole de

---

<sup>387</sup> Imré Kertesz, *Être sans destin*, op., cit., p. 160.

<sup>388</sup> Voir Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 169.

Dans un décor surréaliste, le soldat pointe son fusil sur le gramophone pour qu'il joue de la musique.

<sup>389</sup> Ibid., p. 205.

l'anéantissement ultime du déporté, du prisonnier ou de la victime survivante. Dans le roman sur les génocides, le langage de la narration reste ancré au jargon de l'espace du génocide pour faire (re)vivre au lecteur, par les mots, les descriptions, les évocations et les exemples, des situations tragiques et l'atmosphère indescriptible et infernale de l'expérience de l'anéantissement

La posture narrative définit les formes descriptives en pensées, en symboles ou en images pour garder toute l'authenticité littéraire ou toute la crédibilité dans l'élaboration d'une évocation « artistique » de l'horreur et de la barbarie du génocide. La représentation de certaines séquences narratives du génocide se déroule à travers un langage qui permet d'exprimer, de décrire ou d'évoquer sous forme d'images abstraites, mais concevables par l'imaginaire du lecteur pour être bien compris. Cette représentation, ancrée dans l'expérience tragique, nous plonge dans un univers apocalyptique avec des figures légendaires. La puissance de l'illustration métaphorique restitue des figures familières et parfaitement imaginables dans de telles situations catastrophiques. Voici la description que la voix narratrice dans *Le passé devant soi* fait de l'apparence du bourreau dans le texte romanesque : « [...] C'est un démon abominable que perce alors derrière les traits harmonieux. Niko le sait. C'est pour cela que son sourire ne dépasse plus le secret de ses pensées, cette arrière-cour dans laquelle il vit la plupart du temps<sup>390</sup>. » Cette description du bourreau sonne comme un réquisitoire de la narratrice, Isaro, sur ce personnage resté longtemps mystérieux dans le récit.

Pour décrire l'inhumaine condition dans laquelle les victimes de génocide ont vécu leur calvaire, les narrateurs ont fait appel à des équivalences ou des images, afin de permettre aux lecteurs de mieux saisir la portée de leur souffrance. Dans de nombreux récits, ces derniers désignent souvent les événements à travers un langage métaphorique se référant à la *nuit* ou à l'*obscurité*. Cette obscurité est représentée dans *Le passé devant soi* par l'absence de lumière dans la grotte où Niko se retrouve à la merci des singes. La métaphore de l'obscurité<sup>391</sup> et, plus particulièrement, de la

---

<sup>390</sup> Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 22.

Cette description du bourreau *Le passé devant soi* rappelle les paroles de Primo Levi dans *Si c'est un homme* lorsqu'il semble éclaircir sa situation dans la camp de concentration : « *Il nous semble assister à quelque drame extravagant, un de ces drames où défilent sur scène les sorcières, l'Esprit Saint et le démon.* » (Primo Levi, *Si c'est un homme*, op., cit., p.31.)

<sup>391</sup> Dans *La nuit*, Élie Wiesel livre son récit de l'expérience des camps. Son souvenir se fait à travers l'obscurité nuit qui hante la conscience du jeune pensionnaire. Ainsi, la première nuit passée dans le

nuit se présente sous deux visages : l'un est idéalisé et l'autre étouffant et horrible. La nuit et l'obscurité peuvent faire allusion à la négation ou à la souffrance, mais aussi à la délivrance. Elles sont des moments d'intenses méditations et d'interrogations sur les destins et la destinée humaine et aussi sur le silence. Cette obscurité est évoquée, à maintes reprises, dans les récits à travers les expériences se déroulant la nuit. Ces nuits cauchemardesques que le détenu est contraint d'endurer dans l'attente d'une nouvelle surprise parfois aussi odieuse que celle déjà connue. Cette absence de clarté symbolise, dans bien des cas, le monde des ténèbres (celui de la souffrance, de la déchéance humaine et de la mort [atroce]) est subtilement opposé au monde de la lumière, c'est-à-dire de la liberté, de la paix, de l'amour, bref des valeurs humaines.

Dans les récits sur les camps de concentration nazis, l'être humain devient tellement anéanti qu'il se satisfait même, sous une forme évocatrice et métaphorique, de son état de souffrance ou de la mort comme moment de délivrance et de salut céleste. Cet aspect singulier de la représentation vise à insister sur cette ultime sensation qui réaffirme le détenu du camp dans sa condition humaine<sup>392</sup>. En témoigne la remarque de György Köves, le héros d'*Être sans destin*, qui voit dans ce tourbillon chaotique des signes de satisfaction symbolisés par le « bonheur » : « Puisque là-bas aussi, parmi les cheminées, dans les intervalles de la souffrance, il y avait quelque chose qui ressemblait à du bonheur<sup>393</sup>. »

---

camp lui restera graver dans sa mémoire à jamais : « *Jamais je n'oublierai cette nuit, la première nuit de camp qui a fait de ma vie une nuit longue et sept fois verrouillée.* » (Élie, Wiesel, *La Nuit*, Paris, Éditions. De Minuit, 1958, p. 60.) Cette nuit demeure longue, car Wiesel ne parvient pas à oublier ses frères exterminés dans le camp d'Auschwitz. En tant que témoin, il semble être obligé à prendre la parole, sans être sûr d'être entendu ou compris. Dans la représentation des génocides, les mots *nuit* et *obscurité* sont aussi bien réels que métaphoriques. D'une part, ils extériorisent les conditions dans lesquelles les victimes ont vécu, d'autre part, ils se révèlent comme des formes d'interprétations (philosophiques) de l'expérience génocidaire. Et, c'est cette obscurité des esprits assimilable à une forme de cécité humaine qui a conduit le monde à de telles barbaries.

<sup>392</sup> Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, op., cit., p. 116.

Robert Antelme aborde cette question avec un langage imagé et sarcastique contradictoire à la réalité vécue : « *Dans la fumée de l'urine, sous le vide, dans l'effroi, c'était le bonheur.* »

<sup>393</sup> Imre Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 361.

Dans un entretien avec François Busnel, Imre Kertész explique la signification du mot bonheur : « *Le paradoxe fait partie du mythe de l'Holocauste. Quand le narrateur parle du bonheur, le lecteur ne peut penser une seule seconde qu'il puisse s'agir du bonheur que lui, lecteur, peut connaître. Mais une certaine forme de bonheur existait, dans les camps, oui: quand nous ressentions la chaleur d'un rayon de soleil, lorsqu'une aube magnifique se levait sur le camp... C'était un bonheur végétatif: obtenir la permission de rester allongé, ne pas être battu, avoir la permission de manger, ne pas se sentir affamé, être saisi par le souvenir d'une belle journée à la maison... A chaque fois que ce système, fondé sur la destruction de l'individu, marquait une pause, je ressentais du «bonheur». Et j'en ressentais également lorsque je faisais cette expérience très intense de me sentir*

En plus de dédramatiser le discours, le langage métaphorique pratique l'humour et l'autodérision, car, devant ce spectacle horrible et apocalyptique, il est illusoire de faire mention d'un quelconque bonheur dans la représentation. Comme dans *Être sans destin*, le narrateur de *Journal de déportation*, Yervant Odian, emploie cette même métaphore pour exposer une situation particulière. En témoigne l'assimilation de la ville d'Al Busseira à un « paradis » : « [...] Al Busseira me semblait à présent un véritable paradis et y parvenir, le plus grand des bonheurs. [...] »<sup>394</sup>. L'usage de cette métaphore cherche à s'appesantir sur les différences notoires entre les lieux d'exil. En effet, c'est le répit, constaté par rapport aux conditions de vie exécrables marquées par la fatigue, les humiliations, la souffrance, la soif, l'épuisement, etc., qui pousse le narrateur à parler de « paradis » et de « bonheurs ». Conscient de sa situation de déporté, le narrateur, Yervant Odian, veut souligner son soulagement et son espoir dans sa situation tragique, car, en aucun cas, il ne serait question dans la vie d'un déporté de « paradis » ou de « bonheur » dans l'expérience de l'horreur et de la mort<sup>395</sup>.

Toujours sur cette même lancée, dans *Le soldat et le gramophone*, l'absurdité de la guerre est abordée à travers une représentation métaphorique en rapport avec la période d'enfance fortement marquée par des moments de bonheur. C'est une des raisons qui explique, parfois, le caractère fantastique, onirique et mélancolique de certaines scènes. De nombreux souvenirs renvoient à la Drina, ce fleuve, source nourricière du peuple bosniaque, mais aussi, un véritable témoin de leur tragédie. Dans la mise en scène, l'objectif avoué du narrateur est d'orienter l'écriture sur cette expérience tragique vers une réflexion morale et philosophique : « La Drina se

---

*plus proche de la mort que de la vie: dans ces moments-là, vous oubliez tout ce qui vous entoure, y compris les SS, il n'y a plus que vous et la mort, face à face. Voilà de quoi il était question. C'était à la fois terrible et heureux. Mais ce bonheur-là est pire que tous les malheurs, et c'est ce que j'ai voulu montrer à travers les scènes de mon roman. Il est peut-être pire de dire que l'on a ressenti du bonheur que de montrer en détail les horreurs qui se sont déroulées dans un camp. Ce mot, "bonheur", fait l'objet d'une question récurrente lorsque l'on s'interroge sur les camps. Cela fait donc ressortir l'absurdité de ce sentiment de "bonheur". » (Entretien avec Imré Kertész [Par François Busnel], op., cit.)*

<sup>394</sup> Yervant Odian, *Le journal de déportation*, op., cit., p. 235.

Dans un autre passage du récit, Odian déclare : « Depuis des mois, à Al Busseira, j'avais passé des moments d'isolement absolu, totalement coupé du monde extérieur et voilà que je me retrouvais soudain avec des amis de Constantinople, dans une grande famille d'honorables Arméniens. Il me semblait être passé de l'enfer au paradis. » (Ibid., p. 247)

<sup>395</sup> Voir Paul Ricœur, *La métaphore vive*, op., cit., p. 249f.

Ricœur inscrit l'énoncé métaphorique dans une forme d'opération logique contradictoire qui renvoie à un semblable remanié : « [...] la métaphore montre le travail de la ressemblance, parce que, dans l'énoncé métaphorique, la contradiction littérale maintient la différence; le 'même' et le 'différent' ne sont pas simplement mêlés, mais demeurent opposés. »

tait. Pas les rocs. Des pierres se détachent et déboulent jusqu'au fleuve. La lagune de lumière s'assombrit. Loin tout là-haut, dans la montagne, un grondement. La Drina ne répond pas<sup>396</sup>. »

Signalons, cependant, que cette imagination, aussi créative quelle soit, s'allie avec le fond de l'événement historique et avec la Tradition littéraire. Les canons de transmission de la parole du génocide se diversifient et se complexifient, car le langage extériorise, d'une part, la souffrance du narrateur-survivant ou des victimes et, d'autre part, l'arrogance, la cruauté, l'inhumanité des bourreaux. Cette parole qui veut être entendue, convoque la réalité exterminatrice à travers des souvenirs, des pensées, des évocations. Il arrive que le narrateur use de beaucoup d'imagination pour mettre en exergue les atrocités physiques et psychologiques que vivent les victimes. Dans *Être sans destin* par exemple, toute la puissance et la signification de la haine et de l'exclusion des Juifs se trouve représenter dans l'expression métonymique du « regard des autres<sup>397</sup>. » Ce regard provoqué par l'étoile jaune résume toute la place du Juif dans cette société hongroise nazifiée. À travers le symbole de l'étoile et le regard, le Juif ressent cette différence imposée qui empoisonne son existence surtout celle des plus jeunes.

Le caractère unique des génocides impose une autre forme d'écriture dans laquelle la métaphore occupe une place de choix. Les ressources métaphoriques entraînent le narrateur et le lecteur dans une réalité discursive dont le langage rhétorique assure son caractère persuasif, car régie par une stratégie communicationnelle fondée sur une représentation énonciative, énigmatique et riche en images suggestives. Cette réalité des images est transmise à travers un procédé rhétorique qui mise sur le jeu favori du romancier à savoir sa maîtrise de la technique de la fiction (informative et instructive) par le recours au déguisement de la réalité. C'est ce qui fait que même si personne ne peut contester la validité probable des faits évoqués par des auteurs comme Odian, Stanišić, Gatore ou

---

<sup>396</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op. cit., p. 293.

Dans ce récit, la Drina est fréquemment évoquée à travers une expression métaphorique : « *Elle se plaint au rocher, elle en a subi, des guerres, plus horribles les unes que les autres. Elle en a charrié, des cadavres, et tant et tant de ponts qui ont sauté reposent pour toujours au fon de son lit.* » Sasa, p. 295

« *Tout me manque pour raconter mon histoire comme si j'étais d'ici : le courage de la Drina, le cri du faucon, l'épine dorsale de nos montagne dure comme le roc, l'assurance du Morse et l'enthousiasme de celui à qui sincèrement quelque chose manque.* » (Ibid., p. 436.)

<sup>397</sup> Imré Kertesz, *Être sans destin*, op., cit., p. 48.

Kertész, il faut, cependant, reconnaître que le récit de l'expérience du génocide, à travers une consistance métaphorique du langage, ne cherche pas à amadouer l'horreur et la barbarie, mais s'attèle surtout à susciter la prise de conscience du lecteur par rapport aux faits.

Dans l'usage généralisé de structurations métaphoriques dans les textes sur les génocides, il y a celles issues d'une tradition biblique et, donc littéraire, qui fascine par ses référents religieux. De tels types de métaphores produisent un champ lexical différent qui met en exergue une pensée plus riche que ce que pourrait exprimer un vocabulaire descriptif concret. En tant qu'images littéraires et véridiques, bon nombre des métaphores, utilisées dans les textes romanesques sur l'expérience du génocide, sont de sources bibliques. En plus de s'inscrire dans un registre discursif réaliste et vraisemblable, les images produites concourent à faciliter la compréhension et à éclaircir leurs significations symboliques. Avec ces structurations métaphoriques, ce langage imagé a deux sens : un sens apparent et un sens caché. L'usage métaphorique quasi systématique, dans le discours narratif des romans des génocides, s'est traduit par un recours à des références ou à des symboles de la croyance judéo-chrétienne pour mieux illustrer des propos ou des énoncés liés à l'ampleur de la tragédie humaine. À l'image de *l'Ancien Testament*<sup>398</sup>, le récit sur l'expérience du génocide n'apparaît pas comme une œuvre homogène. Il se singularise par ses textes diversifiés, ses fragments hétérogènes et ses tropes qui apportent au message textuel toute son originalité et toute sa pertinence dans l'instauration d'une histoire vraisemblable et dans la recherche de la vérité. Cette forte stylisation du discours s'accompagne d'images métaphoriques d'inspiration religieuse qui circonscrivent le langage textuel dans un socle littéraire partagé par l'imaginaire et la subjectivité. Ces représentations métaphoriques, la plupart du temps assimilées par le subconscient du lecteur, rendent la nature de l'histoire textuelle vraisemblable. Dans *Le passé devant soi*, Isaro Gervais compare ses parents adoptifs qui l'ont amenée en France à des « anges<sup>399</sup>. » Odian, lui, pour évoquer les changements de comportements de policiers de l'administration

---

<sup>398</sup> Tant du point de vue de la forme que du fond, l'influence de la *Bible* sur la littérature (et plus particulièrement sur la littérature des génocides) est indéniable. De nombreux écrivains, dramaturges, romanciers ou poètes, épiques ou lyriques y ont puisé leur inspiration, afin de présenter des thèmes, des personnages ou de véhiculer des messages.

<sup>399</sup> Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 60.

ottomane emploie le terme « Anges gardien »<sup>400</sup> Ce modèle d'évocation et de comparaison simplifie le discours avec des mots puissants et explicites. La description devient, en peu de mots, concise et représentative d'images ou d'expressions on ne peut plus claires. En guise d'exemple, citons cette remarque d'Yervant Odian qui restitue ses propres impressions face à son dépaysement total : « Ils s'interpellaient tous dans leurs dialectes régionaux, ce qui donnait lieu à *une confusion digne de la tour de Babel*<sup>401</sup>. » C'est un langage à la fois simple et profond qui se fonde sur des structures narratives et des allusions métaphoriques pour ressusciter cette image de la réalité historique par une symbolisation tirée du discours religieux. De ce fait, le discours du texte romanesque sur le génocide, fait de déguisement et de dévoilement, a noué, dans son élaboration, un pacte d'alliance assez fort avec la métaphore d'inspiration religieuse pour s'entretenir, d'une part, correctement et efficacement avec son destinataire et, d'autre part, pour inscrire son cheminement dans la littérature représentationnelle.

C'est dans ce sens que l'écrivain abordant la tragédie des génocides se sert de la tradition biblique pour présenter un ensemble de références symboliques (personnes, lieux, aventures ...) en mesure de traduire en mots et en images saisissantes l'expérience de la souffrance et de l'horreur. En tant que produit de la création imaginative, le récit littéraire sur l'expérience du génocide s'organise, en grande partie, autour de réseaux lexicaux à connotation évangélique présentant un discours accessible et énonciateur d'images ou de scènes censées être familières au destinataire. Ainsi, dans un passage de son récit *Les poulpes*, l'écrivain, Raymond Guérin, évoque la véritable vie dans l'univers concentrationnaire nazi avec la métaphore de la crucifixion du Christ pour décrire l'existence et la souffrance atroce dans les camps de concentration :

Une crucifixion quotidienne ! [...] Non pas une souffrance portée à l'aigu dans l'instant, mais une souffrance prolongée indéfiniment dans le Temps et qui, par ce fait même, détenue qu'elle était en soi, devenait par cette perpétuation du Temps, incomparablement de plus destructrice que n'importe qu'elle autre violation. Le Christ possédait sa douleur et, en la possédant, il s'appartenait. Mais à celui qui était

---

<sup>400</sup> « Ils se présentaient tous comme autant d'anges gardiens qui avaient arraché des centaines d'Arméniens à la mort. » (Yervant Odian, *Journal de déportation*, op., cit., p. 402.)

<sup>401</sup> Yervant Odian, *Le journal de déportation*, op., cit., p. 151f.

Cette même image métaphorique est aussi employée par Primo Levi dans le récit *Si c'est un homme* pour illustrer les incompréhensions linguistiques : « [...] on évolue dans une sorte de Babel permanente où tout ce monde hurle des ordres et des menaces dans des langues parfaitement inconnues, [...] » (Primo Levi, *Si c'est un homme*, op., cit., p. 53.)

privé même de ce recours, que testait-il ? C'est pourquoi Le Grand Dab s'assurait qu'il n'y avait pas de Dieu ni d'Enfer ailleurs que dans l'imagination peureuse des hommes. C'est pourquoi il prévoyait que sa souffrance répudierait toujours les souffrances d'autrui, fussent-elles des plus spectaculaires<sup>402</sup>.

Porter sa croix, dans ce langage poétique, revient non seulement à (sur)vivre avec une violence et une douleur atroce, mais aussi à accepter stoïquement la mort de soi-même. Au corps souffrant et violenté de la victime, le narrateur met en corrélation cette crucifixion du Christ pour mieux mettre en exergue la douleur, la souffrance et la déchéance humaine de l'expérience catastrophique. Par ailleurs, cette axiologie religieuse de la métaphore s'entremêle avec l'idée de la transgression et de la profanation du caractère sacré de l'être humain. À travers l'image dans la chrétienté, on peut voir dans l'esprit de cette crucifixion une sorte de résurrection, car l'âme du martyr est supposée monter vers Dieu. Ainsi, cette croix glorieuse, la croix de la Victoire qui apporte le salut à toute l'humanité, sera chargée de délivrer l'Homme du mal. Néanmoins, cette croix glorieuse ne symbolise pas seulement un lieu de supplice et de mort, mais aussi il peut arriver qu'elle soit révélatrice d'un ressuscité, donc, d'un témoin miraculé, envoyé pour transmettre l'horreur et la barbarie des bourreaux. Faisant allusion à son statut de rescapé d'un massacre de masse programmé, Yervant Odian emploie la métaphore biblique du martyr pour mettre en exergue les effets de la *Catastrophe* sur sa propre personne : « J'avais l'aspect d'un martyr qui vient de ressusciter. Revenir vivant de Deir ez-Zor n'était en réalité pas un petit miracle<sup>403</sup>. » Dans ce récit, la figure allégorique du martyr fait directement référence à la souffrance humaine dont le narrateur-rescapé de génocide veut porter témoignage. Cette figure miraculée du processus d'extermination des Arméniens a comme simple ambition de parler de lui, mais aussi et bien plus des autres et de raconter les scènes apocalyptiques auxquelles la population arménienne a fait face tout au long de sa déportation. Donc, ce martyr ressuscité est un témoin crédible, car comme Lazare<sup>404</sup>, il est l'homme qui a vu, vécu et entendu toutes les formes d'horreur et de souffrance.

---

<sup>402</sup> Raymond Guérin, *Les Poulpes*, op., cit., p. 350.

<sup>403</sup> Yervant Odian, *Le journal de déportation*, op., cit., p. 404.

<sup>404</sup> La figure de Lazare (Dieu a aidé) est un personnage de source chrétienne, apparaissant dans le *Nouveau Testament* et dans les légendes orientales et occidentales du début de l'histoire chrétienne. Dans la littérature, cette figure biblique fait, d'une part, référence au martyr, au pénitent et au ressuscité et incarne, d'autre part, ce passage à la mort, une sorte d'anéantissement. À travers une

Dans les procédés discursifs, les narrateurs prennent toujours en compte l'imaginaire du lecteur en lui présentant, à travers des symboles religieux ou historiques, les fondements de sa destruction et de sa résurrection (possible). Les différentes images métaphoriques, générées par l'évocation et la représentation, transfèrent le dialogue entre le narrateur et le lecteur à des niveaux de connaissances mystérieuses et énigmatiques qui ne se traduisent plus par un simple et brut exposé sur l'expérience de l'horreur et de la barbarie humaine, mais qui se déroulent surtout dans un cadre mythique, mystique et métaphysique. Cependant, toujours est-il que le texte littéraire s'inscrit dans une constellation d'images et de références, de l'imaginaire et d'évocations poétiques qui non seulement évoquent l'atrocité des expériences, mais aussi valident et crédibilisent les faits relatés. L'atmosphère apocalyptique reflétée par le spectacle horrible de l'expérience de la mort en masse d'individus nous est transmise soit par un regard ou un souvenir de témoin, soit par une sorte de confession. Ce sont des scènes de violence et de barbarie abominables qui nous sont racontées en toute lucidité pour maintenir un contact distancié entre le narrateur et le lecteur. Dans la mise en récit, l'horreur est illustrée par une image métaphorique capable de représenter la violence endurée et ressentie par le corps. En témoigne cette discussion entre Odian et son camarade d'infortune : « - J'irai moi aussi jusqu'à Deir ez-Zor. » « - C'est marcher carrément vers la mort.<sup>405</sup> » Le discours narratif parvient, ainsi, à écarter toute tentative de fascination de la cruauté susceptible d'envahir le lecteur, car la métaphore (à connotation religieuse) apparaît, en grande partie, littérale et mystérieuse, mais parvient à transmettre des images suffisamment chargées. Toujours dans cette perspective évocatrice, en faisant allusion aux prophètes de *l'Ancien Testament*, le narrateur, Yervant Odian, arbore un statut religieux qui se répercute aussi sur la tonalité discursive de certaines séquences narratives de son histoire. C'est avec l'imagination créative que le narrateur Odian fait ressurgir, dans son récit, un certain rapport au corps meurtri du rescapé ; ce corps qui ne parvient pas à assimiler un tel désastre auquel il a été soumis pendant plusieurs années. En tant que survivant du génocide arménien, le

---

cohérence narrative, les auteurs la présentent généralement sous un aspect dramaturgique capable de toucher le lecteur, pour mieux l'émouvoir et le convaincre. La figure lazaréenne symbolise la métamorphose, la perte d'identité qui rend le sujet impersonnel et anonyme et qui affecte complètement le témoignage sur son expérience tragique. Cette figure, sortie des entrailles de la mort, se replonge par ses pensées et ses souvenirs dans les illusions et dans les souffrances. Ainsi, ses paroles sont devenues difficilement communicables, car sa mémoire ne peut représenter que l'inquiétude, l'angoisse ou l'horreur.

<sup>405</sup> Yervant Odian, *Journal de déportation*, op., cit., p. 111.

narrateur Odiar raconte son expérience douloureuse dans une évocation religieuse qui, tout en exprimant sa douleur vécue, laisse entrevoir la puissance des images métaphoriques.

Quant au roman *Le passé devant soi*, la saveur religieuse du discours est perceptible dès l'entame de l'histoire. Ce texte, conçu sous forme de versets numérotés, se nourrit, d'emblée rien que sur la forme, d'une inspiration biblique qui circonscrit l'histoire d'Isaro et de Niko sous le signe à la fois de la merveille et de la malédiction. Ce récit sur le génocide rwandais est une chronique sur deux destins individuel et collectif de victime et de bourreau confrontés à l'enfermement, l'humiliation et à la mort. L'usage métaphorique de ces images apparaît comme une représentation de l'expérience de la mort. Cette dernière est toujours là non pas comme finitude, mais comme prolongement de la souffrance et de la douleur. Dans l'expression métaphorique à caractère religieux, les images fonctionnent comme des allégories expérientielles de la cruauté humaine, de la souffrance et de la mort ; une mort omniprésente dans l'univers narratif. Dans ce contexte, la métaphore convoque une connaissance enfouie dans la mémoire du lecteur qu'elle cherche à activer. Toute forme de souvenirs sert à décrire les actions ou les péripéties menant à la déshumanisation et à l'extermination. Par l'évocation et la structuration stylistique, le discours ravive l'horreur de l'expérience du survivant traumatisé, car les éléments évoqués se présentent comme des métaphores ou des métonymies du sordide, de l'horreur et de la barbarie.

Et parmi les références métaphoriques à connotation religieuse et surtout biblique<sup>406</sup> largement utilisée dans le texte romanesque sur l'expérience du génocide, le mot *enfer*<sup>407</sup> est repris à l'unanimité dans le discours. C'est dans ce

---

<sup>406</sup> Dans ses commentaires sur son expérience d'Auschwitz, Primo Levi signe une sentence qui, en fait, montre la place du texte biblique dans le discours narratif dans les récits sur les pires moments de la souffrance humaine : « *Aujourd'hui, je pense que le seul fait qu'un Auschwitz ait pu exister devrait interdire à quiconque, de nos jours, de prononcer le mot de Providence : mais il est certain qu'alors le souvenir des secours bibliques intervenus dans les pires moments d'adversité passa comme un souffle dans tous les esprits.* » (Primo Levi, *Si c'est un homme*, op., cit., p. 246.)

<sup>407</sup> « *Les enfers qui, aujourd'hui, ne sont plus que des symboles ont représenté pendant des millénaires un élément de l'existence humaine, aussi présent que doué de réalité. L'enfer, lieu de supplice pour les damnés, aurait été créé à l'origine pour les démons. Il constitue un séjour définitif (cf. le Synode de Constantinople de 543). "Vous qui entrez ici, perdez tout espoir", écrira même Dante sur son porche d'entrée. Il n'y aura pas d'amnistie. Les fresques peignent l'enfer sous les jours les plus terrifiants : fournaies, fers chauffés à blanc, abîmes pestilentiels, roues armées de dents acérées, matelas de charbons ardents, légions de démons cornus et fourchus... Mais tous les théologiens s'accordent à reconnaître, derrière saint Paul, que la première souffrance encourue y*

contexte de conceptualisation et d'énonciation que la métaphore de l'*enfer*<sup>408</sup> traverse tous les textes romanesques en symbolisant cet ultime espace où se vivent la souffrance, l'horreur et la mort. Dans cette optique, la littérature des génocides a beaucoup fait mention de l'allégorie ou de la métaphore de l'*enfer* pour présenter ou étayer de nombreuses expériences atroces. Cette unanimité autour du portrait de l'*enfer* semble attester que cette symbolique apparaît comme l'une des rares images en mesure de résumer ou de matérialiser le processus de déshumanisation et d'extermination de l'Homme dans le dispositif du génocide. D'après Enzo Traverso, ce choix n'est pas fortuit : « L'image de l'enfer, qui habite notre culture depuis l'Antiquité, semblait être la seule capable de transmettre le sens d'une expérience radicalement nouvelle, celle de l'« homme déshumanisé » et de l'extermination moderne<sup>409</sup>. » Donc, ce symbole métaphorique de l'*enfer*, en tant qu'incarnation du mal et de la souffrance éternelle, a permis, d'une certaine manière, aux voix narratrices de combler le vide langagier dans la représentation de l'expérience du génocide relatée, car la métaphore de l'*enfer* permet de diffuser ou de résumer une réalité épouvantable que la parole seule ne semble pas être en mesure de restituer par des mots.

Ce faisant, le discours littéraire sur les génocides apparaît comme une représentation métaphorique qui donne des formes imaginaires et concevables du réel horrible et inhumain. Ce dernier tisse un lien intime avec la victime ; lequel lien se transpose sur le corps et sur l'esprit. C'est pour cela que la référence métaphorique de l'*enfer* est suffisamment chargée pour permettre à l'imagination humaine de concevoir la réalité horrible des génocides. Comme l'a remarqué

---

*sera le "dam", c'est-à-dire la privation de Dieu. La pensée chrétienne moderne analyse plutôt les flammes comme des tortures psychiques engendrées par l'âme révoltée (peur, remords, rébellion contre Dieu), et qui se trouveraient naturellement éteintes si l'âme consentait d'elle-même à se tourner vers l'amour divin. [...] Toutes les cultures ont conçu une vie dans l'au-delà, au départ comme un prolongement de la vie terrestre. Puis apparaît le thème du jugement des actes du vivant et de la " pesée de l'âme " conduisant à une répartition entre élus et damnés. Un espace spécifique est alors affecté à ces derniers, condamnés en raison de leurs fautes à des souffrances et supplices éternels. » ([www.outre-vie.com/paradis/enfer.htm](http://www.outre-vie.com/paradis/enfer.htm)).*

<sup>408</sup> Enzo Traverso, *L'histoire déchirée*, op., cit., p. 219.

Selon, Enzo Traverso, la métaphore de l'*enfer* souligne la singularité du fait génocidaire et facilite l'accessibilité de l'horreur des images représentées : « Catégorie à la fois non historique et profondément ancrée dans l'imaginaire collectif, l'enfer désignait une condition transcendant la vie terrestre, donc jusqu'alors jamais vécue par l'humanité, mais dont l'horreur apparaissait ainsi « représentable » aux yeux du monde de l'après-Auschwitz. »

<sup>409</sup> Ibid., p. 219f.

Antelme dans sa lettre à Mascolo où il mentionne : « Dans l'Enfer, on dit tout<sup>410</sup> », l'assimilation des lieux ou de l'expérience de massacre de masse à cet espace mystique (*l'enfer*) permet aux narrateurs de pénétrer dans le subconscient symbolique du lecteur pour représenter les images d'extrêmes atrocités. Cette transposition discursive de l'expérience épouvantable englobe toutes sortes de matériaux ou de séquences expérientielles qui, dans les souvenirs, reviennent sur les manifestations de la souffrance et de l'horreur. Pourtant, bien que ce langage de l'expérience du génocide reste et demeurera souvent imagé, il surprend par son caractère concret, totalisant et vivace dans la description et dans l'illustration de la barbarie humaine.

En effet, la métaphore de *l'enfer* permet de représenter significativement un espace limite et aussi l'atmosphère chaotique et cauchemardesque de l'anéantissement. Parlant de la représentation des camps de concentration, Annette Wieviorka voit dans le recours métaphorique à *l'enfer* et, plus particulièrement à *L'Enfer* de Dante, une sorte de pièce de change pour, généralement, pallier au manque de puissance et d'intensité des mots pour décrire des faits. D'après elle, l'illustration réaliste de l'univers de la représentation à travers *l'enfer* s'est révélée, pour beaucoup d'écrivains, comme « un moyen de surmonter les limites du langage et de trouver un modèle antérieur à celui des camps<sup>411</sup>. » Ainsi, *l'enfer*, c'est le camp lui-même en tant que symbole de souffrance, de destruction, de terreur et de mort :

L'expérience du camp a été bien des fois racontée sous une forme métaphorique de l'enfer souvent représenté comme un espace de la limite, du terrible et de la condamnation. L'évocation de l'enfer pour désigner l'expérience des camps crée une image plus ou moins réaliste dans l'univers de la représentation. L'enfer traduit aussi ce lieu symbolique où se vit une expérience entre la vie et la mort. Beaucoup d'écrivains se sont servis de cette métaphore pour relater le vécu quotidien du camp<sup>412</sup>.

Pour ce qui est de la symbolisation des camps de concentration, le terme *enfer* est multiforme et multidimensionnel. Il symbolise l'interdit, l'humiliation, le manque, la souffrance, l'incompréhension ... et la mort<sup>413</sup>. Dans la transmission de

---

<sup>410</sup>Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire. Sur une lettre de Robert Antelme*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1987, p. 14.

<sup>411</sup> Annette Wieviorka, *Déportation et génocide*, op.cit., p. 180.

<sup>412</sup> Ibid.

<sup>413</sup> Voir Primo Levi, *Si c'est un homme*, op., cit., p. 27.

l'expérience du génocide, le mot *enfer* apparaît alors comme un lieu imaginaire et « connu » que la représentation s'approprie pour décrire toutes les formes de violence, de supplice, d'atrocité et d'horreur auxquelles les victimes de génocides ont fait face. Et, c'est dans ce sens que ce lieu mythique est (re)présenté en tant que tel ou à travers une description qui laisse deviner toute l'atmosphère abjecte et traumatisante des lieux de déshumanisation et de massacres de l'Homme.

Dans *Journal de déportation*, Yervant Odian fait usage d'une allusion référentielle doublée d'une image métaphorique pour résumer son témoignage. Après ses descriptions détaillées, le narrateur-témoin et victime de la déportation des Arméniens termine ses énumérations macabres et épouvantables par un commentaire ou une remarque personnelle qui fait référence à la description de Dante de ce lieu de souffrance :

Sur cette route, nous avons vu la misère indescriptible des convois de déportés. Par milliers, des femmes, des jeunes filles, des garçons, courbés sous le poids de leurs fardeaux, en proie à leurs souffrances et épuisés, marchaient sans fin sur des routes escarpées, pierreuses, boueuses, laissant échapper des gémissements et des plaintes. Ici ou là, des corps déchiquetés par des oiseaux de proie, des chiens et des hyènes. Des malades sans secours qui gémissent sous des arbres. Des nouveau-nés abandonnés qui vagissent, affamés. Des morts mal enterrés, à la hâte, et dont une jambe ou un bras dépasse ... D'horribles scènes d'enfer qu'aucun Dante n'a pu imaginer<sup>414</sup>.

Cette métaphore de l'*enfer*, employée, ici, par Odian, fait allusion à la figure allégorique de Dante<sup>415</sup>. Donc, comme Ulysse, ces personnages-rescapés (narrateurs ou héros) se sont échappés des enfers des camps d'extermination. Sauf que si pour Ulysse de Dante « l'enfer, c'est les autres », pour les écrivains (Primo Levi tout comme Yervant Odian) et les autres rescapés de génocides, l'*enfer* de l'expérience du génocide se vivait et se vit encore au quotidien. Cette référence textuelle est non seulement pour le narrateur une autre manière d'illustrer sa culture générale, mais

---

Et, c'est ce qui amène Primo Levi à assimiler leur traitement par les gardes à un véritable enfer : « C'est cela, l'enfer. Aujourd'hui, dans le monde actuel, l'enfer, ce doit être cela : une grande salle vide, et nus qui n'en pouvons plus d'être debout, et il y a un robinet qui goutte avec de l'eau qu'on ne peut pas boire, et nous qui attendons quelque chose qui ne peut qu'être terrible, et il ne se passe rien, il continue à ne rien se passer. Comment penser ? On ne peut plus penser, c'est comme si on était déjà mort. ».

<sup>414</sup> Yervant Odian, *Le journal de déportation*, op., cit., p. 136.

Dans un autre passage, pour marquer l'intensité de leur souffrance, Odian affirme : « *Sebil était, pour les Arméniens, la dernière étape avant l'enfer.* » (Ibid., p. 145.)

<sup>415</sup> Cette allusion métaphorique à la figure de Dante répond plus à un souci d'authenticité. L'évocation de Dante ou d'Ulysse dans le récit des génocides est une manière métaphorique de décrire les supplices vécues. Sauf que dans la représentation du génocide, les victimes n'ont commis aucun péché qui peut justifier leur châtement.

aussi un prétexte pour recourir à une comparaison permettant au lecteur de mieux appréhender l'atmosphère indescriptible et inimaginable de l'horreur. D'après le narrateur-témoin de *Journal de déportation*, ce qu'il vient d'évoquer dépasse de loin les représentations imaginaires de l'écrivain italien. De ce fait, cette référence allégorique et textuelle sur la personne et l'œuvre de Dante apparaît comme une opportunité, saisie par Yervant Odian, pour permettre au lecteur de se plonger dans l'univers cruel des démons où, à travers l'expérience de la figure de victime de génocide, s'entrecroisent toutes les forces oppressives et exterminatrices<sup>416</sup>.

Les symboles métaphoriques sont cohérents et incarnent parfaitement les images qu'ils représentent. Ces dernières maintiennent cette relation dialectique entre le passé événementiel et la vraisemblance narrative, car oscillant toujours entre, d'un côté, l'imagination, la subjectivité et, même dans une certaine mesure, la fiction totale et, de l'autre côté, la référence factuelle et l'objectivité. En tant qu'équivalence ou image de rechange, la métaphore se révèle, alors, comme un reflet de la réalité littéraire qui reste un produit de l'imagination et du véridique. Par conséquent, elle assume un rôle de complémentarité entre la réalité (propre) et la réalité (figurée). La combinaison d'une telle illustration symbolique avec le langage facilite au lecteur l'accès aux situations, aux objets ou aux scènes mis en représentation. Les modes de symbolisation, réunis autour du discours, de la narration et des métaphores, permettent une conceptualisation de l'expérience catastrophique comme Odian le rapporte par la bouche d'une mère qui considère la ville de Sultaniye comme « un véritable enfer ... ». <sup>417</sup> Cette même allusion est aussi faite dans *Être sans destin* par le monsieur avec lequel György Köves a eu une conversation difficile :

"Tu viens d'Allemagne, jeune homme ?" "Oui." "D'un camp de concentration ?"  
"Naturellement." "Duquel ?" "Buchenwald." "Oui, il en avait entendu parler, il savait que c'était l'un des cercles de l'enfer nazi." "D'où as-tu été déporté ?" "De Budapest." "Combien de temps as-tu été là-bas ?" "Un an en tout." "Tu as dû en voir, jeune homme, des horreurs", a-t-il dit alors, mais je n'ai rien répondu<sup>418</sup>.

---

<sup>416</sup> Contrairement à *Être sans destin* et *Journal de déportation*, l'évocation de l'enfer dans *Le passé devant soi* est un lieu de supplice pour le bourreau : « Il en vient à penser que l'enfer des oiseaux auxquels il avait rendu visite en songe ne serait pas un mauvais compromis. » (Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 210.)

<sup>417</sup> Yervant Odian, *Journal de déportation*, op., cit., p. 353.

<sup>418</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 337f.

Et, c'est juste à partir d'une telle évocation concrète de l'expérience concentrationnaire que se fait la comparaison avec l'univers hallucinant de l'*enfer*. Cette forme de confirmation des horreurs des camps tranche avec la réaction sereine et candide de György Köves qui, pourtant, ne fait que renchérir les propos de son interlocuteur : « [...] il a dit : "Non, c'est inimaginable", et pour ma part j'en convenais. Et je me suis dit que c'était apparemment pour cette raison qu'on préférerait dire enfer, sans aucun doute<sup>419</sup>. »

L'univers du génocide est représenté par des images et des scènes métaphoriques qui, dans une dynamique illustrative et explicative, cherchent à rendre compréhensible l'expérience. C'est dans cette optique que la métaphore de l'*enfer* apparaît comme le résultat d'une imbrication entre les éléments racontés, la réalité du génocide et les exigences de l'écriture littéraire. Elle est aussi l'expression d'une irréalité chargée que la représentation utilise pour décrire un espace de non-être, de non-vie, de non-image. Cet espace marqué par l'atmosphère sinistre, silencieuse et obscure où tous les actes posés par le bourreau conduisent inéluctablement à l'extermination. Cette mise en scène du vocable renforce l'emprise de la vraisemblance sur les faits relatés. Dans *Le soldat et le gramophone* aussi, le spectacle désolant constaté à Zagreb est assimilé à l'*enfer* : « L'enfer. On pouvait y retourner en venant de l'ouest, mais c'était l'enfer! Les lampadaires, démolis, les maisons, dans l'obscurité ou en flammes. Partout des gens, pas un qui soit heureux<sup>420</sup>. »

Il s'est révélé, dans la transmission scripturale de l'expérience du génocide, que les nombreuses histoires de souffrance et d'horreur ne pouvaient être représentées que par ce lieu métaphorique que le lecteur ne méconnaît pas et qui s'insère dans cette impression du réel et nourrit le contenu du récit vraisemblable. La réalité du génocide évoque des conditions de vie ou des expériences qui dépassent l'entendement de l'humain de sorte que le narrateur recourt à des formes de stylisation comme la métaphore de l'*enfer* auquel le système conceptuel du lecteur en est familier. En tant qu'attribution, la métaphore s'inscrit dans ce processus de donner du sens dans la configuration ou dans la conceptualisation de l'expérience

---

<sup>419</sup> Ibid., p. 34.

<sup>420</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 140.

Dans un autre passage du roman, Zoran et sa sœur Milica tentent de convaincre leur père pour quitter « *cet enfer*. » (Ibid., p. 205.)

de l'anéantissement. Elle permet en plus de caractériser les objets qu'elle décrit en les ramenant à de simples niveaux de compréhension de l'esprit humain. La métaphore illustre des situations dont de seules tentatives d'explication seraient vraisemblablement insuffisantes. L'emploi systématique de la métaphore dans le texte sur les génocides intervient, plus particulièrement, dans le récit ou dans la description des scènes les plus horribles et les plus inhumaines. Donc, le recours à de telles images au sens figuré s'effectue plus dans le but de faire l'économie d'une description. Et, c'est dans ce sens que la métaphore de l'*enfer* joue un rôle de substitution pour combler les limites verbales de la souffrance, de la cruauté humaine et de la mort. En plus, elle intensifie et renforce, dans la représentation, toutes les allusions et les références que les mots seuls ne parviendraient pas à illustrer. Cette métaphore de l'*enfer* est globalisante et correspond à cet imaginaire idéal à partir duquel le narrateur décrit son récit qui, lui, reste soumis aux contraintes de la mémoire et de la verbalisation.

Dans la représentation des génocides, les écrivains se servent très souvent d'un langage figuré et familier pour évoquer des comportements, des endroits ou des conditions de vie et/ou pour décrire les maltraitances, les crimes et les massacres. Ce discours métaphorique est tout aussi représentatif et audible dans un contexte réaliste et littéraire, d'autant plus qu'il reste étroitement lié à deux catégories référentielle et organisationnelle : « événement et sens<sup>421</sup>. » De telles structurations métaphoriques apportent des solutions à des impasses représentatives et aussi de multiples précisions par le biais de la rhétorique sur les événements racontés. Avec l'emploi des métaphores, la représentation de l'expérience du génocide confirme l'ancrage du récit dans une réalité discursive et littéraire qui, d'une manière ou d'une autre, fait référence à la réalité événementielle présentée<sup>422</sup>. Cette forme de mise en récit de l'histoire s'explique par une distance critique que la création littéraire, à travers le processus de construction, met en parallèle avec l'horreur et la barbarie. La métaphore apparaît comme un outil de connaissance, d'illustration et d'information dont le discours littéraire attribue des formes symboliques imaginables par l'esprit humain. Les éléments de stylisation, élaborés dans les récits

---

<sup>421</sup> Paul, Ricœur, *La métaphore vive*, op., cit., p. 127.

<sup>422</sup> Ricœur affirme : « *La métaphore se présente alors comme une stratégie de discours qui, en préservant et développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir heuristique déployé par la fiction.* » (Ibid., p. 10.)

des génocides, misent sur les connaissances enfouies dans la mémoire du lecteur qu'ils cherchent à activer ou à actualiser en tant que représentations abstraites et subjectives. Dans ce sens, la métaphore conceptualise une réalité dans un langage qui situe l'expérience douloureuse du protagoniste-narrateur dans une longue période de survivance éternelle empreinte de mysticisme et de religiosité.

La métaphorisation du langage témoigne d'une imagination féconde et illustrative qui active en permanence les signaux de l'expérience de la souffrance, de la condamnation et de l'anéantissement et assure, par sa puissance évocatrice et explicative, la transmissibilité de l'expérience du génocide. Sur la scène d'énonciation de la littérature, il se produit un transfert conceptuel sur fond de procédés métaphoriques pour rendre compte de la signification du texte en tant que processus de pluralisation du sens. Donc, il est tout à fait naturel que la métaphore se retrouve dans la littérature et dans l'expression poétique du texte romanesque sur l'expérience du génocide. La convocation de tels énoncés tropologiques trouve leur fondement dans plusieurs caractéristiques qui rendent son application particulièrement efficace et justifient, dans une certaine mesure, la place qu'elle occupe dans les textes littéraires. Dans les récits sur les génocides, chaque mot ou chaque structure métaphorique a une valeur symbolique et véridique dans un langage littéraire riche, mystique et énigmatique mis en représentation ou en illustration. Non seulement le mot ou l'expression est lié au corps meurtri du rescapé-témoin ou à l'événement catastrophique, mais aussi il correspond à une réalité vraisemblable marquée, d'une part, par la souffrance, par la douleur et par des sensations et, d'autre part, par des impressions (subjectives et narratives). En effet, les insuffisances et les limites de la langue classique amènent le narrateur à puiser dans un riche répertoire de symbolisations illustratives et de références religieuses pour tracer et déterminer les contours imaginaires de l'espace fictionnel de la souffrance et de l'horreur. Une telle re-formulation de la réalité favorise l'élaboration d'un discours produisant une vérité métaphorique et une vérité des événements évoqués. Ce dispositif imaginaire s'appuie sur un procédé suggestif et subjectif qui véhicule un univers symbolique et légitime le discours narratif. En définitive, dans le texte romanesque sur les génocides, la symbolisation métaphorique prend toute sa place, renforce la vraisemblance qui régit le discours littéraire et nourrit l'expression poétique de la représentation des génocides. Et,

c'est toujours dans la même dynamique de conception et de consolidation de cette expression poétique du texte romanesque que le dispositif discursif insère, dans le processus de mise en représentation, des séquences ou des tournures de dédramatisation.

### *La dédramatisation de certaines séquences discursives*

Dans la logique représentative et discursive de l'usage de la métaphore, le texte romanesque sur les génocides se spécifie par des séquences narratives marquées par des procédés de dédramatisation (des scènes humoristiques et ironiques) de l'expérience du génocide. Les deux tropes que sont l'ironie et la métaphore semblent jouer les mêmes rôles dans le discours littéraire, car la rhétorique langagière permet « le mariage entre la métaphore qui assimile et l'ironie qui distancie<sup>423</sup>. » Cette jonction entre la métaphore et l'ironie ajoute à la vraisemblance de l'histoire racontée un degré de dédramatisation. En tant qu'antidote du tragique, la mise en récit (comme exercice artistique) s'appuie beaucoup sur des séquences de dédramatisation, composée d'un subterfuge rhétorique et de scènes humoristiques et ironiques, pour élaborer un discours narratif ou littéraire sur l'expérience du génocide. Devant l'énormité des révélations et l'ampleur de l'horreur, les écrivains abordant l'expérience des génocides se sont largement rabattus sur des procédés de dédramatisation partielle, constitués d'une sorte de travestissement symbolique et de ridiculisation de la réalité expérientielle ou de situations absurdes et tragiques pour (re)présenter des aspects de la tragédie humaine dans leurs récits.

Cette esquivance discursive apparaît, dans la mise en récit de l'expérience du génocide, comme une autre technique que le langage littéraire utilise pour évoquer des situations de souffrance et de déchéance humaine. Les différents auteurs s'illustrent par leur imagination, leur fantaisie, leur esprit créatif et aussi par leur humour. Ce langage qui se verse, de temps à autre, dans la parodie et l'(a) (auto)dérision contribue, d'une part, à comparer des situations et des expériences et, d'autre part, à camoufler, de manière symbolique, les impacts négatifs de l'horreur des événements vécus sur la réception des œuvres romanesques. C'est dans cette

---

<sup>423</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit, III*, op., cit., p.271.

optique que le sentiment de bonne humeur, véhiculé dans les romans étudiés s'avère, par moment, dans la représentation des génocides, comme une forme de dédramatisation de l'expérience. Cette bonne humeur qui n'est pas synonyme de gaieté interrompt le récit et transmet surtout des messages codés que le lecteur doit déchiffrer. En effet, la bonne humeur apparaît comme un acte d'auteur et sert de prétexte au narrateur pour expliquer des situations précises. Ce dernier, quant à lui, se délecte de la tragi-comédie de l'histoire en invoquant des moments de « réjouissance » invraisemblables. La mise en récit crée, alors, une langue unique qui oscille entre le sérieux et le ludique et qui est aussi propice à la symbolisation de l'expérience collective. Cette évocation du sentiment de bonheur contribue à retirer une partie de la substance dramatique et tragique du récit. La description de l'horreur se fait à l'aide de parodies, d'allégories et de métaphores ; ce qui contribue à rendre le discours, dans certaines séquences, absurde et, parfois même, contradictoire à l'image de l'absurdité et des contradictions évoquées dans l'expérience du génocide. Et, c'est par cette dose d'esquive discursive que le narrateur cherche à faire supporter à son lecteur les atrocités, les malheurs et les angoisses des personnages littéraires.

Le héros du roman *Être sans destin*, György Köves, tient à sa vie sans destin qui le maintient dans un enfermement total. D'ailleurs, son état d'esprit déstabilisé le cantonne dans une situation paradoxale. Peut-être que son salut réside à raconter son « bonheur »<sup>424</sup> dans le camp de concentration. Ce bonheur dont personne ne fait allusion et dont il ne peut s'en débarrasser si facilement :

[...] il n'y a aucune absurdité qu'on ne puisse vivre tout naturellement, et sur ma route, je le sais déjà, me guette, comme un piège incontournable, le bonheur. Puisque là-bas aussi, parmi les cheminées, dans les intervalles de la souffrance, il y avait quelque chose qui ressemblait au bonheur. Tout le monde me pose des questions à propos des vicissitudes, des "horreurs" : pourtant en ce qui me concerne, c'est peut-être ce sentiment-là qui restera le plus mémorable. Oui, c'est de cela, du bonheur des camps de concentration, que je devais parler la prochaine fois qu'on me posera des questions.

Si jamais on m'en pose. Et si je ne l'ai pas moi-même oublié<sup>425</sup>.

À vrai dire, les souvenirs de György Köves traduisent, chez le rescapé, une certaine aliénation dont lui-même semble prendre conscience. Malgré « les

---

<sup>424</sup> Voici comment Imré Kertész explique dans son entretien avec Par François Busnel, le sens du mot bonheur dans son roman *Être sans destin* : « Prenons l'exemple du mot "bonheur" dans *Être sans destin*: ce mot arrive dans le roman comme une espèce de révolte. Dès le début, son apparition est programmée, et petit à petit il éclate comme un scandale. »

<sup>425</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 359.

intervalles de la souffrance », le héros, dans son récit de l'expérience concentrationnaire, se permet de se rappeler du « bonheur des camps de concentration » et du « mal du pays<sup>426</sup> » d'Auschwitz. Cette évocation moqueuse et sarcastique, mais apparemment sincère montre tout le dégoût ressenti envers l'expérience traumatique, mais aussi l'inconfort de Köves à vivre dans son espace « hostile ». Dans ce contexte de souvenir et de mélancolie discursive, ne peut-on pas se demander si ce bonheur de György Köves dans le roman *Être sans destin* est assimilable au bonheur de Semprun : « [...] le bonheur fugitif de l'accord avec soi-même, cette sérénité que procure la maîtrise de sa propre vie, la prise en charge de soi-même<sup>427</sup>. »

Évidemment, ce bonheur mérite une redéfinition, car il semble insignifiant, voire même outrageant devant l'ampleur de l'horreur et la profondeur du malheur. György Köves semble revivre une autre horreur dans le monde libre, car ses interlocuteurs refusent qu'il évoque son passé. Cependant, empêcher à ce rescapé du camp de vivre son malheur à sa guise, revient à lui ôter son souvenir de l'univers concentrationnaire ; ce « bonheur » qui conditionne présentement sa vie. Ce bonheur vécu dans le camp de concentration de Zeitz est souvent repris par le narrateur Köves sous une expression métaphorique appelée « l'âge d'or<sup>428</sup> » qui ne sert qu'à mettre en parallèle sa situation d'homme libre et sa situation de détenu. Cette manière de décrire ou d'évoquer avec des comparaisons contradictoires est aussi assez symptomatique chez le narrateur de *Journal de déportation* Yervant Odian. En effet, le narrateur qui a jusqu'ici vécu les affres de la déportation et qui est conscient de la signification d'un camp de déportés le trouve « agréable ». Aussi horrible qu'il a l'air, Odian semble intervertir le sens de la symbolisation : « Au premier coup d'œil, la vie du camp m'avait semblé plutôt agréable. Elle avait avant tout les attraits de la nouveauté<sup>429</sup>. » Ces propos sarcastiques témoignent d'un mal-être chez le rescapé qui ne cherche, en aucun cas, à positiver l'expérience catastrophique. En général, cette forme de mise en récit s'insère dans un discours

---

<sup>426</sup> Ibid., p. 361.

<sup>427</sup> Jorge Semprun, *Le Grand Voyage*, op., cit., p. 265.

Dans son œuvre *L'Écriture ou la vie*, ce bonheur est étroitement lié à la mémoire narrative: « *Le bonheur de l'écriture, je commençais à le savoir, n'effaçait jamais ce malheur de la mémoire. Bien au contraire: il l'aiguillait, le creusait, le ravivait. Il le rendait insupportable.* » (Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, op., cit., p.212.)

<sup>428</sup> Ibid., p. 198.

<sup>429</sup> Yervant Odian, *Le journal de déportation*, op., cit., p. 121.

littéraire complètement débridé où le narrateur use des possibilités du langage pour réagir ou pour se souvenir des signes d'humanité, des moments de satisfaction personnelle ou pour manifester son dépaysement dans le monde des hommes libres. Et, c'est à travers les moments les plus affreux que certains souvenirs ont leur sens. À titre d'exemple, György Köves revient sur une blague consciente qui révèle la présence de la bonne humeur chez les prisonniers, malgré leurs conditions de vie extrêmes :

[...] Alors, il me demanda : "Savez-vous ce que signifie la lettre U – il montra sa poitrine – là ?" Je lui dis que je le savais, évidemment : "Ungar", c'est-à-dire "Hongrois". "Non, répondit-il, Unschuldig" à savoir "innocent", puis un bref rire, en hochant longuement la tête d'un air songeur [...]. Et je vis par la suite au camp d'autres hommes faire la même chose en me racontant la même blague, très souvent, au début : ils semblaient y puiser une sensation de chaleur, de réconfort – c'est du moins ce que laissaient supposer leur rire toujours identique, le radoucissement de leurs traits, ce sourire douloureux dans l'expression néanmoins émerveillée avec laquelle ils racontaient et écoutaient à chaque fois cette blague, un peu comme lorsqu'on entend une musique très émouvante ou une histoire particulièrement touchante<sup>430</sup>.

Non seulement ces blagues<sup>431</sup> contribuent à humaniser l'environnement odieux du camp, mais aussi elles semblent unir les victimes dans de brefs mouvements de résistance contre la tristesse, le désespoir ou la mort. C'est toujours avec ce même procédé narratif que György Köves relate la détérioration de sa condition sanitaire sous une forme d'incantation avec la répétition de certains mots : « Ma bonne humeur, mon entrain diminuaient, chaque jour, j'avais un peu plus mal à me lever, j'étais un peu plus fatigué en me couchant. J'avais un peu plus faim, un peu plus mal à bouger, tout commençait un peu plus difficilement, je devenais un fardeau pour moi-même<sup>432</sup>. »

Ces énoncés de bonne humeur « absurdes » ont été, à maintes reprises, évoqués dans le récit *Être sans destin*. Entre amis, au retour du travail, ces bonnes humeurs qui correspondent aux moments de blagues et de plaisanteries dans les douches expriment aussi des signes de vie dans cette ambiance d'horreur. À travers de telles allusions, le narrateur y dévoile ses sentiments et son appréciation du comportement des hommes. L'évocation de tels propos rend la tonalité du discours narratif drôle, tragique et poétique. Ce foisonnement de preuves de bonne humeur ou d'humour

---

<sup>430</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 195.

<sup>431</sup> Ibid., p. 201.

<sup>432</sup> Ibid., p. 204.

dans le récit des génocides adoucit l'expérience de la violence et l'horreur et transforme certaines séquences discursives en objet d'analyse et de réflexion.

Sur cette même lancée, une bonne partie du roman *Le soldat et le gramophone* se déroule dans une atmosphère narrative loufoque et tragique sur fond musical. En effet, les sons de musiques et les éclats de rire (celle de l'installation et de l'inauguration des WC chez les grands-parents) s'alternent avec d'effroyables scènes de massacres. Il s'en suit des larmes de rage et d'impuissance qui circonscrivent la narration dans un univers textuel (in)vraisemblable. L'ombre des chansons égaie l'univers narratif, bien que certaines histoires soient tristes et tragiques. Pourtant, c'est dans cette atmosphère de chaos et de désolation qu'un soldat s'empare du gramophone et manipule des boutons. Ses efforts sont récompensés par une chanson accueillie par des danses et la voix des soldats et de leurs chiens :

La cithare et l'accordéon entraînent les soldats dans la ronde pleine de rage, les képis sont jetés par terre –youyou ! – voici la chanteuse, on entend un court instant sa voix, les soldats entonnent le chant à leur tour : Nous sommes la voix ! Nous sommes le gramophone ! Plus personne n'entend les cris des gamins<sup>433</sup>.

Dans cet extrait, le narrateur, Aleksandar, oppose le climat de terreur des enfants et de leurs parents à celui d'allégresse des soldats. On voit dans ce passage une expression d'indifférence, de cynisme et d'inhumanité du bourreau qui tranche avec toute forme d'humanité face à des populations civiles laissées à elles-mêmes. Tout ce dispositif narratif, enchâssé dans la nostalgie et dans l'atmosphère de la guerre, favorise, grâce à l'émotion suscitée, une profonde réflexion dans un cadre romanesque à la fois contradictoire et vraisemblable. C'est dans ce contexte que l'écrivain peint cet univers chaotique et cauchemardesque (Ođian, Stanišić, Kertész) ou un espace fictionnel (Gatore) pour porter plainte symboliquement contre chaque système du génocide en tant qu'héritage de l'histoire de l'humanité. Le recours à un tel style d'écriture et à une telle forme d'expression dans le récit sur les génocides suit une certaine logique communicationnelle : « Il s'agit de communiquer au lecteur un passé irrationnel, monstrueux, aux normes inversées, aux valeurs dégradées de manière à ce qu'il le perçoive, le revive le plus authentiquement possible sans que le plaisir esthétique de la lecture étouffe l'horreur et la terreur

---

<sup>433</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 170.

qu'il inspire<sup>434</sup>. » Certes l'univers romanesque de l'expérience du génocide est cauchemardesque et traumatisant, mais pour ne pas rester prisonnier de l'horreur et du chaos événementiel, les narrateurs se rabattent sur une esthétique parodique et ironique, d'un côté, pour conjurer la cruauté, la barbarie et la mort et, de l'autre, pour provoquer et inciter le lecteur à la réflexion. Ainsi, la bonne humeur et les oppositions de situations dramatiques et d'allégresse évoquées, dans les mises en récit, doivent être comprises comme des moments de rupture discursive et aussi comme une volonté d'aérer la narration tout en dénonçant des situations ou des comportements ou en exprimant une indignation ou un certain mal-être existentiel.

Ces séquences de dédramatisation favorisent l'adhésion du lecteur au récit, d'autant plus que le procédé narratif reste rationnel et vivant. Une dimension ironique ou comique des textes reflète la distanciation des auteurs qui ne cherchent pas *ipso facto* à subjuguier le lecteur par des émotions. La mise en écriture de l'expérience catastrophique autorise le recours à l'humour, à la dérision et aux caricatures de telle sorte qu'avec mesure le langage puisse se permettre de se moquer de cette réalité horrible. Mais, ce qui a été le plus remarquable dans l'élaboration de la narration sur l'expérience du génocide, ce n'est pas un penchant vers une quelconque pulsion émotionnelle, mais surtout, la façon dont les narrateurs parviennent, par le biais de l'humour et de l'ironie, à surmonter, à sublimer et, finalement, à ridiculiser les moments douloureux et horribles de la tragédie humaine. Ce mélange de sérieux créatif et d'ironie entre dans le cadre d'une stratégie communicative qui favorise une prise de conscience dans le rire et dans la détente de la réalité atroce. Cette forme de stylisation a été souvent utilisée pour ne pas enfermer le lecteur dans l'expérience de l'horreur et de la mort. De temps en temps, quelques épisodes ironiques agrémentent le récit sans pour autant lui retirer toute sa signifiante énonciatrice et sa portée testimoniale. À preuve, dans *Le journal de déportation*, certaines scènes ironiques rappellent le travail d'Yervant Odian comme journaliste-satiriste reconnu. Dans cette œuvre, les séquences ironiques favorisent une certaine ridiculisation du tragique, d'autant plus que cette dernière s'effectue dans des contextes ou des situations narratives rationnelles. En témoigne cet extrait du Journal humoristique turc, *Karagöz*, pour rompre le récit et aussi étaler le degré de haine acerbe entretenu dans l'imaginaire de la population turque :

---

<sup>434</sup> Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque*, op., cit., p. 53.

« Si vous voulez comprendre le cours de la guerre, regardez le visage des Arméniens ! Si leur visage sourit, c'est que les Français et les Russes sont en train de gagner, s'il est triste, soyez sûrs que ce sont les Allemands qui sont en train de gagner<sup>435</sup>. » Les scènes ironiques ne manquent pas dans ce récit et deviennent même quelques fois très explicites. En voici une qui en dit long sur le sentiment de peur généralisé dans la ville et chez la population :

[...] Je me suis levé, je me suis approché de lui, l'ai secoué doucement en l'appelant « Archag ! »  
Il ne s'est pas réveillé. Je l'ai secoué un peu plus fort en l'appelant par son nom.  
Il se réveilla cette fois en sursaut et s'assit dans le lit.  
« Qu'y-a-t-il ? » s'écria-t-il en turc.  
Je me rendis aussitôt compte m'être trompé. Cet homme n'était pas Archag Alboyadjian.  
« Pardonnez-moi, bégayai-je, je vous ai pris pour quelqu'un d'autre. Par Allah ! Par Allah ! s'écria l'individu, tu m'as fait une de ces frayeurs !  
- Pardonnez-moi, répétai-je.  
- Tu ne sais pas qu'ici, c'est en général à cette heure de la nuit qu'ils viennent nous emmener à la Cour martiale pour nous interroger ? [...] <sup>436</sup>.

Odian use de ses prédispositions de satiriste et d'humoriste pour décrire cette expérience traumatisante et horrible. À travers cette stratégie narrative, il est possible de présager que le narrateur ait voulu, à sa manière, laisser une empreinte indélébile dans l'élaboration de ses procédés discursifs relatifs à son témoignage sur la *Catastrophe*. L'accent n'est pas seulement mis sur le contenu, sur les révélations et sur les événements, mais aussi sur la singularité du discours, donc sur la réception. Malgré la douleur et la souffrance qu'on peut détecter dans le récit d'Odian, celui-ci relate les scènes avec une distance et un détachement qui se traduisent par une tonalité humoristique. Voici une autre scène ironique qui relate les subterfuges payants d'un jeune Arménien qui a fini par se libérer des griffes des policiers turcs en jouant le mort :

[...] Un policier qui s'appelait Arif et qui était un farceur dit :  
« Moi, je sais comment le guérir. On le sort de prison et on lui dit qu'il est libre d'aller où il veut en toute liberté. Et vous verrez comment il retrouvera ses esprits ! Essayez ! » ordonna Hakke Efendi.  
Deux policiers le prirent sous les aisselles, le sortirent de la prison et lui dirent qu'il était désormais libre d'aller où bon lui semble, que monsieur le commissaire l'avait pardonné ...  
Cela n'avait toujours aucun effet.  
« Il a peut-être des doutes. Sortez-le dans la rue et abandonnez-le ! » ordonna Hakke.  
Le traînant difficilement jusqu'en bas des escaliers, on le sortit dans la rue, on l'emmena assez loin et on le laissa au beau milieu de la rue en lui disant qu'il était désormais libre.  
Le corps était toujours inanimé.

<sup>435</sup> Yervant Odian, *Le journal de déportation*, op., cit, p. 45.

<sup>436</sup> Ibid., p. 75f.

« Éloignez-vous de lui ! ordonna le commissaire.  
 « On va le chercher ? proposa un policier.  
 Laissez –le ! Qu’il disparaisse ! s’écria Hakke Efendi. Il nous a donné assez de soucis depuis hier ... Qu’Allah le châtie! »  
 C’est ainsi que le jeune Arménien parvint à se tirer d’affaire.  
 Il avait été sauvé par sa force de caractère, car il fallait une volonté exceptionnelle pour feindre d’être mort pendant vingt heures, se priver de boire et de manger, et même se retenir et ne pas faire ses besoins<sup>437</sup>.

Seul un recul peut permettre au narrateur de recourir à un tel style ironique pour nous décrire le traitement inhumain et la légèreté des accusations et des emprisonnements. Toujours, parmi les faits divers vécus en prison, Oadian revient aussi sur cette autre scène qui fascine le lecteur par sa haute facture humoristique. En effet, c’est un fait divers qui met aux prises deux prisonniers :

Une autre nuit, on nous ramena un ivrogne complètement saoul. Ce commerçant autochtone s’était enivré, avait fait du tapage et s’était bagarré : les policiers avaient dû l’interpeller. [...]

Le commerçant ivre fut mis en cellule, où il se coucha aussitôt par terre et se mit à ronfler, plongé dans un profond sommeil.

Le lendemain matin, quand il chercha son argent pour payer la contravention avant de partir, il se rendit compte que ses poches étaient vides. [...].

Il était clair que le vol avait été commis par ses compagnons de détention. [...] Ils furent tous fouillés sur le champ et l’on retrouva les 9 médjidié et 8000 piastres en billets sur un arabe [...]

«Voyons où les as-tu cachés ? lui demanda-t-on.

- Je les ai avalés », dit l’Arabe.

Ils crurent qu’il mentait. Ils se mirent à le battre de nouveau, mais, cette fois, le malheureux soutenait qu’il disait vrai.

« Par Allah ! Je les ai avalés ! criait-il en pleurant.

- Que faire à présent ? demanda le commerçant.

- Tu n’as plus qu’à attendre qu’il les ressorte de l’autre côté », lui répondit-on. [...]

Le commerçant fut obligé de prendre une chaise et de s’asseoir près de la cellule, en attendant que le voleur daigne expulser les pièces d’or

Quatre ou cinq heures passèrent et l’homme ne ressentait toujours pas le besoin de s’asseoir sur le pot de chambre que le commerçant avait spécialement fait acheter. [...]

Le commerçant [...] fit rapporter pour le voleur cinq brochettes, une demi-ocque de pain, du yaourt et du pilaf.

Le pauvre Arabe engloutit ces mets avec un appétit vorace. De sa vie, il n’avait sans doute jamais fait un tel repas sardanapalesque.

Le soir venu, le commerçant espérait jouir des fruits de sa patience, hélas, le voleur se soulagea tout en gardant les pièces.

Le soir, nouveau repas offert par le commerçant. [...].

Le lendemain, j’appris que le voleur avait enfin daigné expulser trois pièces d’or, mais il en restait encore neuf qui devaient suivre le même chemin.

Le commerçant passa trois jours et trois nuits dans la prison à nourrir le voleur afin de récupérer la totalité de ses 12 pièces d’or, car celles-ci ne réapparaissaient que peu à peu.

Finalement, après avoir retrouvé l’intégralité de la somme, il quitta le commissariat, jurant qu’il ne s’enivrerait plus jamais<sup>438</sup>.

<sup>437</sup> Ibid., p. 335.

<sup>438</sup> Ibid., p. 335-337.

Ce récit d'Yervant Odian abonde en passages ironiques se déroulant tous dans des lieux de détention<sup>439</sup>. Cette démarche narrative interrompt, de temps à autre, l'atmosphère de désespoir, de tristesse, de souffrance et de cruauté qui caractérise de nombreuses séquences narratives sur la déportation. Dans le récit *Journal de déportation*, le narrateur oublie temporairement l'atroce expérience de la déportation et l'enfer carcéral et réorganise son intention représentative pour égayer le lecteur avec beaucoup de tact et de pédagogie. Devant l'angoisse continuelle et l'absurdité des expériences vécues, Odian reste marqué par des scènes ironiques qui se mélangent avec l'arbitraire, la souffrance et la violence. Cette démarche narrative produit une histoire textuelle et cumule un foisonnement de faits divers qui vont des plus sérieux aux plus triviaux. Ainsi, dans la représentation de l'expérience du génocide des Arméniens, le narrateur, Yervant Odian, met en scène un univers textuel riche en images et en rebondissements qui reflète un espace humain avec ses réalités, ses paradoxes et ses contradictions.

Cette même propension pour l'ironie, constatée chez le personnage littéraire de l'écrivain Yervant Odian, se retrouve chez la narratrice du roman *Le passé devant soi* de Gilbert Gatore. La tonalité ironique du récit d'Isaro Gervais se tisse à travers les incursions répétitives de celle-ci dans le texte. Cette narratrice, victime de génocide, s'adresse, « à visage découvert », au lecteur tout en lui révélant, avec beaucoup de surprise, certaines facettes cachées de l'histoire horrible de Niko :

94. « Cher compère, nous voici au milieu d'une passe inconfortable. Niko est contraint de s'abandonner à la passivité absolue. Il nous laisse seuls constater que de ne rien demander pour être eux, que d'être seul ne garantit pas la tranquillité. L'inertie de Niko est-elle un renoncement à l'espoir d'être en paix, et sa discrétion, une tentative de s'effacer, non seulement devant les yeux des singes mais aussi du monde ? Se soumet-il parce qu'il est convaincu de mériter ce sort ? Sa discrétion est-elle une façon de mourir ? La mort est-elle l'achèvement de la discrétion ? En tout cas, une chose est certaine, notre présence ne lui est d'aucune aide. Il se peut même qu'elle ajoute à son tourment. Laissons-le donc délibérer de la suite et essayons, en attendant, de le connaître mieux<sup>440</sup>. »

Ces types d'interpellations répétitives<sup>441</sup> dans le récit, aussi sérieux qu'elles se présentent, ne manquent jamais d'arracher un petit sourire au lecteur qui ne peut s'empêcher d'avouer sa surprise et de se poser des questions sur les deux personnages du roman. Un tel procédé permet au narrateur de revenir sur les raisons

---

<sup>439</sup> Dans la même veine, on retrouve aussi d'autres scènes narratives similaires par leur facture ironique apparaissent aux pages 338-339.

<sup>440</sup> Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 80.

<sup>441</sup> Ces formules interpellatrices reviennent aux pages 11, 70, 124, 215.

de l'état psychologique de ses deux personnages et sur certains aspects énigmatiques du génocide des Tutsi sans le mentionner clairement. La synchronisation des deux registres d'énonciation ne souffre d'aucune cassure ; et les quelques interventions de la voix narratrice renforcent l'effet de surprise assimilable à de l'ironie. Ces interpellations fréquentes de la voix narrative au lecteur apparaissent comme des clins d'œil nécessaires qui encadrent le discours narratif en ce sens qu'elles attirent l'attention du lecteur sur la situation des personnages, sur les faits ou sur le récit et qu'elles instillent substantiellement à la tonalité générale du récit, déjà triste, une dose provocatrice de surprise et d'ironie. En tant qu'interruptions discursives, ses intrusions de la voix narratrice (ou plus exactement de l'écrivain Gilbert Gatore) accentuent le décalage entre la réalité du génocide et celle de la narration. Ces interruptions qui frisent avec l'ironie ont le mérite de ne pas centrer le récit sur la souffrance et aussi de varier les objets de la narration.

Aussi, dans *Être sans destin* d'Imré Kertész, le narrateur, fortement marqué par les corvées dans la boue, assimile cette forme de supplice quotidien à un « théâtre de la vie<sup>442</sup>. » Ce théâtre laisse entrevoir une certaine dimension caricaturale, ironique et humoristique du discours reflétant la position distanciée de l'auteur qui ne cherche aucunement à cloîtrer le lecteur dans des scènes tristes et dramatiques. Poursuivant dans la même veine, György Köves ne peut s'empêcher de revivre sous forme de cauchemars la normalité de la vie de prisonniers (les premiers jours de l'arrestation, l'appel, le séjour à l'hôpital ...). Cette normalité imaginée est, à maintes reprises, martelée par l'emploi de l'adverbe « naturellement » qui, quelque fois au delà de sa portée ironique, condamne cette nature immanente dont il est obligé de supporter et d'endurer : « Répondant à une autre question, il reconnut qu'il n'y avait "naturellement aucune garantie" » (Kertész, p. 95) [...] j'avais déjà souvent vu des soldats allemands, bien naturellement. » (p. 115) [...] et puis j'avais plutôt envie de travailler comme un enfant, naturellement. » (p. 116) [...] et j'admettais qu'en définitive la situation était tout autre qu'à la gendarmerie, naturellement. » [...] chez nous, à peu près tout le monde, moi aussi, naturellement, exprimait quelques réserves à propos des Tziganes [...]. » (p. 149)<sup>443</sup>

---

<sup>442</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 228.

<sup>443</sup> Cet adverbe revient dans les pages 162, 167, 174, 186, 194, 206, 209, 211, 222, 251, 283, 296, 322, 325, 328, 353, 354.

Contrairement à Yervant Odian et à Gilbert Gatore, les scènes ironiques dans le roman de Kertész se construisent dans une dynamique de retenue et de malaise qui met en exergue toute la personnalité contradictoire de Köves. Celui-ci, toujours plongé dans le cauchemar de l'enfer concentrationnaire surprend par cette assertion curieuse : « je voudrais vivre encore un peu dans ce beau camp de concentration<sup>444</sup>. » Cette remarque étrange du personnage principal du roman *Être sans destin*, exprime un état d'esprit gagné par une sorte de mélancolie et de regret. Köves ironise dans sa réflexion assujettie à sa condition de naufragé du camp. À la place de « horrible », il préfère « beau ». L'enchaînement des événements se déroule à travers un regard à la fois naïf et lucide dont la distanciation charrie les valeurs et les convictions reçues. L'évocation de telles situations crée des passages tristes et drôles de telle sorte que le lecteur ne peut s'empêcher de se demander s'il faut en rire ou en émouvoir. Dans le texte romanesque sur les génocides, ces scènes ironiques montrent bien la capacité du rire et de la dérision à transmettre l'horreur de la situation : il ne s'agit pas d'un rire de joie évidemment, mais surtout d'un rire de malaise, d'automates et de traumatisme. On remarque aussi, dans l'expression de l'horreur et la dislocation de valeurs, une certaine défiguration stylistique qui produit également de l'ironie.

Ces scènes ironiques, coincées entre le fantastique et l'absurdité existentielle des personnages en question, naviguent entre le réel (comme source d'inspiration) et la stratégie créative du narrateur. Dans le texte romanesque sur les génocides apparaissent deux types de tonalités (tragique et grotesque) liées à un réalisme qui se fonde sur des éléments du fait historique. À côté du chaos, de la terreur et de la mort, omniprésents dans chaque récit, le récit se caractérise par un ou plusieurs personnages incarnant le rôle du héros tragique traditionnel. Et pour ne pas sombrer exclusivement dans le macabre, l'horrible et le sordide, les voix narratrices exposent, dans l'élaboration de procédés discursifs, des séquences scéniques marquées par une volonté de dédramatisation du tragique. Cette stratégie de dédramatisation qui se traduit par des moments de rire nécessaires dans le déroulement du récit scelle aussi le raffermissement des liens entre le lecteur et le narrateur. En adjoignant à cette écriture un certain « lyrisme ironique » qui, curieusement, contraste avec l'horreur du génocide, le narrateur cherche aussi à

---

<sup>444</sup> Ibid., p. 259.

mieux véhiculer son message. Ce dernier devient, par la force de ces tropes, désarmant de douceur et même drôle par moments.

L'analyse de ce quatrième chapitre du travail, nous montre que, dans la représentation romanesque de l'expérience du génocide, le rôle de la figure du protagoniste-narrateur dans l'élaboration d'une histoire fictionnelle est déterminant. Sa position variée prescrit au récit un jeu de temporalité qui se traduit par un va-et-vient incessant entre le temps de la narration et le temps de l'histoire. Le cadre temporel de chaque texte romanesque se fonde sur une dialectique de l'absence et de la présence de l'événement rapporté. Éclatée et illimitée, cette temporalité répond, grâce à la souplesse du dispositif narratif, aux besoins de la vraisemblance entretenus par un discours qui s'est toujours voulu littéraire et aussi véridique. Et, c'est sous son emprise que le contexte diégétique du récit a considérablement renforcé l'effet de réel du texte, car la posture narrative établit un rapport d'intimité et d'étrangeté qui traduit non seulement une volonté de distanciation et un parti pris assumé du narrateur dans l'acte de transmission narrative, mais aussi une volonté de persuasion. Cette forme de langage qui reflète une réalité représentative, ancrée dans le fictionnel, permet d'accéder à un univers créatif en mesure d'exprimer l'histoire de la tragédie des génocides. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre que les énoncés narratifs, conçus dans un langage imagé, métaphorique et symbolique, ne font que spécifier et conceptualiser des références scéniques de l'horreur du génocide, car « [...] la métaphore peut être tirée de tout ce qui nous environne, de tout le réel et de tout l'imaginaire [...] »<sup>445</sup>. » En effet, toutes les nombreuses figures de style distillent des images certes abstraites, mais dont le système conceptuel du lecteur se charge de rendre concrètes. Elles renforcent également la vraisemblance dans le discours littéraire qui cherche à représenter en toute transparence l'événement du génocide.

Avec le recours systématique au langage métaphorique, le texte romanesque sur l'expérience du génocide réaffirme son ancrage dans la littérature, car les mots ou les structures de phrases, tout en s'éloignant des faits historiques, transposent le discours dans l'espace de création où s'amorcent, grâce à une langue souvent imagée et poétique, de nouveaux liens assujettis à la subjectivité. Les procédés

---

<sup>445</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, op., cit., p. 80.

rhétoriques chargées de transmettre les images exécutent le principe de « re-description de la réalité<sup>446</sup>. » Cette organisation du texte romanesque présente une langue nouvelle dans laquelle les vocables recréent une instance discursive authentique. En l'inscrivant dans un élan d'approximation, les potentialités conceptuelles des tropes se traduisent par une proximité avec le sens commun qui confère aux images familiarité et précision. Toute appréhension d'une image métaphorique impliquerait, donc, la saisie diachronique de ses divers sens et actualisations. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'ancrage du roman sur l'expérience du génocide dans une tradition biblique fondatrice de la littérature. Cet intérêt littéraire se répartit entre la nature des textes, les aspects esthétiques du discours et la singularité des messages. À la fois médiatrice d'une pensée, ces métaphores restituent, dans une posture conceptuelle du discours, une structure schématique énonciatrice d'une filiation et d'une « référentialité » favorisant la lisibilité de l'histoire textuelle présentée et des messages à délivrer.

Dans la logique de la métaphore, la dédramatisation contribue aussi à confirmer un renoncement à toute objectivité dans l'exercice de mise en représentation, car la narration allie non seulement la subjectivité et l'imagination, mais aussi l'arbitraire et l'ambivalence dans la sélection des histoires à raconter. D'ailleurs, tous les personnages littéraires des romans doivent assumer leurs multiples rôles en assurant au lecteur, malgré le caractère horrible des histoires, tout le plaisir que l'art doit susciter. Ainsi, la tonalité générale des romans n'est ni macabre ni mélancolique. Elle est même tantôt drôle tantôt sensible. Le lecteur est amené à s'imprégner de la réalité textuelle dans une symbiose affective dans laquelle la tristesse, le dégoût, l'aversion, la colère ... côtoient, de temps en temps et sans distorsion, le rire et l'(a) (auto)dérision. L'enlacement du sérieux, du tragique et du ludique qui caractérise ces romans relatant des événements extrêmes ne peut se réaliser que dans un discours littéraire, car de telles scènes de dédramatisation permettent aux auteurs d'aborder, avec distance et désaffectation, certains événements tragiques. À travers ce discours littéraire, les figures narratives présentent des scènes ironiques qui constituent des points de rupture dans le déroulement et dans la tonalité de l'histoire de la narration. Et, c'est ce mélange de réalisme tragique et ubuesque qui porte l'élan de témoignage, de dénonciation et de réflexion sur des faits du génocides

---

<sup>446</sup> Ibid., p. 311.

largement diffusés et que le discours littéraire se charge de transmettre avec autant d'authenticité et d'originalité. Cette dynamique de littérisation du discours se renforce aussi à travers la présence de structures tropologiques. Ces dernières, constituées essentiellement d'images métaphoriques et de scènes de dédramatisation, font partie des composantes de la progression du travail d'élaboration théorique et, plus généralement, de tout développement cognitif qui déterminent la littéarité du discours, car il est clair qu'en plus d'amoindrir la tension (horrible), les gens doivent continuer à lire et à écouter de telles histoires.

Dans l'ensemble, le recours systématique à divers outils de médiation du discours textuel traduit un savoir-faire, d'une part, ancré dans la déformation et dans le maquillage et, d'autre part, inspiré d'une tradition (littéraire) qui marque, chez l'écrivain, un penchant assumé vers le faire-semblant, vers le parallélisme, vers l'embellissement, vers la verbalisation, bref vers la fiction littéraire. Cependant, tout ce dispositif de mise en récit entre en résonance avec l'espace vital de la vraisemblance. Ceci étant dit, l'efficacité des procédures transmissives se mesure à l'aune des stratégies et des ajustements possibles qui permettent au discours de produire des images littéraires nécessaires à la compréhension des messages à livrer et à la beauté du langage qui les (sup)porte. Vus sous cet angle, les instruments discursifs du texte romanesque constituent la pierre angulaire de la représentation littéraire qui s'appuie sur des personnages littéraires, somme toute, proches de la réalité historique. Le jeu d'images référentielles, l'incorporation de fragments textuels et les allusions métaphoriques recomposent le dispositif de la fiction littéraire en une réalité vraisemblable mise en place pour les protocoles de lecture. Dans l'histoire romanesque, ces constituants du texte narratif contribuent à asseoir un discours littéraire en alimentant un espace mythologique (personnalisé) marqué par l'élaboration de rôles et d'apparences. D'ailleurs, l'une des conséquences de cette prise de conscience est que la construction littéraire des expériences du génocide se singularise par une certaine sobriété stylistique. Le dépouillement qui régit le récit des événements favorise l'expression d'une vérité narrative et s'inscrit dans une chaîne de construction subjective de la réalité expérientielle. C'est pour cela que la cruauté des faits se transmet à travers des formes suggestives et symboliques qui se traduisent par la création d'un langage littéraire spécifique chez chaque écrivain. Cette forme d'écriture prend toujours forme dans une espèce de

fabulation des faits pour mieux s'entretenir avec le lecteur, toujours subjugué par tant de révélations monstrueuses. Ce choix concernant le traitement « artistique » de l'expérience du génocide met en relief les possibilités de l'ingéniosité humaine à produire des situations ou des univers parallèles dans le but de vulgariser des expériences épouvantables, des systèmes politiques criminels ou des scènes de massacres inadmissibles à l'image des génocides. Et dans ces procédés de présentation, l'élaboration d'un riche système langagier figuré annihile toute propension au discours historique et transcende, en quelque sorte, tout exercice testamentaire direct. Donc, en plus d'être fortement ancrée dans la fiction, la projection d'un protagoniste-narrateur contribue à peindre un univers textuel vraisemblable qui, d'une part, renouvelle et raffermi les liens de raison entre l'œuvre et le réel et, d'autre part, relègue au second plan tous les signaux d'une copie de la réalité historique. Ce faisant, l'élaboration d'un tel dispositif stylistique et narratif concourt à tracer, avec habileté et authenticité, les contours d'une vérité littéraire.

## La vérité littéraire du discours narratif

« La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie,  
la seule vie par conséquent pleinement vécue,  
c'est la littérature<sup>447</sup>. »

### *Le réel, le vrai et le vraisemblable*

Dans la représentation romanesque des génocides, il s'est développé une construction conceptuelle qui confère aussi bien au discours littéraire qu'au discours historique les mêmes finalités. La transmission subjective de faits réels s'effectue par l'intermédiaire de constituants factuels de l'histoire textuelle qui n'existent qu'à travers la vraisemblance<sup>448</sup>, car ceux-ci sont circonscrits dans l'imagination et dans la subjectivité narrative. En effet, les écrivains abordent les nombreuses expériences traumatiques tout en étant conscients qu'ils ne pouvaient plus produire la Vérité en tant que telle. Pour ces romanciers-conteurs d'histoires, la démarche représentative consiste à établir un rapport subjectif et critique avec les faits évoqués. La mise en œuvre de cette expression de la subjectivité et parfois de l'émotivité, élaborée à partir d'une articulation du langage et de la pensée, nous amène à nous poser la question suivante : Quel sens doit-on donner à la triade réel, vrai et vraisemblance dans le texte romanesque sur l'expérience du génocide ?

Cette écriture romanesque, conçue à travers une cohérence énonciative du langage littéraire, apporte avec elle un réseau de connaissances et un niveau de précision qui, certes n'ont pas les mêmes exigences que celles du domaine historique, mais (sauve)garde les mêmes valeurs testamentaires et mémorielles sur les événements en question. Dans ce contexte, le travail de représentation se fonde, dans une large mesure, sur une narrativité qui tente de faire écho de la réalité mythologique du passé. Celle-ci s'élabore à travers une structure discursive qui sert de relais et de vecteur de transmission des horreurs ou des expériences vécues, entendues ou imaginées. Une telle structure de pensée qui se dégage du texte à

---

<sup>447</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Éditions Gallimard, La Pléiade, 1954, p. 474.

<sup>448</sup> Voir Jorge Semprun, *Le Mort qu'il faut*, Paris, Éditions Gallimard, Paris, 2002, p.188.

Sous forme de questionnements, Semprun inscrit tout projet d'écriture sur le génocide dans une dynamique créatrice d'où émerge la vérité exprimée par la vraisemblance : « *A quoi bon écrire des livres si on n'invente pas la vérité? Ou, encore mieux, la vraisemblance?* »

travers un discours littéraire laisse au lecteur le soin de concevoir sa propre vérité sur le contenu textuel.

Force est de constater que les grands événements historiques, surtout les plus spectaculaires, ont passionné et continueront de passionner les artistes. Ces derniers tentent, à travers diverses techniques de transmission, de revenir, avec créativité, sur ces différentes époques. Ce souhait se traduit par une certaine détermination qui fait appel, selon Köves, à l'élaboration de stratégies :

Je peux l'affirmer : nulle expérience si grande soit-elle, nulle sérénité, si parfaite soit-elle, nulle discernement, si fort soit-il ne nous empêcheront, apparemment, de tenter une dernière fois notre chance, à condition de trouver le moyen de le faire, naturellement<sup>449</sup>.

Loin de vouloir être une reproduction événementielle, ces œuvres, couronnées d'objectifs mémoriels et testimoniaux, se sont servies de plusieurs procédés discursifs pour raconter des expériences circonscrites dans des contextes historiques déterminés<sup>450</sup>. Ces stratégies ont le mérite de proposer des énoncés en parfaite adéquation avec les événements décrits. Cependant, il est nécessaire de faire remarquer qu'on n'a jamais demandé au romancier ni d'écrire comme un historien en respectant les faits ou en y incluant systématiquement des dates ou chiffres ni de chercher à être fidèle aux événements, car il s'agit, pour de tels « artistes », de se servir de l'expérience abordée comme matériau pour leur représentation. Cette réalité de la mise en récit est bien comprise par Aleksandar, car il mentionne dans *Le soldat et le gramophone* : « Je n'ai pas besoin d'inventer quoi que ce soit pour parler d'un autre monde et d'une autre époque<sup>451</sup>. » À partir de là, le romancier devient conscient de son rapport distancié avec la réalité événementielle qu'il s'active à transcender, à réinventer et, parfois, à maltraiter. Par ailleurs, la sensibilité de la réalité brute du génocide lui impose un regard personnel, subjectif et même partial qui extériorise sa vision des faits, des hommes et du monde. Dans les romans sur les génocides, la démarche fictionnelle, élaborée à partir d'une perception subjective de l'événement relaté, donne plus de marge de manœuvre à l'écrivain qui façonne, interprète la connaissance et organise l'histoire textuelle que

---

<sup>449</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 251.

<sup>450</sup> Par exemple, pour parler de l'expérience des camps, Köves inscrit son récit sur l'étude d'Auschwitz : « "Nous étudions non pour l'école, mais pour la vie". Et dans ce cas, c'était mon avis, j'aurais dû jusqu'au bout étudier exclusivement Auschwitz. » (Ibid., p. 155.)

<sup>451</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 189.

cette même connaissance cherche (à) ou veut démontrer. C'est dans cette perspective que Jacques Rancière considère l'œuvre sur l'histoire comme une « *poétique du savoir* qui signifie l'ensemble des procédures littéraires par lesquelles un discours se soustrait à la littérature, se donne un statut de science et le signifie<sup>452</sup>. » Dans la création poétique, les nuances entre le « réel » et le « réalisme » ne sauraient les mener vers une dynamique contradictoire ou antagoniste, car le discours littéraire les renferme dans une bulle mouvante qui les lie, les catégorise et les confronte continuellement à une réalité discursive qui vulgarise l'essentiel de l'événement historique. Ainsi, pour ne pas s'éloigner de son objectif principal consistant à créer du sens, le discours littéraire s'efforce de concevoir un cadre narratif traversé par des traces du réel. C'est ce que confirme l'écrivain, Yervant Odian, quand, à travers une lettre datant de janvier 1919, il inscrit son projet littéraire dans l'incertitude narrative et dans la certitude de la réalité du génocide. À partir du réel, c'est-à-dire du fait historique, il projette de produire une œuvre littéraire qui, ancrée dans la vraisemblance, s'attèle à médiatiser du vrai : « Je ne sais pas si je vais pouvoir raconter comme il faut tout ce que j'ai vu, mais je vais essayer. Ce sera un vaste ouvrage, peut-être quelques volumes ... Ici sur la place littéraire c'est le vide qui règne, ou bien quelque chose de pire, le trépas. J'ai la sensation d'être un gardien de cimetière<sup>453</sup>. » La trame narrative du texte sur l'expérience du génocide se construit dans un contexte, d'une part, de souffrance intérieure et de distanciation et, d'autre part, d'incertitude narrative. L'imaginaire expérimente d'autres méthodes plus à même de lui assurer son travail de narration. Cela se traduit concrètement par la mise en place de procédés discursifs mettant en exergue les attributs de l'art et de la littérature, en particulier, à utiliser des effets stylistiques pour aborder les événements traumatiques.

L'écrivain, dans ce contexte d'incertitude, d'interrogation et de création littéraire, a besoin de représenter par l'écriture des traces. Son procédé d'écriture doit non seulement être en mesure de commémorer, mais aussi, de trouver les mots

<sup>452</sup> Voir Jean Rancière, *Les Mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 21.

<sup>453</sup> *Lettres*, Erevan, 1999, p. 244; lettre écrite de Constantinople et daté du mois de janvier 1919. (Cité par Kirkor Beledian, *Le retour de la catastrophe*, p. 304, in : *L'Histoire trouée*, [Catherine Coquio textes réunis], Éditions L'Atalante, janvier 2004.)

Cette affirmation d'Yervant Odian rappelle la définition de Proust à l'égard du livre : « [...] un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés. Parfois au contraire, on se souvient très bien du nom mais sans savoir si quelque chose de l'être qui le porta survit dans ces pas. » (Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, op., cit., p. 267.)

justes ou des stratégies pour nommer ce qui pourrait éventuellement tomber dans le cercle de l'« innommable ». C'est un travail complexe et délicat qui fait appel à beaucoup d'habileté, de générosité dans la création et dans la conceptualisation et doit aussi clairement définir ses ambitions et ses objectifs. Pour continuer à établir un lien étroit avec le passé, la littérature sur les génocides a besoin d'être novatrice. Cette relation des auteurs avec l'événement historique met fréquemment l'accent sur l'impact des attributs du réalisme et sur la portée du discours dans le texte romanesque. Seulement, cette réalité s'est structurée dans une logique narrative et dans un schéma discursif produit par un imaginaire. C'est ce qui fait que les procédés littéraires utilisés concourent à transformer les constituants du réel à travers différentes mises en scène spécifiques à chaque auteur. Ceux-ci tiennent aussi en compte une puissance représentative qui rappelle continuellement cette réalité du passé traumatique.

La relation d'intimité et de distanciation que l'écrivain développe avec l'événement historique se traduit par l'élaboration de pratiques langagières qui n'a jamais voulu prétendre restituer la réalité historique. Ce langage se contente seulement de faire appel à des composantes du discours (la parole, le raisonnement et l'énonciation) et de fournir des interprétations et des explications possibles sur ce matériau historique :

Alors j'eus une idée, une idée peut-être douteuse, mais qui pourrait juger ce qui est possible et crédible, qui pourrait, même en mobilisant toutes ses connaissances, épuiser, aller jusqu'au bout de toute cette innombrable multitude d'idées, d'inventions, de jeux, de plaisanteries et de réflexions sérieuses qu'on peut exécuter, faire passer avec l'aisance d'un jeu du monde de l'imagination à celui de la réalité, bref, réaliser dans un camp de concentration<sup>454</sup>.

La posture représentative de Köves repose sur l'ambivalence du discours qui lui permet d'apparaître comme une courroie de transmission symbolique et un vecteur de pensée, d'émotivité et de formes de souvenir. Alors, l'écrivain façonne sans cesse un discours littéraire qui met en œuvre des expérimentations de langage, représente des traces des événements et réfléchit sur l'expérience du génocide.

En se rencontrant sur le terrain glissant de la présence et de l'absence de l'événement raconté et des traces factuelles ou des personnages (fictifs) représentés par les nombreuses composantes biographiques, temporelles ou spatiales du roman

---

<sup>454</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 278.

sur l'expérience du génocide, le processus d'écriture ne cherche aucunement à opposer le réel, le vrai et le vraisemblable. Cette stratégie discursive se partage entre l'auteur et le lecteur qui sont unis à travers des mouvements contradictoires de complicité, d'affrontement ou de séparation symboliques. L'œuvre romanesque sur l'expérience du génocide se trouve circonscrite dans l'espace et dans le temps narratif où elle se dilue dans un système langagier propre dont l'écrivain est le concepteur. Et, c'est dans ce contexte d'élaboration que le discours littéraire devient un langage sans voix, un espace sans adresse et une conscience narrative libre, qui, par l'intermédiaire de certains aspects matériels, présente une histoire exprimant du vrai<sup>455</sup>. Cette nouvelle réalité discursive, transmise dans le processus d'interprétation ou de tentative de clarification de la problématique d'un sujet déterminé démontre une véritable prise de conscience de la valeur et de l'importance de chaque mot, de chaque phrase et de chaque concept dans le processus de représentation de l'événement historique.

Le texte littéraire sur l'expérience du génocide reste enchâssé dans les conditions de son élaboration et dans l'efficacité des outils qui déterminent sa littéarité. L'imaginaire qui, d'après le héros d'*Être sans destin* n'a pas de logique propre s'organise en fonction des expériences sur des registres de connaissances probables relatives aux événements tragiques.

[...] je peux dire que c'est uniquement grâce [...] à un certain effort d'imagination, que je me faisais [...] une image complète de la vie du camp que je pouvais suivre à la trace, faire apparaître comme par enchantement toutes ses couleurs, ses saveurs, ses goûts, ses allées et venues, chacune de ses péripéties, ses petits et grands événements[...]<sup>456</sup>.

Et même si ces connaissances peuvent parfois s'avérer incomplètes, incertaines ou non vérifiables, il se trouve que la narration produit, à travers le réel présenté, du vrai, car, sous l'emprise de la vraisemblance, le dispositif discursif met en exergue une véritable connaissance de l'histoire. En outre, grâce aux procédés discursifs, cette réalité textuelle garantit une certaine approche du vrai ne s'effectuant qu'à travers un système de références et d'affirmations et ne requérant pas nécessairement de vérifications. Le discours doit, en toute évidence, distiller un

---

<sup>455</sup> « Le témoignage est fragile, comme nous-mêmes le restons toujours. C'est pourtant cette histoire qu'il faut raconter car elle est vraie, les visages sont toujours présents. Les mots sont pauvres pour des faits aussi terribles. » (Louise Alcan, *Le Temps écartelé*, Paris, L. Alcan, 1980, p. 13.)

<sup>456</sup> Imre Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 309.

*vrai-semblable* qui devient une expérience littéraire. Voici comment, à travers un vraisemblable, l'interlocuteur de Köves conçoit un récit sur l'horreur de l'expérience du génocide :

Et avant tout, il fallait "ébranler l'opinion publique", balayer "l'apathie, l'indifférence, voire le doute". Les lieux communs n'avaient là aucune valeur, il était nécessaire, selon lui, d'explorer les causes de la vérité, même si regarder celle-ci en face serait une "épreuve douloureuse". Il voyait dans mes paroles "beaucoup d'originalité", un signe des temps, une espèce de "triste cachet" de l'époque [...] <sup>457</sup>.

La transmission d'une telle expérience littéraire ne cherche pas à se limiter ni à l'existence de son sujet-narrateur, du reste fictif, ni à l'expérience historique. Sa structure narrative crée un univers parallèle éclaté et divisé à travers une superposition d'histoires élaborées avec les composantes discursives et marquées par une discontinuité narrative. Cet éparpillement apparent n'empêche, cependant, pas au texte d'engendrer une puissance évocatrice et de (re)trouver une unité narrative, car, dans le roman (et aussi dans le récit) sur les génocides non seulement chaque mot et chaque structure de phrase véhiculent une image, mais aussi leur signification confère une valeur symbolique à chaque composante de l'histoire de génocide. Le plus souvent aussi, l'œuvre romanesque se caractérise par un effet de dédoublement au niveau des personnages et des histoires. La réalité inventée se construit à travers la rigueur et la cohérence narrative nécessitant aussi un pacte de confiance entre l'auteur et le lecteur autour de la capacité du verbe à transmettre du vrai.

Bien que ce vrai soit imaginaire, insaisissable et aléatoire dans l'œuvre littéraire, surtout dans celle sur les génocides, il est quand même possible, dans la trame textuelle, de mettre la main sur une substance discursive en mesure d'incarner, comme le suggère Aleksandar, cette sorte de lumière universelle indiquant un réel improbable : « Ce qui va se produire est si improbable que plus aucune improbabilité ne demeure pour permettre de raconter une histoire inventée <sup>458</sup>. » C'est, d'ailleurs, cette capacité du dispositif narratif à fédérer les opinions sur une transmission subjective d'une histoire romanesque quasi similaire à l'événement catastrophique qui renforce considérablement l'impact du vrai dans le texte littéraire sur l'expérience du génocide. En plus, les récits qui se construisent à partir des

---

<sup>457</sup> Ibid., p. 344.

<sup>458</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 301.

traces de matériau historique engendrent une unité d'actions narratives permettant d'appréhender toujours ce réel même s'il est enchâssé dans la fiction. Cette remarque situe, généralement, le discours dans une perspective littéraire incarnée, d'une part, par le langage et, d'autre part, par diverses techniques d'écriture et d'expression. Cette écriture littéraire se densifie à travers une spécificité conceptuelle basée sur la création d'effets de réel. Dans ce sens, la réponse de Köves à Steiner et Fleischmann transfère le réel de l'expérience dans un cheminement vers un vraisemblable (langagier) : « [...] nous aussi, avons avancé pas à pas. Ce n'est que maintenant que tout semble fini, défini, irrévocable, définitif, tellement rapide et si terriblement flou, comme si c'était "arrivé" [...]»<sup>459</sup>.» En analysant de près la structuration du récit sur les génocides, on constate rapidement que sa forme scripturaire redéfinit les rapports entre la littérature et la réalité. Le discours qui la construit propose des circuits stylistiques et narratifs qui démontrent l'efficacité des artifices dans l'élaboration du vrai. En d'autres termes, l'histoire (re)présentée ne s'effectue pas dans une dynamique de travestissement du réel, mais cherche plutôt à instiller au régime du réalisme de nouveaux critères et de nouvelles conditions d'élaboration de la littérarité. Le processus de représentation s'appuie sur un système d'équations fictionnelles composé d'un principe de distanciation et d'insubordination de la réalité historique. Tout ce dispositif de construction fictive élargit les possibilités littéraires qui, de leur côté, présentent l'histoire romanesque comme une expression du vrai. Cette emprise expressive du vrai s'élabore à travers un jeu de conceptualisation discursive qui, d'une part, rejette catégoriquement la fiction totale et, d'autre part, s'allie indirectement avec le réel. Dans cette dynamique représentative, les situations imaginées font référence à des procédés discursifs fondés sur une structure littéraire de la réalité dont les composantes langagières entretiennent ce symbolique du vrai et consolident l'authenticité<sup>460</sup> de l'histoire abordée.

La mise en récit des génocides se réalise à travers des formes de représentation imaginaire. C'est à travers cet univers littéraire représenté que se construit un

<sup>459</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 352f.

<sup>460</sup> Blanchot rapporte les propos de Starobinski : « *La parole authentique est une parole qui ne s'astreint plus à imiter une donnée préexistante : elle est libre de déformer et d'inventer, à condition de rester fidèle à sa propre loi. Or cette loi intérieure échappe à tout contrôle et à toute discussion. La loi de l'authenticité n'interdit rien, mais n'est jamais satisfaite. Elle n'exige pas que la parole reproduise une réalité préalable, mais qu'elle produise sa vérité dans un développement libre et ininterrompu.* » (Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op., cit., p. 59.)

ensemble de données (temporelles, géographiques, factuelles et illustratives) de l'expérience traumatique. Les contours littéraires de ces références reflétant la structure imaginaire, donc fictionnelle de la représentation sont dessinés à partir des stratégies d'élaboration de repères de distanciation, d'imitation et de voix communicatives. Dans la littérature sur les génocides, l'œuvre romanesque n'existe pas pour elle-même, elle sert à dire un vrai globalisant (sur l'événement catastrophique et tragique), car « [...] la vérité essentielle de l'expérience n'est pas transmissible ...<sup>461</sup>. » Donc, dans les textes abordant ces faits tragiques et traumatisants, le problème éthique occupe une place centrale. Cette question de l'éthique a des répercussions sur les modalités de la mise en récit orientées vers la ressemblance. La profondeur d'un tel mode de la ressemblance à une réalité donnée dénote une véritable vitalité créatrice des écrivains qui campent le décor réaliste avec des scènes imaginaires et fictives traversées par des artifices rhétoriques. Cette éthique vis-à-vis de l'événement historique oblige tout écrivain traitant l'histoire du génocide d'entrer dans une contradiction lucide, c'est-à-dire de refuser l'essentielle vérité et de nourrir l'essentiel mythe sur les faits. Et, c'est cette évidence qui incite le romancier à déployer tout son effort sur une forme expressive du vrai reflétant cette réalité atroce et abominable et accessible ou transmissible que par « l'artifice de l'œuvre d'art<sup>462</sup>. » De ce fait, ni pour l'écrivain rescapé ni pour l'écrivain-tiers, le travestissement de la réalité ne saurait effleurer ou influencer, ni de près ni de loin, les intentions ou les principes fondateurs de sa pensée créatrice. La mobilisation des ressources de transmission et d'illustration se déroule suivant un souci constant d'écrire une histoire fictionnelle authentique et véridique de chaque expérience du génocide. C'est pour cette raison que les auteurs utilisent diverses techniques et stratégies pour donner corps à cette expression du vrai.

Dans le roman sur les génocides, l'emprise de l'imagination et de la subjectivité de l'écrivain sur l'œuvre ne saurait, en aucune manière, être assimilable ni à du faux ni au mensonge au sens propre<sup>463</sup>. Au contraire, il se développe un discours fictionnel qui œuvre habilement à faire rassembler les éléments constitutifs de cette

---

<sup>461</sup> Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, op., cit., p. 167.

<sup>462</sup> Ibid.

<sup>463</sup> « Parce que le mensonge dans les paroles n'est qu'une certaine imitation d'une affection de l'âme, un simulacre qui se produit par la suite, ce n'est pas un mensonge sans mélange. » (Platon, *La République* (Traduction et présentation de Georges Leroux), Paris, Flammarion, 2004, 382b-382c, p. 160)

réalité littéraire. Pour véhiculer au maximum un vrai potentiel, la création narrative est sans limite dans l'élaboration d'actions et de mises en scène. L'esprit de la poétique<sup>464</sup> qui apporte une synergie d'actions permet, à travers le discours, l'intrusion de « mensonges » dans la représentation de l'événement tragique<sup>465</sup>. En tout cas, c'est la position défendue par Isaro, la narratrice et héroïne du roman *Le passé devant soi* qui croît à la valeur testimoniale des mensonges<sup>466</sup> pour reconstituer les composantes de la réalité du génocide : « Même les mensonges me paraissent intéressantes. N'oubliez pas que l'objectif de cette aventure est précisément de mettre en lumière la subjectivité, car c'est là-dessus que se fondent la haine et la violence<sup>467</sup>. » Ces mensonges auxquels Isaro fait allusion correspondent aux signifiants servant à représenter cette réalité horrible qui devient, pour le lecteur, plus saisissable, plus compréhensible avec ses référents littéraires<sup>468</sup>. Donc, le discours romanesque sur l'expérience des génocides est en rupture totale avec toute idée de travestissement des événements en question. La mise en écriture s'assume à travers des procédés narratifs qui incitent l'adhésion du lecteur. Parvenir à lui faire sienne cette réalité imaginée est en soi une preuve de la vitalité des constituants artificiels, car, généralement, les faits entourant l'histoire du génocide ne font pas l'objet de mystère (car il y a toujours de nombreux témoignages oraux ou écrits). Le texte manœuvre seulement pour réactualiser des croyances ou pour construire une légende véridique à partir desquelles les narrations nouent et explorent des possibilités du réel. Cette éventualité qui peut être assimilable à un doute lucide et raisonnable, mais évocateur se lit dans les propos de Charlotte Delbo

---

<sup>464</sup>En définissant la tragédie (poiësis), Aristote défend la possibilité de mimer (*mimēsthai*), et de comprendre (*manthanein*) les actions de l'être humain à travers un dispositif narratif. L'action poétique prend, alors, une dimension philosophique, donc métaphysique et aussi assez souvent scientifique, d'où l'établissement d'un lien avec le réel.

<sup>465</sup> Voir Aristote, *Poétique*, op., cit., 1460a, p. 99.

D'après Aristote, le poète peut procéder dans sa technique mimétique par camouflage ou par tromperie, car la fiction proprement dite reste enchâssée à l'intérieur du possible et du vraisemblable : « *Par dessus tous, Homère a encore appris aux autres comment dire des mensonges. Il s'agit du faux raisonnement. Les hommes croient que, lorsqu'une chose entraîne une autre ou qu'un événement entraîne un autre, l'existence du conséquent implique l'existence de la chose ou de l'événement précédent ; mais c'est faux. C'est pourquoi, si le premier fait est faux mais implique nécessairement un autre fait ou un autre événement, il faut ajouter ce dernier ; car sachant qu'il est vrai, notre esprit, en faisant un faux raisonnement, conclut que le premier est également vrai.* »

<sup>466</sup> Car, d'après Éryxiaque, « *la vérité et le mensonge tendent au même but ...* » (Paul Valéry, *Eupalinos L'âme et la danse Dialogue de l'arbre*, op., cit., p. 136.)

<sup>467</sup> Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 60.

<sup>468</sup> Dans la *République*, Platon écrit : « *Et pour la composition de ces histoires [...] quand du fait de notre ignorance des circonstances véridiques entourant les choses du passé, nous assimilons le plus le mensonge au réel, ne rendons-nous pas de cette manière le mensonge utile?* » (Platon, *La République*, op., cit., 382d, p. 160.)

lorsqu'elle en vient en cette conclusion : « C'est pourquoi je dis aujourd'hui que, tout en sachant très bien que c'est véridique, je ne sais plus si c'est vrai<sup>469</sup>. » Tout compte fait, avec les procédés discursifs, cette histoire romanesque n'existe pas en tant qu'expérience vécue, mais juste en tant que structure événementielle cohérente et (ir)rationnelle avec, bien sûr, cette perception du probable et du possible. Et, c'est par cette démarche que le témoin de l'expérience du génocide cherche à dire par ses propres mots dans une poésie singulière de l'imprésentable de l'horreur et de la barbarie humaine. En effet, il peut même arriver que les événements relatés soient si invraisemblables qu'ils apparaissent aux yeux de l'écrivain-narrateur Primo Levi (parce qu'il y a, dans son récit *Si c'est un homme*, un dédoublement de l'écrivain à travers le narrateur), qui les a vécus, comme une incertitude ou une irréalité de la pensée : « Aujourd'hui, ce jour d'aujourd'hui où j'écris, assis à un bureau, je ne suis pas convaincu moi-même que ces choses-là sont réellement arrivées<sup>470</sup>. »

À travers le discours littéraire élaboré sur les génocides, le réel subverti est devenu le produit d'une large synthèse créatrice qui utilise des références factuelles évidentes (l'expérience comme matériau), des procédés rhétoriques et fictionnelles (le langage) et divers instruments littéraires (des images et des métaphores). Au fur et à mesure que le texte romanesque sur le génocide prend forme, le réel (historique), pour ne pas être en contradiction avec les objectifs littéraires de l'écrivain, se mue en vraisemblable. Avec la cohérence de l'histoire romanesque et du discours se bâtit un effet de réel qui n'est, cependant, que la manifestation d'une puissance perceptive ou de l'impression. Le texte narratif se cristallise en une réalité proche de la conception subconsciente du lecteur qui se laisse, dans son travail d'identification et de reconnaissance, subjugué par le jeu des apparences, des ressemblances ou des possibilités. Il ne s'agit plus d'une restitution d'une réalité calquée à partir des détails d'extraits d'expériences personnelles ou collectives vécues ou entendues, mais plutôt, des schémas énonciatifs construits par l'imagination<sup>471</sup> de l'auteur. Ainsi, quelle que soit la nature de l'histoire du texte, il est évident que celle-ci n'existe que dans un univers rempli d'effets spéciaux (ou

---

<sup>469</sup> Charlotte Delbot, *La Mémoire et les jours*, op., cit. p. 12.

<sup>470</sup> Primo, Levi, *Si c'est un homme*, op., cit., p. 160.

<sup>471</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et la rêverie du repos. Essai sur l'imagination du mouvement*, 1<sup>re</sup> partie, chap. 4, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 7.

D'après Bachelard, l'imagination a la faculté de (trans)percer les zones d'ombre : « [...] L'imagination [...] trouve plus de réalité à ce qui se cache qu'à ce qui se montre. »

artificiels) qui visent le vrai. Fort de cette réalité conceptrice, les auteurs élaborent, dans leur élan de représentation, des techniques discursives qui donnent à la réalité représentée la possibilité de décortiquer cette forme vraisemblable du vrai de l'événement historique. Alors, le roman sur les génocides construit une légende véridique de l'expérience racontée. En tant qu'œuvre littéraire, le roman est, donc, soumis à l'imaginaire de l'auteur qui crée des situations, des mises en scène et des péripéties. En plus d'être un instrument de représentation, ce langage encadre une pensée qui, à travers un modèle de conceptualisation réaliste, permet l'enchaînement et la cohérence des histoires.

Il est donc évident que la réalité du récit inscrit le discours narratif dans une dynamique représentative qui l'incite à exprimer un vrai, car tout vecteur de connaissance, même déformée, engendre une part de vérité. En tant que sève nourricière du discours, les artifices contribuent considérablement à dessiner les contours de ce vrai impressif. C'est dans ce contexte particulier de la transmission qu'apparaissent certaines spécificités littéraires dans les œuvres romanesques sur les génocides. Les procédés discursifs et les constituants de l'artifice auxquels la réalité inventée a recours créent cette littéarité et permettent aussi de garantir une succession temporelle cohérente qui circonscrit le vrai (du texte) non pas dans la restitution de la réalité historique, mais dans la vraisemblance événementielle et narrative. Cependant, malgré les multiples déformations et débordements imposés par les exigences de la création artistique, le roman sur les génocides ne se lit pas seulement comme une œuvre fictive, car il porte témoignage, c'est-à-dire qu'il veut laisser son empreinte à la mémoire collective. Dans ce sens, chaque romancier a inclus, dans son œuvre, des actions et des pensées de ses personnages littéraires et des passages instructifs ou critiques qui expriment, d'un côté, sa vision philosophique ou littéraire par rapport à l'expérience du génocide traitée et qui permettent, de l'autre, de relire, à travers divers instruments esthétiques, les péripéties de l'événement historique. Cette relecture du passé trouve sa puissance expressive dans la vraisemblance. Donc, la conception de la vraisemblance littéraire, créée par l'imagination, établit des mouvements interactifs insaisissables entre la réalité historique et la réalité romanesque donnant ainsi lieu à l'avènement d'un vrai à mi-chemin entre le réel et la fiction. C'est ce qui fait que l'ensemble des artifices littéraires concourt à attester le caractère (vrai)semblable de l'histoire du

récit faisant, ainsi, de telle sorte que la réalité, (re)présentée dans le roman et imaginée par l'auteur, devient une expérience subjective de pensée et n'est, en fin de compte, que de la vraisemblance.

Dans la représentation romanesque de l'expérience du génocide, le langage s'est beaucoup plus contenté, avec des mots ou des expressions suffisamment chargés, de représenter une impression de ressemblance factuelle et de donner du sens à des événements abominables que de restituer l'événement historique. Et, c'est à travers le registre de la vraisemblance que les auteurs parviennent à (re)présenter et à transmettre la réalité de l'horreur des génocides. Dans la trame narrative du roman, il se crée aussi un rapport circulaire entre les deux éléments de la vraisemblance à savoir les traces de l'histoire (le réel) et les artifices littéraires de telle sorte qu'en fin de compte les événements racontés tiennent au bout du probable, du possible ou encore de la « vérisimilitude avec l'avoir-été<sup>472</sup>. » Par principe, l'univers fictionnel du roman reste soumis à des objectifs littéraires et éthiques dont l'espace de dialogue parvient à entretenir « l'illusion d'un monde parfois plus vrai que la réalité ambiante<sup>473</sup>. » Vu sous cet angle, la mise en récit ne soustrait pas aux faits leur substance véridique, mais s'attèle surtout à créer cet effet de réel qui aboutit à la vraisemblance, car, même si la mise en scène dépeint un univers réaliste, le langage, lui, se contente, tout le temps, d'énoncer la ressemblance ou la similitude. Ce faisant, la représentation se révèle comme un processus d'imitation créatrice dans lequel le narrateur jette un regard rétrospectif sur des événements, sur des expériences ou sur des rumeurs (parfois vraies). Et, c'est cette similitude, produite par l'imagination, qui assure l'existence de la ressemblance : « Il faut qu'il y ait, dans les choses représentées, le murmure insistant de la ressemblance ; il faut qu'il y ait, dans la représentation le repli toujours possible de l'imagination. Et ni l'un ni l'autre de ces réquisits ne peut dispenser ce celui qui le complète et lui fait face<sup>474</sup>. » Au fait, ces textes narratifs se transmettent suivant des modalités discursives en mesure de produire une apparence de vécu et de réalité historique, car, dans les faits représentés, il n'y a plus d'opposition ou de frontière formelle entre le vrai et la vraisemblance. C'est la raison pour laquelle Philippe Lejeune reprécise le rapport

---

<sup>472</sup> Paul Ricœur, *Temps et Récits, III*, op., cit., p. 277.

Cette « vérisimilitude » ne correspond pas exactement à la ressemblance au réel.

<sup>473</sup> Josias Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, op., cit., p. 25.

<sup>474</sup> Ibid., p. 83.

complexe entre le vrai et la vraisemblance : « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable ; le vécu, pour paraître « vécu », doit se conformer au vraisemblable écrit auquel nous avons été habitués dès notre enfance<sup>475</sup>. »

En effet, les techniques narratives permettent de construire une vraisemblance qui nous rapproche du réel<sup>476</sup>. Cette vraisemblance est produite dans le but de susciter un effet esthétique qui rend les faits relatés réalistes et probables. Ainsi, chaque auteur recourt à une mobilisation de ressources discursives qui lui permettent de s'adresser à son lectorat anonyme et inconnu. Cependant, il faut remarquer qu'il n'est pas seulement question, dans cet exercice de récit, de répondre *ipso facto* à un souci de fidélité ou de véracité, mais surtout de s'appuyer, à travers des indications de l'expérience réelle, sur un système de représentation qui extériorise la vraisemblance. Dans cette optique, Josias Semujanga décèle, d'ailleurs, dans l'élaboration du récit sur l'expérience du génocide, une certaine tendance scripturaire orientée vers une vraisemblance qui se veut de plus en plus réaliste : « Le récit du génocide demeurant dans une large mesure un témoignage, tout se passerait désormais comme si les œuvres sur le génocide useraient uniquement des codes réalistes de la vraisemblance pour transmettre l'événement au lecteur<sup>477</sup>. »

Bien que la validité et l'authenticité des événements relatés ne soient pas remises en cause, il reste que le résultat des formes d'écriture inscrit le vrai du texte dans la vraisemblance, c'est-à-dire que l'histoire textuelle devient un terrain propice d'apprentissage<sup>478</sup> sur l'événement du génocide. Et, dès lors que la création poétique apparaît comme vectrice naturelle d'un apprentissage, elle n'est ni, comme le défendait Platon, une copie éloignée du vrai encore moins une instance de production de « simulacres trompeurs<sup>479</sup>. » Dans cette optique, les récits

---

<sup>475</sup> Philippe Lejeune, *Je est un autre. De l'autobiographie aux médias*, op., cit., p. 208.

<sup>476</sup> Car, d'après Aristote, « les poètes construisent d'abord l'intrigue à l'aide de faits vraisemblables [...] ». (Aristote, *Poétique*, 1451b, op., cit., p. 35.)

<sup>477</sup> Josias Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, op., cit., p. 20.

<sup>478</sup> D'après Aristote, l'action imitative devient un lieu d'apprentissage : « En effet, on aime regarder les images parce qu'en même temps qu'on les contemple, on apprend et on raisonne sur chaque chose comme lorsque l'on conclut : cette image, c'est lui. » (Aristote, *Poétique*, 1445b, op., cit., p. 13)

<sup>479</sup> Voir Platon, *La République*, 598a, op., cit., p. 486.

romanesques obéissent à un schéma narratif qui instaure un discours spécifique qui transcende toute confrontation entre le réel et la fiction ou tout rapport conflictuel entre le réel, le vrai et la vraisemblance. Par conséquent, l'interprétation et l'analyse de la représentation des récits sur les génocides ne se posent plus en fonction de la conformité ou la concordance des événements relatés. Une telle expression véridique de l'événement historique se lit en fonction de la force de la vraisemblance et aussi de la pertinence du produit narratif de l'imaginaire. Cette vraisemblance, fruit d'un mimétisme authentique, se complexifie dans des enchaînements discursifs et des mises en scène construits, d'une part, autour de la différence et de la ressemblance, et, d'autre part, autour de la reconnaissance et de la transformation. Dans ces types de récits, ce qui semble fédérer les esprits (critiques) est que, du point de vue du lecteur, les faits relatés doivent se conformer à une expérience censée être similaire à ses connaissances ou à ses croyances. De toutes les façons, la vraisemblance doit être perceptible dans la configuration même du récit qui se développe par des effets de stylisation authentiques à chaque auteur, par des scènes de dialogues, par le temps de la narration ou par le style d'écriture.

En tant qu'œuvre testimoniale et fictionnelle, le roman sur les génocides se nourrit à la fois de procédés discursifs et d'indices factuels<sup>480</sup>. Les écrivains, qu'ils soient survivants ou non, inscrivent leur travail scripturaire dans un imaginaire qui construit un monde littéraire réaliste. Chaque démarche narrative porte les empreintes de son auteur perceptibles dans les modèles de conception, dans les énonciations et dans les suggestions. Et, c'est cette harmonie narrative qui entretient et nourrit l'existence d'une histoire vraisemblable dans laquelle certaines particularités langagières de l'énonciation se foisonnent ou se diluent avec la démarche de la mise en récit. Dans cette situation, l'histoire du texte romanesque a besoin de l'adhésion du lecteur qui, effectivement, doit faire confiance à l'écrivain et à ses propres connaissances avant de se laisser emporter dans le jeu de la vraisemblance :

---

Platon écrit : « *L'art de l'imitation est donc bien éloigné du vrai, et c'est apparemment pour cette raison qu'il peut façonner toutes choses : pour chacune, en effet, il n'atteint qu'une petite partie, et cette partie n'est elle-même qu'un simulacre.* »

<sup>480</sup> Dans le processus d'identification et d'apprentissage manifesté dans l'œuvre mimétique se profile une expérience qui accompagne le lecteur dans sa quête naturelle d'une (re)connaissance instructive résultant des faits : « *Un indice est ce qui se produit dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus précises des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité comme les formes des monstres les plus répugnants et les cadavres.* » (Aristote, *Poétique*, 1445b, op., cit., p. 13.)

La vraisemblance d'un roman s'apprécie moins en fonction de sa conformité avec le réel variable suivant les lieux, les époques, les mentalités, voire les individus, qu'en vertu d'une cohérence interne grâce à laquelle l'écrivain sait ou non emporter l'adhésion. Le monde merveilleux existe pour les lecteurs du Moyen-âge, comme existent les relations avec les extra-terrestres pour les amateurs de science-fiction ou les vampires pour les amateurs de littérature fantastique. Du moins aiment-ils que le roman les aide à y croire<sup>481</sup>.

Ainsi donc, la force du roman se trouve dans la satisfaction affichée par le lecteur dans la perpétuelle imbrication entre l'effet de réel et l'effet de fiction (indéterminable, inestimable et subtile). Cet entrecroisement sans limite des traces matérielles de la réalité et des ressources discursives de la fiction, dans la représentation des génocides, débouche sur la vraisemblance qui correspond aux yeux du lecteur à une réalité (fictive) probable. Cette dernière se cristallise dans les indices ou dans les similitudes factuelles qui lui permettent de dessiner les contours d'un récit fictionnalisé. Tout en s'adossant sur les indications du vrai et sur les constituants artificiels, le discours romanesque mise sur la créativité et réduit le fait historique en matériau malléable et façonnable. Par conséquent, le vrai exprimé dans l'histoire romanesque rejoint la structure vraisemblable de la réalité de l'expérience du génocide, car, au-delà des références (auto)biographiques, les faits narrés, tout en bénéficiant de fondements testamentaires et mémoriels, sont inscrits dans un registre de possibilité, de ressemblance ou de réalité narrative. Néanmoins, cette réalité de la représentation ne perd jamais de vue la spécificité de l'expérience dans ce qu'elle exprime de plus tragique, cruel et inhumain. C'est dans cette perspective qu'on peut se demander si ce n'est pas la puissance de la vraisemblance qui fait qu'Isaro ne puisse pas faire la différence entre la réalité de l'expérience et la réalité exprimée par son récit :

À qui l'observait bien, il paraissait évident que cette entreprise était en train de la dévorer. Les souvenirs des autres dont elle devenait la gardienne ne faisaient pas qu'entrer dans ses oreilles et s'évacuer par son bras et son stylo sous forme d'encre. [...], ce qu'elle écrivait n'était pas ce qu'elle avait vu et entendu. La différence entre les deux restait en elle et, de plus en plus manifestement, la transformait et la rongait<sup>482</sup>.

D'ailleurs, cette emprise de la vraisemblance sur le récit sur les génocides a même eu des répercussions sur la réception et sur la critique littéraires des textes, car ces dernières ne se sont plus focalisées sur la confrontation entre la réalité et la fiction, mais ont privilégié les éléments constitutifs des critères d'« authenticité » et

---

<sup>481</sup> Pierre-Louis Rey, *Roman et histoire*, Paris, Éditions Hachette, 1992, p. 8.

<sup>482</sup> Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 206.

de « validité », d'autant plus que la transmission fictionnelle des ces œuvres (à vocation testimoniale) n'a pas remis en question la nature véridique des faits.

Outre les possibilités langagières disponibles dans la prise de parole du ou des narrateurs, il importe aussi de souligner que les rapports entre la littérature sur les génocides et la connaissance sont étroits et connexes. Dans ces types de récits, il n'y a pas toujours eu de différence flagrante entre la perception des événements du texte et celle de l'expérience du génocide, car la jonction entre le réel, le vrai et la vraisemblance amène aussi l'histoire romanesque à ne plus se limiter à une confrontation entre la réalité et la fiction. Alors, le fond même de la représentation romanesque sur les génocides compte sur cette dégénérescence de ces deux attributs du discours qui, néanmoins, ne remet pas en cause le caractère littéraire du texte ; d'où l'extrême prudence requise dans l'interprétation de certains événements du texte romanesque, car, dans ce contexte, il ne faut jamais perdre de vue du rôle primordial de l'imaginaire de l'auteur. Dans ce sens, l'écrivain, Imré Kertész, reconnaît clairement sa rupture avec toute forme d'autobiographie au profit de la vraisemblance dans *Journal de galère* qui contient ses réflexions sur la littérature, la philosophie et sa création littéraire. Dans cette œuvre, l'auteur hongrois assimile les indices du réel dans le roman *Être sans destin* à de la vraisemblance : « Le plus autobiographique dans ma biographie est qu'il n'y a rien d'autobiographique dans *Être sans destin*. Ce qui est autobiographique, c'est comment j'ai mis de côté, pour des besoins de la vraisemblance, tout ce qu'il avait d'autobiographique<sup>483</sup>. »

Dans la représentation sur les génocides, les procédés discursifs pour (re)penser et construire le destin tragique de nombreuses personnes victimes d'atrocités et de massacres favorisent une synergie créatrice entre le réel, le vrai et la vraisemblance. Ces trois composantes du discours se conforment aux objectifs mémoriels et

---

<sup>483</sup> *Gályanapló Holnap*, Budapest, 1988. *Galeerentagebuch* (Traduction allemande K. Schwamm), Rowohlt, Berlin, 1993. (Citation traduite par Aurélia Kalsky in : *Histoire trouée*, op., cit., p. 413-446 [à partir de la version allemande, p. 185.]

Il en sera de même dans le second roman de Kertész, *Le Refus*, où le personnage principal identique à celui d'*Être sans destin*, György Köves revient sur le processus scripturaire du premier roman : « Mon travail, l'écriture du roman, revenait à apostropher systématiquement l'expérience dans l'intérêt d'une formule artificielle – ou, si l'on préfère, artistique. [...] Mais, pour pouvoir écrire mon roman je devais le considérer comme tout roman, en général, c'est-à-dire comme un produit composé de signes abstraits, une œuvre d'art. Sans m'en rendre compte, j'avais pris mon élan et sauté, passant d'un seul bond, du personnel à l'objectif. » (Imré Kertész, *Le Refus* [Traduit par N. et C. Zaremba], Actes Sud, 2001, p. 71-72.)

testamentaires de toute œuvre sur de telles tragédies humaines. Les signes abstraits combinés au caractère « personnalisé » et subjectif de l'énonciation permettent de peindre des personnages susceptibles d'évoluer dans un monde littéraire pour parler de la survivance éternelle, de la violence et de l'horreur sans toujours adopter une posture complètement historique et testimoniale. Les histoires singulières et collectives sont tissées à travers un jeu de va-et-vient interdiscursif qui situe la réalité romanesque dans la vraisemblance, car celle-ci navigue, sans cesse, à travers une approche testimoniale et littéraire qui doit prendre en compte les caprices du temps dans les souvenirs humains et les exigences de la création. Ce tourbillon artistique et mémoriel, du reste, d'une part, pudique et prudent et, d'autre part, réaliste et imaginaire, caractéristique aux récits tragiques, contribue à faire comprendre l'absurdité de tout acte du génocide. En épurant, dans la forme, le vrai de sa substance de véracité, ces œuvres romanesques signent un pacte d'alliance opportuniste entre le réel, le vrai et la vraisemblance et anéantissent toute possibilité d'opposition entre la réalité et la fiction. D'une part, elles formulent leurs propres codes gages de leur littérarité et de leur authenticité et, d'autre part, elles adoptent leurs propres valeurs discursives établies en fonction du contexte historique et des convictions ou croyances propres à chaque auteur. Vu sous cet angle, le texte romanesque sur les génocides engendre sa propre vérité hétéroclite portée par un discours littéraire subjectif.

### *La vérité littéraire*

L'essence même de la notion de vérité n'est pas simple à cerner, car plusieurs disciplines ont essayé d'exploiter ses objectifs représentatifs. Cependant, même si les théories explicatives des composantes ou de la substance expressive de la notion de vérité diffèrent et s'opposent à travers des approches de la critique littéraire et philosophique, il n'en demeure pas moins que les nombreuses conclusions laissent entrevoir une richesse interprétative qui dénote, à la fois, une prudence et une effervescence dans la réception de l'œuvre littéraire. Et, ce sont les deux premiers théoriciens de l'esthétique à savoir Platon<sup>484</sup> et Aristote<sup>485</sup> qui se sont penchés sur

---

<sup>484</sup> En abordant le problème de la représentation, Platon avait placé, dans la *République*, la mimésis au troisième rang après la vérité (Platon, *La République*, op., cit., 597e, p. 485). Pour Platon, la vérité

les rapports entre le Beau et la morale et la politique, c'est-à-dire entre l'imitation et la vérité. Dans leurs théories respectives, cette vérité allie une certaine ambivalence qui refuse uniquement d'être confinée dans une sorte de conformité entre l'élément représenté et la réalité. Loin de créer une confusion, la combinaison de ces théories fondatrices de la vérité représentative élargit les champs d'expérimentation de la notion de vérité qui constitue un des piliers de la représentation romanesque des génocides. Cependant, quelle est la nature de la vérité dans les romans des génocides? Et, où doit-on la chercher dans de telles œuvres de fiction ? Quels sont ses liens avec la vérité historique ?

Pour ce qui est du cas des œuvres du corpus et, bien d'autres d'ailleurs, cette vérité se veut, avant tout, circonscrite dans un registre fictionnel, c'est-à-dire littéraire, car celle-ci s'est construite à travers la vraisemblance, fruit de l'enlacement de l'imagination de l'auteur et d'un matériau historique. Chaque roman sur les génocides se spécifie par un système de codes et de conventions qui illustrent, par ses moyens de stylisation, des tentatives de transmission de l'expérience du génocide en question. Dans la même veine, les techniques littéraires de (re)présentation des lieux, des personnages et des énonciations des faits conduisent à une transfiguration romanesque abstraite et métaphorique portée par de nombreuses évocations, suggestions, réflexions et des mises en scène subjectives. Cet univers narratif parallèle apporte son sens et sa cohérence narrative qui peuvent, même dès fois, être plus significatifs que la description pure. En plus, il s'inscrit dans un processus d'élargissement des perceptions que le lecteur peut avoir sur les expériences du génocide. C'est, d'ailleurs, ce qui fait que, dans cet univers littéraire, les types de dissonances entre la fiction et la réalité n'existent plus dans la mesure où la fiction proprement dite reste confinée à l'intérieur du possible et du vraisemblable.

---

n'a pas de liens préétablis avec la pensée et le discours, car il existe une réalité vraie qui ne s'oppose pas à la réalité fautive dominée par les illusions et les apparences. Et, ce sont les Idées intelligibles qui, en tant que copies imparfaites, sont porteuses de la vérité. Loin d'être sous la coupole de la pensée, cette vérité incarne un autre être et un autre univers, c'est-à-dire celui des Idées qui l'érige en réalité.

<sup>485</sup> Dans la conception aristotélicienne, la différence au niveau de la représentation artistique se trouve au niveau des moyens et des modes (Aristote, *Poétique*, 1447a, op., cit., p. 4f.) qui font une distinction entre le contenu représentationnel et l'expression discursive. La médiation de cette représentation se réalise par le biais d'un référent empirique ou transcendant. La représentation généralise à travers la stylisation des formes qui n'existent qu'à travers la vraisemblance. Ainsi, Aristote voit en la vérité un accord entre l'objet et le jugement.

Cependant, pour que tout signe de vérité devienne accessible, la narration se voit contrainte d'allier le réel, le vrai et le vraisemblable. Dans le domaine de la littérature, la vraisemblance peut être médiatrice d'une vérité fictionnelle ou d'une vérité narrative. L'avènement de cette vérité fictionnelle est rendu possible par un système de mise en scène et par un jeu langagier qui révèlent et matérialisent des traces de l'expérience<sup>486</sup>. Ce langage qui confirme le rôle incontournable des artifices dans l'acte de transmission littéraire confère, en même temps, au texte romanesque cette impression de réel. Cette spécificité langagière lui accorde un droit légitime de quête et de révélation de la vérité. Et, c'est dans cette forme de césure représentative que se trouve le point de rupture entre la littérature et les autres disciplines dans leur quête de la vérité. Selon Todorov, c'est seulement la « littérature qui peut et doit être fausse, à l'opposé de la parole des sciences, est une parole qui précisément, ne se laisse pas soumettre à l'épreuve de vérité ; elle n'est ni vraie, ni fausse [...] ; c'est ce qui définit son statut même de fiction<sup>487</sup>. »

Dans la quête de la vérité littéraire, les procédés de stylisation dans les récits sur les génocides se sont toujours appuyés sur les constituants du vrai (historique). Ce dispositif de stylisation, en tant que médiateur ou expression d'une vérité personnalisée, donne la possibilité aux textes sur l'expérience des génocides de ne pas emprunter une voie totalement historique et testamentaire. Au fait, ce sont les composantes du schéma narratif et fictif même qui inscrivent les faits racontés dans un cadre de projet imaginaire et de repère culturel où l'accès à la vérité littéraire est garanti. Par ce procédé, l'écriture sur les génocides mise beaucoup, dans les actes de transmission et de (trans)figuration du texte littéraire, sur les artifices qui dénouent des bribes de vérité. En tout cas, c'est ce que constate l'écrivain Jorge Semprun quand il écrit : « Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage<sup>488</sup>. » Ces propos de Semprun rejoignent également ceux de Robert Antelme qui voit, dans le processus de représentation,

---

<sup>486</sup> Voir. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, op., cit., p. 51.

C'est un langage multiforme et polysémique qui reste, d'après Michel Foucault, coller à la réalité factuelle : « Mais si le langage ne ressemble plus immédiatement aux choses qu'il nomme, il n'est pas pour autant séparé du monde ; il continue, sous une autre forme, à être le lieu des révélations et à faire partie de l'espace où la vérité, à la fois, se manifeste et s'énonce, mais il n'est non plus un instrument mystérieux dont quelques-uns seulement, privilégiés, connaîtraient les pouvoirs. »

<sup>487</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique*, Paris, Éditions Le Seuil, 1973, p. 53-56.

<sup>488</sup> Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, op., cit., p. 26.

toute la symbolique de l'artifice dans la construction et dans la réception du texte narratif : « Raconter bien, ça veut dire : de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art<sup>489</sup> ! » Ces artifices variés apparaissant sous forme de procédés stylistiques (l'autoréflexion, la métonymie, la fragmentation, la métaphore, etc.) confèrent plus de force au langage ou servent de prétextes aux narrateurs pour dérouler des mises en scène et des énoncés authentiques. Ce découpage multifonctionnel de l'histoire narrative élargit et recadre le champ d'expérimentation du langage littéraire. Ainsi, pour lever toute équivocité sur la validité des histoires évoquées, Antelme précise le statut et les objectifs de ces artifices dans les textes sur le génocide, car, devant les nombreux mystères et l'extrême horreur des expériences, il fallait faire preuve d'imagination pour préserver l'essence de la « vérité » de la réalité (re)présentée<sup>490</sup>.

Donc, les récits sur les génocides qui cumulent des procédés rhétoriques et langagiers présentent des caractéristiques littéraires qui transfèrent le concept de vérité dans des espaces de création spécifique. Cette vérité littéraire est perceptible dans l'ensemble des techniques de (re)présentation (les énonciations, les questionnements, les interpellations et même les remarques critiques...) qui s'adressent directement au lecteur invité, d'une part, à imaginer et à concevoir et, d'autre part, à réfléchir et à répondre, car l'écriture sur l'expérience du génocide se prolonge dans l'événement historique, dans la tête de l'écrivain et du lecteur<sup>491</sup>. Donc, dans le texte littéraire, la vérité ne peut être accessible que par les types de relations qu'entretiennent les acteurs internes et externes de l'œuvre romanesque (d'un côté les figures rhétoriques, de l'autre l'écrivain et le lecteur). Cependant ni pour le lecteur ni pour l'écrivain, cette notion de vérité ne repose sur la restitution

---

<sup>489</sup> Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, op., cit., p. 165.

<sup>490</sup> Pour régler le problème récurrent entre la férocité des faits et les restrictions évidentes du langage, Robert Antelme propose simplement un recours à l'artifice : « *Les histoires que les types racontent sont toutes vraies. Mais il faut beaucoup d'artifices pour faire passer une parcelle de vérité, et, dans ces histoires, il n'y a pas cet artifice qui a raison de la nécessaire incrédulité. Ici, il faudrait tout croire, mais la vérité peut être plus lassante à entendre qu'une fabulation. Un bout de vérité suffirait, un exemple, une notion [...].* » (Ibid., p. 302.)

<sup>491</sup> Voir Jean-Paul Sartre, *Qu'est ce que la littérature*, op., cit., p. 52.

En effet, l'essence même de la réalité et de la vérité dans le roman des génocides est à trouver dans le rapport corrélatif et dialectique entre l'écrivain et le lecteur : « [...] ; il faut que le lecteur invente tout dans un perpétuel dépassement de la chose écrite. Sans doute l'auteur le guide, mais il ne fait que le guider ; les jalons qu'il a posés sont séparés par le vide, il faut les rejoindre ; il faut aller au-delà d'eux [...]. »

du réel, mais sur la puissance évocatrice, énonciatrice et illustratrice de l'histoire romanesque imaginée et relatée.

Les auteurs de récit traitant l'histoire des génocides sont conscients de la valeur des artifices dans la structuration du texte littéraire qui devient un assemblage d'indices factuels (fictionnels) valides en raison de leur cohérence et de leur logique (la cognition). L'œuvre représentative doit, donc, être considérée comme un ouvrage artistique qui n'existe qu'à travers ses attributions, ses enjeux et ses fonctions. Cependant, rien ne l'empêche, à travers des procédés discursifs et à travers les mêmes artifices dont elle est constituée, de parvenir à faire jaillir une vérité littéraire du texte narratif en mesure d'accompagner la vérité historique. Avec le travail de représentation, cette vérité littéraire révélée sur chaque événement du génocide se renouvelle constamment, mais aussi la notion même de réalité se trouve redéfinie en fonction des objectifs, des connaissances et de l'imaginaire de l'auteur. Ces facteurs constitutifs du récit expliquent la richesse et la spécificité, constatées dans les procédés de mise en récit, incarnées par divers systèmes de pensées et différentes techniques narratives. Cette démarche représentative spécifique à chaque texte littéraire se justifie, dans la mesure où le processus d'écriture est à la quête d'une vérité authentique. De ce fait, même s'il semble incompris par ses interlocuteurs, Köves, le héros d'*Être sans destin*, reste convaincu qu'il ne doit pas renoncer à sa vérité :

[...]: il y a seulement des situations données et les nouvelles possibilités qu'elles renferment. Moi aussi, j'ai vécu un destin donné. Ce n'était pas mon destin, mais c'est moi qui l'ai vécu jusqu'au bout, et j'étais incapable de comprendre que cela ne leur rentre pas dans la tête : que désormais je devais en faire quelque chose, qu'il fallait l'adapter à quelque chose, maintenant, je pouvais ne pas m'accommoder de l'idée que ce n'était qu'une erreur, un accident, une espère de dérapage, ou que peut-être rien ne s'était passé<sup>492</sup>.

Cette vérité doit, entre la réalité de l'événement et de celle de la représentation, sauvegarder son caractère testimonial et réflexif sans renoncer à situer le récit dans une posture fictionnelle et vraisemblable. Dans ce sens, la vérité littéraire se conçoit à travers un cycle d'imagination scindé en plusieurs formes et dicté par la démarche scripturaire. À partir de ce moment, contrairement à la vision de Platon<sup>493</sup>, les

---

<sup>492</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 254f.

<sup>493</sup> Platon octroie aux philosophes seuls le privilège de poursuivre « la recherche de la vérité » et en exclut les poètes : « [...] tous les experts en poésie [...] sont des imitateurs des simulacres de la

poètes ont obtenu leur *quibus* pour mener en toute souveraineté, à travers la fiction littéraire, leur « recherche de la vérité ». Dès lors, on peut donc comprendre qu'en général l'écriture romanesque sur l'expérience du génocide inscrit sa notion de vérité non pas dans l'imitation stricte de l'expérience relatée ou dans l'exactitude des faits évoqués, mais dans un jeu d'énonciation et d'évocation qui intègre du lyrisme, de la littérature ou (dans certains cas) du fantastique : « [...] une histoire a eu lieu. Cette histoire fut aussi une histoire de la littérature [...]. Et cette histoire, si elle a un sens, est tout entière réglée par la valeur de vérité et par un certain rapport, inscrit dans l'hymen en question, entre littérature et vérité<sup>494</sup>. » Ainsi donc, la vérité ne se laisse plus seulement élaborer à travers des images ou des idées consensuelles dans un discours plus ou moins transparent, mais dans une sorte de liberté discursive qui pactise avec l'imaginaire de l'écrivain.

On remarquera que les narrateurs instrumentalisent le langage, car, en tant que voix (narratives) décalées de l'expérience (vraisemblablement) vécue, ils deviennent porteurs et médiateurs d'une nouvelle vérité audible, c'est-à-dire d'une vérité célébrée dans l'intimité du langage exprimant non pas l'absence des faits présentés, mais la présence discursive. Donc, cette vérité littéraire sur l'expérience traumatique existe à travers son instrument de diffusion qu'est le langage. Elle utilise aussi d'autres virtualités discursives que l'imaginaire structure et expose selon ses aspirations et ses objectifs. Cette vérité se réinstalle dans le discours et se retrouve exprimée par la littérature comme une éclosion d'un *vrai-savoir*. Dans cet univers fictionnel, toute prise de parole trace sa propre voie narrative susceptible d'explorer et d'exprimer un certain déterminisme de sens entre des événements ou des choses. C'est ce que laisse entrevoir Isaro dans *Le passé devant soi* quand elle défendait son projet de témoignage sur le génocide : « Les récits seront anonymes. Mais les gens reconnaîtront les leurs et découvriront peut-être, dans les mots des autres, des choses qui leur permettront de sortir de leur prison de douleur, de ressentiment et de haine<sup>495</sup>. » Donc, les récits qui expriment une réalité discursive, refusent toute emprise historique, sociologique et anthropologique et toute vérité objective et se laissent, à travers l'anonymat, la subjectivité et l'incertitude

---

*vertu et de tous les autres simulacres qui inspirent leurs compositions poétiques, et qu'ils n'atteignent pas la vérité.* » (Platon, *La République*, op., cit., 600e, p. 490.)

<sup>494</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 209.

<sup>495</sup> Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 90f.

discursive, guider par la *vraisemblance* qui tire les ficelles de la narration. En raison des enjeux de validité et de crédibilité des faits évoqués dans les œuvres, cette prise de parole doit reposer sur une sorte de « fidélité » narrative pour explorer les fondements de la vérité littéraire. Ainsi, comme le mentionne Yervant Odian dans l'épilogue de *Journal de déportation*, l'écrivain sur le fait du génocide doit, par éthique, « être fidèle à la vérité, n'altérer en rien les faits, n'en exagérer aucun<sup>496</sup>. »

Dans la représentation des génocides, les écrivains s'efforcent d'encadrer la *mimèsis*, afin que le récit préserve, aux yeux du lecteur, ses caractères concevable et vraisemblable. Les procédés stylistiques proposés s'intègrent à des codes discursifs capables de représenter une réalité romanesque et de transmettre, de manière subjective, une histoire de génocide. C'est pourquoi les modalités de la représentation varient chez chaque écrivain, car le mode de subjectivisme établit ses propres conventions littéraires à travers l'organisation du récit, le rôle des personnages présentés, la fréquence des dialogues, la nature des mises en scène, les interrogations, les réflexions, les analyses, etc. Il est certain que les formes de présentation des référents et des composantes du discours littéraire déterminent le niveau d'artificialité par rapport aux normes de conceptualisation du texte romanesque. D'ailleurs, c'est ce qui fait que ce dernier dissémine un réseau de signes, d'images et de codes dans lequel se nouent et se dénouent les actions et les mises en scène du texte. Cette spécificité discursive permet une cohabitation et une cohésion entre cette quête de vérité et ce dispositif de stylisation de la réalité qui mettent en relief toute une vérité vraisemblable par rapport aux faits et aux événements relatés dans ces romans, car la quintessence de cette vérité n'est pas altérée. En d'autres mots, dans l'histoire (re)présentée, cette notion de vérité littéraire doit correspondre à la remarque « élogieuse » de Georges Perec à l'égard de *L'Espèce humaine* : « Un livre qui définit la vérité de la littérature et la vérité du monde<sup>497</sup>. » Partant de cette appréciation de Perec, il est possible d'affirmer sans risque de se tromper que le texte romanesque sur l'expérience traumatique des génocides exhibe une vérité qui existe dans l'exactitude vraisemblable des faits racontés.

---

<sup>496</sup> Yervant Odian, *Journal de déportation*, op., cit., p. 409.

<sup>497</sup> Voir Georges Perec, *Robert Antelme et la vérité de la littérature*, op., cit., p. 190.

C'est dans cette perspective que le travail de représentation de l'expérience traumatique contribue à entretenir le caractère véridique des faits racontés. Même si l'écrivain fait appel à des énonciations et à un imaginaire dans ses stratégies de mise en récit, le problème de la fidélité et celui de la vérité du discours deviennent irréductibles, mais il reste que ces deux entités du texte se dissocient en fonction des caractéristiques du texte romanesque. En effet, la valeur de la vérité ne se mesure plus par rapport à l'exactitude des faits représentés, mais par rapport à la vérité du vocable et à celle du discours. Et, c'est en brisant le silence qu'Aleksandar compte accéder aux vérités : « Et les vérités, ce sont elles qui me manquent le plus, des vérités dans lesquelles nous n'écoutons ni ne racontons plus, mais où nous donnons et pardonnons. Notre promesse de ne jamais cesser de raconter, je la romps maintenant<sup>498</sup>. » Tout en conciliant la création fictive et l'objectif testimonial et commémoratif, le récit romanesque sur les génocides illustre, de prime abord, la capacité de la littérature à faire comprendre, grâce à l'imaginaire, un événement historique. D'ailleurs, c'est dans cette perspective que le narrateur dans *Le passé devant soi* se questionne sur l'objectif du récit d'Isaro Gervais sur le génocide : « Tous ces mots sont réécrits des dizaines de fois. Les a-t-ils réécrits pour cacher ou préciser la vérité de ses sentiments en ce moment-là<sup>499</sup> ? » Le dispositif narratif doit présenter une certaine cohérence qui se consolide par le jeu de la coïncidence, de la possibilité ou de la vraisemblance. En tant que pensée, cette vraisemblance devient de plus en plus puissante, car, en plus de la combinaison d'actions (vrai)semblables dans la démarche conceptuelle, le romancier rejoint, à travers son projet (scripturaire), ses ambitions et ses objectifs, le philosophe<sup>500</sup>.

Dans l'élaboration de la vraisemblance, la capacité de la création poétique à opérer des réaménagements nécessaires à travers une expérimentation réflexive de l'expérience du génocide dépasse de loin le mode opératoire de l'histoire dont les marges de manœuvre sont considérablement réduites. Les événements du passé du génocide, (re)construits à travers la subjectivité imaginative de l'auteur, doivent

---

<sup>498</sup> Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op., cit., p. 437.

<sup>499</sup> Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op., cit., p. 214.

<sup>500</sup> C'est le constat fait par Aristote quand il considère la création poétique (la tragédie) « plus philosophique » que l'histoire : « C'est pourquoi la poésie est quelque chose de plus philosophique et qui a plus de valeur que l'histoire : la poésie exprime le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est le type de choses qu'il convient à un certain nombre d'hommes de dire ou de faire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité, et c'est bien le but que poursuit la poésie, même si elle attribue des noms aux personnages ; [...] » (Aristote, *Poétique*, 1451b, op., cit., p. 35.)

démontrer au lecteur toute la vérité et la gravité des événements abordés. Ce défi ne peut être relevé, d'après Robert Antelme, qu'à travers une stratégie discursive et communicative portée par l'imagination : « Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose<sup>501</sup>. » En jetant son dévolu sur l'imagination, cet écrivain survivant de génocide ne cherche la vérité de la transmission ni dans la fidélité imitative ni dans l'exactitude des faits, mais dans la vraisemblance. Dans la même foulée, ses propos sont aussi corroborés par un autre écrivain-survivant, à savoir Jorge Semprun qui propose, de son côté, une représentation fictionnelle de l'expérience traumatique des génocides en mesure de trouver sa vitalité et son sens dans la vraisemblance : « une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable<sup>502</sup>. »

Ces modèles de construction d'histoires poétiques, théorisés par Aristote, Robert Antelme, Jorge Semprun (et d'autres bien sûr), ne peuvent être effectifs qu'à travers la combinaison d'indices factuels et de la puissance énonciative de la pensée, c'est-à-dire de l'imagination. Cette vérité qui ne correspond pas à la réalité (de l'événement historique) relève de plusieurs sources d'inspiration hétéroclites qui sont à la fois factuelles, littéraires, philosophiques et artistiques. Et, c'est cette hétérogénéité inspiratrice qui élargit le sens de la vérité littéraire en lui adjoignant un contenu et une cible consistant à informer le lecteur de manière authentique (la stylisation) et véridique (la vraisemblance). À partir de ce moment, le travail de représentation s'attèle à rétablir, par des procédés littéraires, une vérité vraisemblable à la réalité historique. Cette vérité littéraire est détectable en fonction du niveau de ressemblance ou de « vérisimilitude » de l'histoire narrative par rapport au réel. À vrai dire, dans la représentation des génocides, il s'agit de parvenir à produire un « [...] imaginaire [qui] s'incorpore à la visée de l'avoir-été, sans en affaiblir la visée "réaliste"<sup>503</sup>. », car la littérature sur les génocides en général utilise les mêmes ressources et les mêmes outils discursifs que l'histoire, mais avec une médiation imaginaire et subjective beaucoup moins contraignante. En tant que récit historique de fiction, le roman sur les génocides devient un objet littéraire (poétique) (ré)inscrit, (re)construit et (re)pensé. C'est, d'ailleurs, ce qui

---

<sup>501</sup> Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, op., cit., p. 9.

<sup>502</sup> Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, op. cit., p. 175.

<sup>503</sup> Ibid., p. 266.

permet à l'imaginaire de contourner, par diverses opérations narratives, tous les obstacles susceptibles de porter préjudice à la transmission représentative de l'événement du génocide en pratiquant un entrecroisement (as)symétrique entre les traces de l'histoire (le réel) et la fiction. Dans ce même ordre d'idées, le langage<sup>504</sup> sombre dans une réalité expressive mettant en valeur des formes ou des pensées. Dès lors, la puissance énonciative du texte romanesque des génocides se trouve enchâssée dans ce masque irréel, produit de l'art et de la création, qui s'obstine à trouver, à travers des formules ou des expressions, des stratégies langagières révélatrices d'une vérité probable des événements présentés. Et, c'est en tant qu'objet artistique ou espace de création que ce langage concourt à produire de la vraisemblance<sup>505</sup>. Le roman abordant l'expérience des génocides apparaît plus comme un « substrat » vraisemblable, car l'histoire racontée ne fait que ressortir des images susceptibles d'être similaires à des fragments de l'événement historique à travers une trajectoire narrative et créative équilibrée qui, tout en réitérant son ancrage dans l'imagination, conceptualise une histoire vraisemblable, n'existant que dans le monde de l'œuvre, c'est-à-dire « un monde vibrant de jaillissements créatifs issus de l'esprit<sup>506</sup> » : « [...] toute œuvre de fiction, qu'elle soit verbale ou plastique, narrative ou lyrique, projette hors d'elle-même un monde qu'on peut appeler le monde de l'œuvre<sup>507</sup> », qui se déploie « par un mouvement de transcendance<sup>508</sup>. »

La vérité littéraire se construit à partir de la compréhension et de la perception que le narrateur a des phénomènes, des événements ou des objets (re)présentés. Celle-ci se scinde en catégories expérientielles que notre imaginaire attribue des *gestalts* conformes à notre expérience, à notre savoir ou à notre culture. C'est pourquoi cette vérité du texte romanesque apparaît comme plurielle et non statique,

---

<sup>504</sup> D'après Aristote, l'expression apparaît ainsi comme l'outil incontournable du poète. Elle est responsable de ses camouflages ou des tromperies : « *Il faut donc travailler avec soin l'expression dans les parties où il ne se passe rien et qui sont dépourvues des caractères et de pensées car, inversement, une expression trop brillante cache les caractères et les pensées.* » (Aristote, *Poétique*, 1460b, op., cit., p. 101).

<sup>505</sup> Aristote définit le travail du poète en ces termes : « *Il est donc évident [...] que le poète doit être fabricant d'intrigues plutôt que de mètre, et ce surtout parce qu'il est poète en raison de l'imitation et de ce qu'il imite, ce sont des actions. Ainsi, même s'il lui arrive de composer avec les choses qui se sont réellement produites, il n'en est pas moins poète ; car rien n'empêche que ces choses ne soient semblables à celles qui pourraient se produire selon la vraisemblance et le possible et, de ce fait, il en est le fabricant.* » (Ibid., 1451b, p. 37.)

<sup>506</sup> Trinh Xuan Thuan, *Le chaos et l'harmonie. La fabrication du Réel*, Éditions Fayard, 1998, p. 442.

<sup>507</sup> Paul Ricœur, *Temps et Récits II*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 14.

<sup>508</sup> Ibid.

car il n'y a pas de « vérité absolue et objective<sup>509</sup>. » À partir de l'histoire narrative, il se crée un lien naturel entre la notion de vérité élaborée et la compréhension<sup>510</sup> qui se tisse à travers notre perception des événements, des énoncés, des questionnements et des suggestions. Donc, on peut déduire que, dans le texte romanesque abordant l'expérience des génocides, la vérité (littéraire) est tributaire de la cohérence de l'énoncé qui influence le système conceptuel du lecteur. Dans cette perspective, la structuration de la notion de vérité dépend de plusieurs éléments, liés à la compréhension humaine, qui incluent le contexte, le sens, la cohérence et la présentation de situations concevables.

Et même si le concept de vérité<sup>511</sup> se trouve, généralement, circonscrit dans un cadre expérientiel commun dans lequel le consensus, la preuve ou les traces en sont les dépositaires, celle-ci peut être également admise lorsqu'une proposition est en accord avec son objet et qu'il existe une possibilité d'identification d'un énoncé à partir de données matérielles. Cette notion de vérité ne concerne pas l'objet en tant que tel, mais détermine surtout la valeur d'une assertion. C'est fort de la pertinence de cette remarque que la vérité littéraire ne signifie pas l'établissement d'un rapport fidèle du récit à la réalité de la représentation, mais se définit à travers des référents plausibles ou vraisemblables par rapport à la vision de la réalité expérientielle<sup>512</sup>. Donc, cette vérité qui relève de l'ordre du discours ne saurait correspondre à une quelconque réalité historique ou traduire un quelconque arrimage entre le réel et ce

<sup>509</sup> Voir George Lakoff/Mark Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, op., cit., p. 169.

Voici le point de vue de ces deux auteurs : « *L'idée qu'il existe une vérité absolue et objective n'est pas seulement une erreur, elle est aussi socialement et politiquement dangereuse.* »

Par ailleurs, Roland Barthes circonscrit la notion d'objectivité comme une composante de l'imaginaire : « *l'objectivité n'est qu'un imaginaire parmi d'autres [...].* » (Entretien avec Roland Barthes, in : *Le Livres des Autres* [Raymond Bellour], Paris, Éditions de l'Heine, 1971, p. 172.)

<sup>510</sup> Ibid., p. 172.

George Lakoff et Mark Johnson pensent que « *[...], la vérité est relative à notre compréhension des phénomènes et la vérité de la phrase en question dépend de la façon dont nous comprenons le monde en projetant sur lui une orientation et une structure d'entités.* »

<sup>511</sup> Voici comment Roland Quillot définit la vérité : « *[...] la vérité nous apparaît d'abord comme une valeur, qui se définit par opposition à d'autres valeurs avec lesquelles elle entre dans des relations tantôt de solidarité et tantôt de concurrence [...].* » (Roland Quillot, *Introduction : modernité et vérité*, in *La Vérité* [ouvrage dirigé par Roland Quillot], Paris, ellipses, 1997, p. 6.)

<sup>512</sup> Voir Emmanuel Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future* (Traduit par Louis Guillemit et introduction de Jules Vuillemin), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1986, §38, p. 94.

Pour Kant, la vérité se trouve dans la forme et n'est pas à chercher dans l'objet de la connaissance, c'est-à-dire, non pas, dans la matière de la connaissance, mais dans l'universalisme des formes de la connaissance qui, en fait, constitue son sujet. Ce relativisme permet d'organiser une réalité extérieure objet d'une représentation sensible des idées, car la connaissance effective de cette réalité est impossible : « *[...] nous avons affaire à la nature comme à un objet d'expérience possible, et de l'entendement en la rendant possible, fait du même coup que le monde des sens [...] n'est pas un objet de l'expérience.* »

discours. Bien qu'étroitement liée à un certain degré de connaissance, cette impression de vérité qui dépend largement des stratégies et des formes de matérialisation de l'objet ou de l'événement (re)présenté reste soumise à une variété d'appréciations. C'est, d'ailleurs, ce qui a amené le philosophe allemand, Friedrich Nietzsche, à inscrire le statut de la connaissance dans une dynamique de perpétuel renouvellement entraînant même l'avènement de la vérité dans un processus d'insinuation ou de déformation du réel qui vise à supprimer aussi bien les différences que les transformations :

Qu'est-ce donc que la vérité ? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement faussées, transposées, ornées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple fermes, canoniques et contraignantes : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération, non plus comme pièces de monnaie, mais comme métal<sup>513</sup>.

Portée par le langage, cette vérité apparaît comme une accumulation de possibilités et d'images vraisemblables dans l'interprétation des événements de la vie. L'instabilité interprétative et la reconnaissance de la « falsification ornementale » dans la recherche de la vérité (dé)montrent l'ambiguïté de notre rapport avec le réel, car cette vérité appréhendée se trouve aussi bien dans l'erreur que dans l'ignorance des objets ou des événements mis en représentation. Néanmoins, même si l'œuvre romanesque établit les bases d'une représentation d'un réel vraisemblable, il importe d'analyser la valeur et le sens de la réalité dont relèvent les événements racontés. Ce qui n'est pas toujours le cas dans l'approche énonciative de la vérité des textes littéraires.

Avec l'avènement de l'écriture romanesque sur les génocides, la nouvelle logique représentative bouleverse les ascendances littéraires sur la notion de vérité. D'après Rachel Ertel, la non prise en considération de cette forme d'énonciation de la vérité, dans la réception de la littérature de l'Holocauste, s'explique par une insuffisance conceptuelle de la culture occidentale plus habituée à des formes de représentation de la vérité étroitement liées à un certain rationalisme. Alors que les procédés énonciateurs des textes traitant l'expérience des génocides se déploient, en

---

<sup>513</sup> Friedrich Nietzsche, *Le Livre du philosophe* (1873) (Présentation et traduction par Angèle Kremer-Marietti), Paris, Flammarion, 1991, p. 123. (Voir aussi Friedrich Nietzsche, *Œuvres Complètes*, t 1. 2, Paris, Éditions Gallimard, p. 289.)

raison des impacts de l'horreur et de la barbarie du dispositif de massacres, dans une sorte d'irréalité et d'irrationalité discursive :

Dans la culture occidentale, l'énonciation de la vérité est conçue comme relevant exclusivement du discours rationnel. Mais le sentiment d'irréalité qui entoure l'anéantissement, même pour les rescapés, l'impossibilité de concevoir rationnellement comment la chose a pu advenir, a comme expulsé la raison de l'histoire. Celle-ci ne peut donc ni concevoir, ni expliquer, ni faire comprendre l'annihilation<sup>514</sup>.

Dans le texte romanesque abordant l'expérience des génocides, cette irrationalité du discours extériorise, par les mots, les expressions et les phrases, une vérité narrative. Alors, il se crée un langage plus ou moins complexe mettant subtilement en exergue l'ampleur des chocs, des incompréhensions et des traumatismes devant le déchaînement incommensurable de la barbarie humaine. Pourtant, à travers ce langage porteur d'une histoire romanesque sur le génocide, il se dégage une substance véridique ou encore de la *Consistance*<sup>515</sup> enchâssée dans un espace discursif où, d'une part, les mots, les formules et les expressions et, d'autre part, les traces factuelles assurent le plaisir du lecteur<sup>516</sup> dans des jeux de reflets et de ressemblances sans pour autant retirer au vrai son ferment originel.

En produisant la vraisemblance, la représentation romanesque sur les génocides inclut du vrai dans le texte littéraire. Cette évidence est tout aussi perceptible dans tout texte romanesque qui traite des faits historiques, surtout quand ils sont tragiques. Pourtant, tout en prenant en considération les facteurs endogènes et exogènes entourant le travail de représentation, les écrivains du génocide placent la vérité de l'histoire narrative au cœur de la création littéraire, car, pour eux, il ne s'agit pas de produire uniquement de la fiction pure, mais de construire un texte narratif qui régurgite, de manière symbolique, toutes les facettes de la cruauté et de la déchéance humaine. C'est, d'ailleurs, ce qui fait qu'un texte sur le génocide ne peut pas simplement être considéré comme une littérature classique, car les traces de la réalité historique se confondent avec les procédés discursifs. La vérité que le discours cherche à appréhender s'élabore dans l'espace de la création où se rassemblent le réel, le vrai et le vraisemblable. Ainsi, même si le texte renvoie à un

---

<sup>514</sup> Rachel Ertel, *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*, op., cit., p. 12.

<sup>515</sup> Pour atteindre la vérité, l'écriture romanesque doit, d'après Proust, engendrer de la *Consistance*. (Marcel Proust, *Variété I et II*, op., cit., p. 103)

<sup>516</sup> Pour Aristote, la tragédie doit allier spectacle, plaisir et imitation : « *Et puisque le poète doit susciter le plaisir qui vient de la crainte et de la pitié par le biais de l'imitation, il est clair qu'il doit produire cela au moyen des faits.* » (Aristote, *Poétique*, 1453b, op., cit., p. 51)

monde qu'il a lui-même créé, il n'en demeure pas moins que, dans le discours sur l'expérience du génocide, les images mentales du lecteur renvoient à des représentations factuelles et événementielles qui sont illustrées à partir d'une intention et d'une posture imitative<sup>517</sup>. Cependant, les artifices neutralisent cette prétention au monde réel et se contentent de scénarii possibles pour sauvegarder l'essence de la vérité dans le texte. Dans ce sillage représentatif, même l'abondance de détails dans la description ou la localisation géographique et temporelle ne cherche qu'à créer cet effet de réel nécessaire et à ouvrir les voies d'accès à la vérité, car les événements (re)présentés, bien que vraisemblables, restent cohérents, concevables, identifiables et, à la limite même, confirmables. L'histoire présentée plus ou moins délocalisée, ajustée ou déformée, mais sensée et logique s'appuie sur de multiples indices se référant à des événements historiques pour donner une apparence ou une légitimité véridique au discours. Faudrait-il encore une fois le rappeler que, contrairement au romancier traditionnel, celui écrivant sur les génocides refuse de mentir (objectivement). En tant qu'être humain et témoin d'un événement sordide et traumatique, il se veut crédible et crédibilise, par ses procédés discursifs, son histoire romanesque qu'il inscrit dans la sphère de la vraisemblance. Le foisonnement de plusieurs éléments nécessaires, dans l'acte de représentation, crée une instance discursive qui s'est, d'ailleurs, maintenue pour la recherche de la vérité à travers ces événements du passé. Les artifices littéraires propres à la littérature conceptualisent des systèmes de pensées qui stimulent, en permanence, l'imagination<sup>518</sup> et redéfinissent, en raison des objectifs scripturaires, la validité de l'histoire de l'œuvre romanesque. Pour saisir le vrai (du discours) subtil et immanent de l'expérience, les références factuelles se chargent, à titre indicatif seulement, de porter la vérité du texte à travers les idées véhiculées et à susciter la réflexion du lecteur. Les multiples situations concevables restent enchâssées dans les schémas narratifs du discours qui stimulent des scènes idéales susceptibles de traduire des itinéraires, des expériences ou des situations vécus par différentes victimes de génocide. Et, c'est cette mouvance représentative purement littéraire qui

---

<sup>517</sup> D'après Socrate, notre manque de maîtrise du monde extérieur explique notre propension à l'imitation. Dans cette optique, il affirme : « *L'imitation suppose une réception et alors une transposition de l'image reçue en mille métaphores, toutes efficaces.* » (Cité dans l'introduction du *Livre du philosophe* par Angèle Kremer-Marietti, op., cit., p. 26f.)

<sup>518</sup> Voir Paul Valéry, *Variété I et II*, (1924 pour *Variété I*, 1930 pour *Variété II*), op., cit., p. 132. Donc, la trame narrative du récit romanesque produit seulement un « *effet de vie [...] qui se trouve une somme parfaitement réelle des choses dont les unes sont vaines et les autres imaginaires.* »

construit une histoire vraisemblable et, en fin de compte, exprime, pour chaque auteur et pour chaque lecteur, sa propre vérité ; rendant, ainsi donc, cette notion de vérité ouverte et plurielle. D'ailleurs, le héros d'*Être sans destin*, Köves, semble voir dans la mise en récit de l'expérience du génocide, une vérité aléatoire qui se construit par l'imagination et, donc, par la fiction : « [...], que chacun pouvait se le représenter selon son humeur et sa manière, et qu'en revanche pour ma part je pouvais en tout cas m'imaginer un camp de concentration, puisque j'en avais une certaine connaissance [...]»<sup>519</sup>. » C'est, d'ailleurs, ce qui fait que même si les récits sur l'expérience du génocide se présentent toujours sous une posture (auto)biographique, l'expression de vérité se peaufine, certes, à travers une attitude humaine (dans le souvenir et la sincérité), mais aussi à travers l'imagination et les incertitudes discursives, car l'univers vraisemblable produit devient l'expression de points de vue subjectifs d'un ou de plusieurs personnages qui se confrontent avec plusieurs actions dont chacun d'entre eux est directement ou indirectement témoin<sup>520</sup>. Ce monde subjectif et vraisemblable présente des découvertes, des interprétations, des interrogations ou des réflexions qui, tout en existant à travers la parole, constituent un clin d'œil à la quête de la vérité ; une vérité incontournable dans un travail de présentation et de réflexion d'où émerge la révélation d'une expérience humaine traumatique. Alors, ces multiples pratiques discursives font que la vérité littéraire, exprimée sur chaque événement du génocide, n'est jamais définitive, car elle est constamment renouvelée ou soumise à d'autres variations discursives et à d'autres révélations.

De par les faits représentés, le discours se développe à travers un système narratif qui place la vérité du texte romanesque dans les conditions de sa production. Cette vérité existe dans une reconfiguration du passé évoqué et du présent qui l'organise. Cette dernière demeure reliée aux artifices mis en place pour la construction d'un présent-passé et aux références indiciaires situées pendant et après les événements relatés. L'organisation du récit et la forme du discours produisent un fort impact sur le contenu du roman submergé par les effets de la

---

<sup>519</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, op., cit., p. 340.

<sup>520</sup> Ibid., p. 136

En me référant à Paul Valéry, il convient donc de mentionner que le monde textuel du roman des génocides « est lié à l'existence d'un milieu conventionnel, où se parle un langage orné de voiles et pourvu de limites, où le paraître commande l'être, et le tient noblement dans une contrainte qui change toute la vie en exercice de présence d'esprit ... »

vraisemblance événementielle. Cette omniprésence des effets du langage donne à l'ossature narrative des possibilités de sortie du cadre textuel (impressions, digressions, commentaires, réflexions ...) qui doivent, cependant, exercer, dans l'élaboration d'une vérité sous l'emprise de la parole, une maîtrise sur les énoncés extratextuels. Cette combinaison de telles formes discursives qui fondent la réalité présentée, à travers les mots, les signes et les images de l'histoire du roman sur les génocides, met en valeur les propos de l'auteur du roman *Journal de déportation*, Yervant Odian, lorsqu'il écrit dans son épilogue : « Et pourtant, la réalité était si effroyable que beaucoup ont pensé qu'il y avait des exagérations dans mes écrits. Ceux qui ont enduré les souffrances de la déportation et qui ont pu survivre, ceux-là pourront témoigner que je n'ai rien altéré de la réalité<sup>521</sup>. » Ce besoin de précision vis-à-vis du récit atteste, encore une fois, que la représentation de l'expérience du génocide ne saurait s'opposer à un savoir, mais c'est « un savoir terriblement variable<sup>522</sup>. » Ce qui entraîne l'œuvre littéraire et, donc, l'œuvre romanesque sur le génocide dans une dynamique dans laquelle l'essence même de la vérité jouit d'une liberté conceptuelle et interprétative, car l'imagination n'hésite pas à mettre en scène divers univers dont certains peuvent dépasser les limites du plausible et de la rationalité pour représenter les péripéties ou les horreurs de l'expérience du génocide.

On ne cessera jamais de le rappeler, une histoire racontée est toujours incomplète, toujours inachevée et est soumise à la subjectivité créatrice et interprétative de son auteur. Ces composantes de la pensée sont de plus en plus intégrées dans les productions littéraires abordant les événements historiques horribles comme les génocides. Cette emprise de l'énonciation, du discours ou de la parole reconfigure les éléments constitutifs de la rhétorique langagière (dans le but d'instaurer la cohérence et de créer du sens) qui agissent sur les modes oratoires ou scripturaires chargés, à travers une certaine éthique, de livrer la vérité de l'œuvre littéraire. Cette parole devient persuasive, car elle s'inscrit dans une mouvance rhétorique qui confine la substance véridique de l'œuvre dans la vraisemblance. Par la force du discours, le texte romanesque sur les génocides se structure à partir d'une temporalité instable qui, à travers le langage et la rhétorique, construit et

---

<sup>521</sup> Yervant Odian, *Journal de déportation*, op., cit., p. 4.

<sup>522</sup> Paul Valéry, *Variété I et II*, op., cit., p. 168.

désagrège paradoxalement la réalité du monde romanesque<sup>523</sup>. Cette représentation fictionnelle met en exergue une vérité subjective engendrée par la production littéraire, car le travail de représentation propose, aussi, des pistes de réflexion sur le sens et la valeur de cette vérité. Cette dernière qui est loin d'être exclusivement factuelle se déploie à travers des techniques créatrices plus enclines à valider en profondeur une existence ou un univers représenté par un imaginaire. En tant que produit d'une « excitation nerveuse<sup>524</sup> », le langage dévoile des images qui, certes concourent globalement à révéler la vérité de l'événement traumatique, mais rechignent, à travers les nombreux artifices, tout accès direct à la vérité expérientielle. Ce langage s'éparpille dans les procédés de métaphorisation où les mots et images produits, bien qu'impersonnels et communs, deviennent plus saisissables et compréhensibles. En effet, l'extrême horreur de l'histoire du génocide et la réalité de la représentation transforment, d'une part, les indices factuels ou biographiques en objets de *vrai-savoir* et, d'autre part, expriment, par-là, aussi une vérité, mais une vérité portée par la subjectivité du discours. Cette subjectivité de l'écrivain représente, par l'écriture (fictionnelle), une histoire vraisemblable exprimant « une vérité sous forme de tautologies<sup>525</sup> » qui se nourrit de l'artificiel, mais qui exclut toute falsification ou toute erreur intentionnelle, c'est-à-dire objective. Et comme dans les textes romanesques sur les génocides, ces constituants rhétoriques de la vérité sont liés au langage, la subjectivité discursive, les confie à des structures énonciatives qui véhiculent des images véridiques. C'est cette force expressive des faits représentés qui donne aux mots et aux expressions tout leur poids et toute leur signifiante, même si l'absolu de la vérité de l'histoire du récit est diffusé par des images vraisemblables. Néanmoins, sans renoncer totalement à sa substance et en son sens objectif, cette vérité subjective est perceptible par la force de l'énonciation qui engendre et garantit, en même temps, la crédibilité du langage en (re)présentant des traces factuelles, des personnages

---

<sup>523</sup> Voir Platon, *La République*, op., cit., 599a, p. 600.

Platon pense que ces « imitateurs ne créent en effet que des fantasmagories, et non des êtres réels. »

<sup>524</sup> Friedrich Nietzsche, *Le Livre du philosophe* (1873) (Présentation et traduction par Angèle Kremer-Marietti), Paris, Flammarion, 1991, p. 121.

<sup>525</sup> Friedrich Nietzsche, *Vérité et Mensonge au sens extra-moral*, in : *Œuvres Complètes*, tome 1, 2, Paris, Éditions Gallimard, p. 289. Voir aussi Friedrich Nietzsche, *Vérité et Mensonge au sens extra-moral* (Traduction de Nils Gascuel, lecture de François Warin et Philippe Cardinali), Paris, Actes Sud, 1997, p. 12.

(fictifs), des séquences scéniques et des procédés narratifs comme des composantes d'un univers de possibilités<sup>526</sup>.

En somme, la vérité du texte littéraire reste totalement concevable dans le discours qui lui détermine son champ d'existence. Même si, dans le récit, elle ne se circonscrit pas dans une réalité historique, on peut, quand même, l'appréhender (jusqu'à un certain niveau) à travers une certaine *vrai-semblance* entre le réel et le discours. Et, c'est à partir de la pertinence de ces remarques que j'enjoins ma voix à celles qui pensent que la vérité elle-même ne relève pas seulement du domaine de la science ou de la philosophie, mais aussi de celui de la littérature. En s'insérant dans un postulat réaliste, le discours littéraire sur la tragédie des génocides qui a un rapport dynamique avec les faits ou le vécu a développé plusieurs stratégies de mise en scène de cette réalité qui non seulement n'opposent plus le réel, le vrai et le vraisemblable, mais aussi posent les jalons d'un véritable compagnonnage avec le discours historique. Néanmoins, la vérité, dans le cas de la représentation littéraire de ce fait historique, ne se trouve ni dans le discours narratif ni dans la réalité de l'histoire romanesque, mais dans les rapports de confrontation distanciés que le lecteur entretient avec l'événement (re)présenté. De ce fait, la vérité subjective de l'histoire romanesque qui reste un concept inachevé mais accessible trouve sa pertinence, sa consistance et sa signifiante dans les actes de la construction et de ceux de la pensée discursive. D'ailleurs, toute la production littéraire sur l'expérience du génocide cherche, à travers des formes, à accéder aux multiples « zones d'ombre » vivantes exprimant une vérité fluctuante. Cette dernière se cache dans les méandres de l'absence et du silence des événements (re)présentés dont les expérimentations et les explorations critiques déblayent des voies d'accès multiformes et multidimensionnelles vers l'inavouable et l'in(dé)terminable de la réalité de l'histoire romanesque, car il s'agit plus, dans cet espace de création, d'un dispositif scripturaire fondé sur un imaginaire hétérogène subdivisé en formes véhiculant des possibilités langagières. Et, c'est seulement à travers des échanges de pensées et de la parole, donc, à travers la subjectivité que se dégage un sens à la fois

---

<sup>526</sup> Car l'essentiel, d'après Aristote, pour l'écrivain, c'est de faire adhérer le lecteur à une histoire, car « *le possible est persuasif ; or, ce qui n'a pas eu lieu, nous ne croyons pas encore que ce soit possible, tandis que ce qui a eu lieu, il est évident que c'est possible (si c'est impossible, cela n'aurait pas eu lieu)* ». (Aristote, *Poétique*, 1451b, op., cit., p. 35.)

concevable et commun à l'esprit humain sur lequel se repose l'essentielle vérité sur chaque histoire de génocide.

En guise de conclusion pour ce cinquième chapitre du travail, il faut constater que la représentation de l'expérience traumatique des génocides confirme toute la pertinence et l'efficacité d'une pensée créatrice et littéraire dans la transmission d'événements horribles. Ces faits historiques évoqués qui n'existent que sous forme d'un imaginaire ou, plus exactement, de récit fictionnel se confondent avec une réalité littéraire acquise à travers la puissance expressive, évocatrice et suggestive du langage. Dans le texte romanesque, l'histoire créée ne saurait, donc, être fidèle à aucune expérience historique, car celle-ci est élaborée à partir des possibilités illustratives et persuasives de l'artifice et de la subjectivité de l'imagination. C'est pourquoi aussi bien l'écrivain que le lecteur restent prisonniers de cette atmosphère de la vraisemblance en ce sens qu'ils abordent la réalité de la représentation dans une atemporalité incarnée par des allers-retours incessants entre le passé et le présent confirmant, de fait, une certaine relativité et même une fausseté représentative. À travers le dialogue qui s'établit entre le(s) narrateur(s) et les figures rhétoriques, la valeur de la vérité des textes se mesure en fonction de l'impact des procédés de production d'effets de la vraisemblance. Au fait, tout le système discursif présente une réalité élaborée à partir des traces ou des indices de l'événement historique, car exploitables comme matériau littéraire. Tout en étant en rupture (jusqu'à un certain niveau) avec le réel (du fait historique), la réalité évoquée décrit, à travers un mouvement de pensée, un monde fictionnel plus susceptible d'exprimer la vraisemblance porteuse de possibilités et de ressemblances. De toutes les façons, le processus de représentation intègre les artifices dans la construction d'un réel imaginé qui ne s'oppose ni au vrai ni au vraisemblable. Ces derniers, élaborés à travers une panoplie d'artifices, entretiennent l'histoire de l'œuvre, car, paradoxalement, tout en étant artificiel et relatif, ils deviennent l'incontournable médiateur du *vrai-semblable*. En plus d'admettre des transformations, des ajustements ou des débordements, le texte romanesque s'élabore dans un jeu de masque qui, cependant, ne s'aventure pas dans le travestissement de l'événement historique, car il n'est jamais question de déformer (objectivement) un quelconque sujet sur l'expérience du génocide. Les mises en scène, les détours littéraires et les « mensonges » sont en phase avec le

souci de vérité qui accompagne les images, les révélations, les interprétations, les interrogations ou les analyses sur l'événement catastrophique. Ces dernières doivent s'arrimer aux croyances et aux attentes du lecteur pour pouvoir matérialiser, dans de nombreux registres de jeux de langage et d'effets spéciaux, une réalité vivante et subjective. Dans cette logique représentative, la prolifération de données biographiques, temporelles et spatiales dans le texte romanesque concourt aussi à dépeindre une réalité fictionnelle exprimée à travers les formes de transmission discursive, d'où le foisonnement d'effets de réel perpétuant une assurance véridique incarnée, dans les romans, par la vraisemblance.

Oui, parce que le récit sur l'expérience du génocide se lance dans une recherche frénétique de la vérité, qu'il constitue, à travers la vraisemblance omniprésente, une source inépuisable de connaissances synthétisées, mais ces connaissances supposées varient continuellement. Bien que cette dernière qui découle de la (re)présentation n'est pas totalement identique au réel, dans la mesure où elle est construite à l'aide d'artifices et produite par le langage, il n'en demeure pas moins qu'elle renferme suffisamment de consistance et d'informations pour assurer une compréhension globale de l'expérience du génocide. De ce fait, elle se construit dans une immatérialité discursive et dans une matérialité lexicale qui lui apportent sa force persuasive et sa valeur littéraire<sup>527</sup>. En tant qu'outil de consignation et de communication, le langage, dans le roman sur l'expérience du génocide, préconise une (re)connaissance instructive. Et, c'est à travers elle que les produits de l'imitation promeuvent la vraisemblance qui établit, par l'intermédiaire d'une vérité de l'art poétique, un rapport subjectif avec les faits. Donc, toute quête de vérité ne s'effectue pas par l'entremise d'une restitution (fidèle) de l'événement historique, mais dans la structuration hétérogène et logique d'un dispositif narratif élaboré par des artifices. La construction de l'histoire imaginée et rapportée assure au récit une cohérence et une logique narrative. Et, c'est à travers cette démarche que l'impact de ces artifices, dans la recherche de la vérité, se manifestent, à partir d'un processus d'instrumentalisation du langage qui réduit les voix narratives, les mises en scène et les évocations en des formes de copies possibles ou semblables incarnant des séquences véridiques de la réalité historique. Cette présence massive

---

<sup>527</sup> Voir Paul Valéry, *Variété I et II*, op., cit., p. 168.

En effet, Paul Valéry parle d'une « *connaissance incompatible avec le connaissant [...]* » qui révèle « *un capital toujours accru et incorruptible de production de faits, c'est-à-dire de pouvoirs.* »

d'artifices propose un réseau de signes, de possibilités langagières, de conventions et de codes authentiques à partir duquel se construisent les actions et les mises en scène de l'histoire romanesque. Sur la même lancée, l'utilisation des procédés de stylisation concourt à assurer l'ornement esthétique du discours et aussi à (trans)percer, par le biais de cette littéarité, les mystères de toute trace de vérité enfouie. Dans tous les cas, il faut reconnaître que, dans cet exercice de mise en mots de l'expérience catastrophique, la production littéraire donne lieu à des œuvres romanesques alliant, d'une part, prouesse poétique et réflexions (ontologiques et philosophiques) et, d'autre part, confirmant les aptitudes certaines de la poésie à véhiculer une vérité. Ce procédé constitutif de la vérité compte sur les indices et sur les composantes du discours pour rendre audible l'histoire traumatique et horrible de l'œuvre romanesque. En raison de la spécificité de l'événement du génocide, la vérité est, en quelque sorte, élaborée dans l'exactitude vraisemblable des faits à partir de plusieurs sources d'inspiration hétéroclites qui peuvent être à la fois philosophiques, ontologiques, artistiques et factuelles. Cette hétérogénéité au niveau de l'inspiration représentative entraîne le niveau de compréhension dans une stratification et dans une liberté réceptive conformes à l'expérience, au savoir ou à la culture du lecteur. Chaque roman sur l'expérience du génocide distille sa propre vérité qui ne se limite pas seulement à la littérature, mais se prolonge aussi dans diverses réflexions et dans la réalité historique. En demeurant aléatoire et flexible, cette vérité<sup>528</sup> s'adosse à une réalité narrative dont le lecteur identifie et définit les contours théoriques et pratiques. En aucun cas, cette vérité du texte romanesque ne saurait être uniforme et figée, car la vérité de l'histoire narrative reste toujours tributaire des conditions de son élaboration, de la réalité de la représentation et de la perception du lecteur. L'ambivalence du discours et l'éclatement de la réalité du texte favorisent, à travers la quête d'une vérité littéraire, une démarche poétique qui insuffle à chaque récit sur l'expérience du génocide sa vivacité, son authenticité et son actualité renouvelée.

---

<sup>528</sup> Dans son livre *La connaissance de la connaissance*, Edgar Morin mentionnait : « Nos vérités les plus profondes se cherchent (se trouvent ?) en Poésie : *Dichtung und Wahrheit*. » (Edgar Morin, *La Méthode*, tome III, *La connaissance de la connaissance*, op., cit., p.176.)

## Conclusion

« [...] Il faut au contraire penser ce qui n'est ni présent passé, ni passé représenté – ce qui ne cesse pas de venir, et de se présenter. Non seulement d'autres événements peuvent venir, mais la vérité du premier revient encore, nouvelle, inédite comme est toujours la vérité<sup>529</sup>. »

L'avènement de récits abordant les pages les plus sombres de l'humanité et les critiques qui leur sont consacrées n'ont cessé de démontrer la pertinence d'une mise en écriture de tout événement, de tout fait historique ou de toute expérience, fussent-ils des plus tragiques à l'image des génocides. Cette évidence a fait qu'à chaque fois que des personnes ont vécu ou découvert l'horreur humaine, il s'est déployé une effervescence intellectuelle qui s'est traduite par la production de textes et d'ouvrages testimoniaux ou commémoratifs. Et, parmi les œuvres illustratives de ces faits tragiques, on décompte une gamme de romans qui reviennent symboliquement sur les péripéties et les épreuves vécues par bon nombre de victimes. En réalisant de telles œuvres littéraires, les romanciers des génocides ont eu recours à plusieurs modalités de la représentation pour rendre accessible l'essentielle réalité du fait tragique, écartant, *de facto*, tout diktat idéologique sur l'impossibilité d'une représentation. Cependant, tout en étant conscients que leur travail ne pouvait pas s'inscrire dans un registre exclusivement testimonial ou historique, ces romanciers, unis autour d'un même idéal, ont confié l'élaboration d'histoires fictionnelles à leur imaginaire. C'est à travers ce dernier qu'il a été mis en place tout une démarche discursive qui s'est chargée de transposer certaines séquences de l'événement atroce en une réalité littéraire composée, d'une part, d'un système langagier hétéroclite et authentique et, d'autre part, de traces factuelles. Cet exercice de représentation présente de nombreuses stratégies narratives et énonciatives dont l'objectif principal est la création d'une histoire vraisemblable à celle de l'événement historique. Ainsi, il en sera de même pour le sens et la signification de chaque événement raconté, des mises en scène littéraires, du point de vue (critique) des voix narratives, de la symbolique des personnages, de

---

<sup>529</sup> Jean-Luc Nancy, *La représentation interdite*, p. 11, in : *Le genre humain. L'art et la mémoire des camps. Représenter exterminer* (Maurice Olender), Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 11-39.

la relation entre les événements relatés et la réalité textuelle fictive et des styles scripturaires et des formes langagières dans la narration.

La singularité du roman des génocides réside, en grande partie, dans la subjectivité omniprésente qui traverse la représentation littéraire. Cette subjectivité met en exergue la maturité affective et esthétique des auteurs qui sont parvenus, grâce à leur imaginaire et au principe de distanciation, à produire un enchaînement de faits à la fois distincts et vraisemblables par rapport à la réalité historique. En fait, les séquences narratives et les artifices littéraires porteurs du récit sur l'expérience du génocide existent en tant que produits de la subjectivité et de la création de l'écrivain qui définissent souverainement les formes d'écriture et la teneur des messages à communiquer. Celui-ci reste soumis à un modèle de sélection rigoureux des expériences à raconter et à la mise en place de procédures littéraires élaborées avec des intentions représentatives réalistes. Ces mises en images qui ne se limitent pas aux faits historiques se renforcent de l'imagination et de la conscience humaine menant à un traitement critique de l'expérience. Dès lors, le travail de représentation se déroule sous une forme discursive distanciée, authentique et dépouillée qui, à travers des techniques narratives, des artifices littéraires et des procédés de stylisation, s'efforce de ressembler à ce référent événementiel. C'est pourquoi ces romanciers se contentent de transformer des séquences de l'expérience historique en matériau littéraire que la puissance imaginative s'est chargée d'arranger ou de constituer en récit littéraire donnant lieu à un discours subjectif et à un survol, à la fois, restreint et omniscient qui cantonne le lecteur dans un espace-temps discursif scindé entre une réalité narrative et un symbolique d'indices énonciateurs du passé historique. Dans la représentation de l'expérience du génocide, la forme scripturaire et le langage constituent les deux piliers sur lesquels est bâti le récit fictionnel. Ce dispositif poétique cohérent et sensé assure la transmission subjective et authentique de la réalité fictionnelle de l'horreur du génocide. Cette spécificité du texte romanesque, inspirée du réel, concourt à générer un socle de vraisemblance qui, d'une part, manifeste le caractère fictionnel de l'histoire textuelle et, d'autre part, classe les faits racontés dans un registre de possibilités et de probabilités.

Dans l'écriture romanesque sur les génocides, la dimension discursive met l'accent sur différentes stratégies narratives qui se chargent de présenter

l'expérience par le biais du langage. Les postures adoptées par les voix narratives ont entraîné un éclatement textuel et discursif qui s'est traduit par un enchaînement et un entrecroisement de divers points de vue narratifs, de disciplines des sciences humaines et de genres littéraires. Dans cette mouvance, chaque dispositif discursif se bonifie d'un ensemble de formes d'énoncés, d'analyses et de réflexions qui cherchent à percer les « zones d'ombre » de la tragédie humaine, de mettre en mots certains aspects du passé tragique et d'inciter à un examen de conscience sur le comportement de divers protagonistes. L'histoire (re)présentée aménage, alors, un espace littéraire dans lequel les personnages participent activement à l'exécution d'un projet d'écriture à travers un réseau langagier de projection, d'appropriation ou de déréalisation de l'événement. Cette ambition littéraire, affichée par rapport aux événements du génocide, a eu des incidences directes sur le processus de construction et de (re)présentation d'une histoire fictionnelle fondée sur une cohérence et sur une logique narrative. Dans cette optique, la représentation des génocides a engendré une histoire qui s'enracine dans une sorte de créativité objective, car, au-delà de l'emprise des affects et de l'imagination, les auteurs se présentent, d'abord, comme des hommes ou des femmes qui tentent de (re)construire des événements vécus, observés, entendus ou imaginés. De ce fait, l'énonciation de tels événements, soumise aux états d'âme et à la sensibilité de chaque écrivain, fonde l'écho de chaque texte narratif qui prend, également, conscience du caractère subjectif et hétéroclite des possibilités de la « réception » chez chaque lecteur. Et, c'est cette transmission d'une réalité imaginaire et parcellaire qui consolide l'ambivalence et la liberté dans l'interprétation et la réception des faits énoncés.

En effet, les romanciers ont élaboré une dynamique de mise en récit qui dérègle la configuration traditionnelle de l'œuvre romanesque. L'histoire est énoncée à travers une stratégie de transmission ordonnée et « décodifiée » dans un élan réaliste. Donc, c'est à partir de l'imagination que les procédures discursives abattent un travail de persuasion avec de nouveaux codes et conventions scripturaires. En engendrant les propriétés de l'expérience du génocide, l'histoire romanesque met en lumière, de manière symbolique, de nombreuses péripéties à travers un jeu de langage qui ne vise qu'à exprimer l'irreprésentable de l'événement raconté. L'éclatement des structures narratives et l'enlacement disciplinaire rétrécissent les

marges de manœuvre de l'intentionnalité de la représentation, car, en toute évidence, la structure scripturaire des récits ne présente pas d'ascendance sur les composantes langagières du texte romanesque. Par l'imagination, les écrivains réinvestissent le champ fictif de la réalité du génocide qu'ils exposent, dénoncent et combattent. Cette stratégie énonciatrice met en relief les indications du fait historique qui donnent au récit une impression de réel, car les traces factuelles forment, avec la stylisation, une alchimie compacte dans la mise en scène de l'inoubliable horreur humaine.

Les auteurs de romans sur les génocides circonscrivent leur travail de représentation dans un cadre humain et littéraire. Par le recours à des variations mémorielles à travers l'entrecroisement de l'(in)certitude, de l'oubli et du silence, le texte romanesque sur le génocide admet la présence de traces d'historicité nécessaires au travail mémoriel et testimonial et relativise, en même temps, leur portée dans le récit. Par l'intermédiaire des voix narratives, les procédés discursifs laissent consciencieusement faufler, dans les évocations ou dans des catégories mémorielles, des marges d'erreur ou d'ignorance oscillant entre la certitude, l'incertitude ou la dissimulation évocatrice. En d'autres termes, dans les énoncés, ces particularités langagières mettent en scène l'état d'esprit des voix narratrices désarçonnées par les séquelles inguérissables de l'expérience traumatique. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'omniprésence de traces de la souffrance et des stigmates de l'expérience de l'horreur dans le texte présenté. Dans les prises de parole des sujets-témoins, il s'opère une sorte d'étouffement, d'abandon ou de perte dont les soubresauts, manifestement contradictoires, contournent, de temps à autre, toute la dynamique de mise en représentation. Devant leur incapacité à traduire, comme convenu, l'expérience en mots ou en images symboliques, les voix narratrices optent, parfois, à observer un silence (bavard) en « amputant » la parole. En effet, la complexité de l'épreuve de la catastrophe entraîne souvent, en raison du trauma et de l'« interdit » éthique, cette suspension du langage, car, dans la représentation, il y a un ensemble de facteurs, difficilement maîtrisables, qui influent sur les intentions de prise de parole. Cette dernière, en tant qu'imaginaire et langage, fait face aux aléas du discours symbolisé par l'incertitude, les omissions volontaires ou involontaires et même par les mensonges du ou des sujets-témoins. Cependant, il ne faut jamais perdre de vue que l'utilisation de ces variations

mémorielles dans la représentation des génocides ne remet pas en cause l'authenticité de la mémoire discursive, mais traduit surtout la manière dont les « romanciers-témoins » cherchent à dompter ou à appréhender, d'une part, la réalité tragique et, d'autre part, leur relation par rapport au temps et au fait historique.

Ce discours constitutif de l'histoire romanesque bouleverse et disloque les principaux repères sémantiques et expressifs en faveur d'un système énonciateur et évocateur plus transparent, dans la mesure où les indices historiques sont mentionnés uniquement pour animer le cadre narratif hybride mettant toujours en relation des personnages littéraires et le lecteur. Le texte romanesque distille des formules d'évocation assez complexes qui, néanmoins, agissent comme de véritables affirmations narratives. Ces types d'assertion aussi véridiques qu'elles se présentent expriment des allusions dictées largement par des procédures discursives. Néanmoins, malgré l'horreur perceptible dans ces événements (re)présentés, les narrateurs les relatent avec prudence et pudeur de telle sorte que le lecteur n'ait pas un accès direct à ces fragments de souffrance et de cruauté. Par la distance, la réserve et la dissimulation subtile, les romanciers parviennent à (d)écrire la réalité factuelle tout en maintenant des poches de « zones grises » possiblement conformes à l'histoire du génocide et à la réalité du souvenir. Au lieu de raconter, de manière crue, l'expérience du génocide, le discours narratif emprunte une démarche didactique pour s'entretenir avec le lecteur. De ce fait, les séquences d'extrême cruauté ou d'extrême horreur sont abordées tout en comptant sur la capacité de discernement de son interlocuteur, à savoir le lecteur. Même si on peut deviner l'ampleur de la tragédie, de la douleur et de l'amertume, il n'en demeure pas moins que la configuration générale des récits transcende les atrocités relatées pour véhiculer, avec vigueur, des messages d'espoir et de confiance en la nature humaine.

Le texte se structure à travers des images élaborées à partir de formes d'interpellation. Les procédés discursifs de mise en récit diversifient le statut des voix narratives. En remplissant des fonctions littéraires et testimoniales, ces personnages s'allient à des figures rhétoriques pour faire passer des messages. Ces tactiques discursives, sont, en réalité, des invites adressées au lecteur, afin que celui-ci puisse aussi prendre position. Les révélations se font à travers une articulation discursive basée sur des modèles d'exposition et d'exploration dans

lesquels le raisonnement symbolique s'allie au discours pour renforcer la vraisemblance littéraire. Ces formes de mise en scène favorisent la mise en place d'un jeu de langage qui vise à mettre en valeur le discours par ses effets. Ainsi, ces nombreuses voix narratives et les dialogues fictifs qu'elles instaurent apportent, dans une approche testimoniale et littéraire, des portions de vérités qui trouvent leur consistance et leur pertinence dans la pensée et dans la réflexion.

Le caractère sordide des expériences relatées et l'élan réflexif sur les romans des génocides interdisent aux auteurs toute neutralité, car ceux-ci ne peuvent pas faire abstraction de leur perception des événements ni de leurs propres sentiments par rapport à de telles tragédies humaines. D'ailleurs, ses signes affectifs sont perceptibles dans la représentation, mais ils n'ont pas une réelle incidence dans la structuration de la narration. Déjà affaiblis par la posture narrative, ces sentiments sont enchâssés dans différentes stratégies de distanciation qui les neutralisent dans la mise en scène. C'est une des raisons qui explique pourquoi le narrateur doit observer, à travers sa trame représentative, des règles de réserve, d'humilité et de prudence pour ne pas mettre ses émotions au premier plan et aussi pour donner au lecteur la possibilité de construire avec lui les scènes, de suivre les rebondissements et les progressions nécessaires de l'histoire textuelle. L'horreur et la cruauté du génocide ne sauraient être racontées sans cette forme de contrainte discursive marquée par des interruptions, des esquives ou du camouflage. Bien qu'il n'est pas interdit au(x) narrateur(s) de reprendre son souffle, de louer (certains comportements héroïques), de s'indigner, d'exprimer son émotion ou de perdre la voix face à la barbarie, la représentation les présente avec des formes discursives spécifiques. Non seulement l'émotion narrative doit être perceptible, mais aussi les faits racontés doivent être des éléments déclencheurs de multiples analyses et réflexions sur plusieurs sujets (l'horreur, la violence, les rapports humains, l'existence, etc.). La réalité de la représentation des génocides exige cette distance qui empêche la narration de sombrer dans le sensationnel ou dans toute propension au voyeurisme. Cependant, il convient de reconnaître que le récit doit être en mesure d'extérioriser une certaine émotivité dans un discours qui restitue la totalité réelle de l'horreur sans faire preuve d'un quelconque penchant abusif pour l'objectivité ni s'orienter vers le pathétique. Ainsi, avec distance, le narrateur conduit le lecteur, à travers des souvenirs, des discussions, des réminiscences

(in)certaines, dans les méandres de la barbarie humaine tout en s'efforçant de dissimuler ses sentiments. En se souvenant, celui-ci laisse surgir des traces d'émotions tragiques dues à la douleur de l'expérience. Néanmoins, les écrivains camouflent ces affects en maquillant l'écriture avec un certain recul qui se renforce par son discours artificiel et mémoriel.

L'essentiel, c'est de créer un cadre narratif hétérogène qui prend en compte, dans une représentation littéraire, la réalité du génocide et se soucie de l'efficacité du discours. Cette hétérogénéité discursive entraîne le texte romanesque dans le sillage d'une authenticité représentative caractérisée par des enchaînements des énoncés, des suggestions et des évocations insérés dans un système langagier et réflexif qui s'adresse directement au lecteur. Au regard d'une telle mobilisation de ressources discursives, la mise en récit s'évertue à mettre la lumière sur l'absurdité des événements qui l'engendrent. Au-delà de la volonté de l'écrivain d'inscrire le passé catastrophique et traumatique dans une perspective mémorielle, la représentation de l'expérience du génocide s'octroie un deuxième objectif, à savoir une réflexion intense sur les faits qu'elle aborde. Dans le cadre des génocides, l'exercice scripturaire s'est traduit par une forme d'engagement littéraire qui cherche à prendre position, de manière critique, sur cette réalité catastrophique, car, par le message, chaque voix testimoniale semble s'être investie d'une mission divine auprès de ses lecteurs. Ces œuvres construites sur les ruines de la mémoire des génocides traduisent une certaine vision philosophique et ontologique des événements et du monde. L'objectif de chaque narrateur-témoin est de relater une histoire en donnant au récit une âme, ancrée dans un passé indicateur, mais aussi en se tournant résolument vers le présent et l'avenir de l'humanité. En effet, de telles réflexions philosophiques et ontologiques confèrent à la narration des dimensions métaphysiques et humanistes qui transcendent la réalité de l'expérience du génocide. Les séquences narratives suivent, en quelque sorte, un mode opératoire qui place la question de la vérité au cœur du discours. Cette réflexion philosophique et l'introspection psychologique (à laquelle elle invite) sont reliées à travers un enchaînement et un mélange de discours, d'imagination et de « narration historique ». À partir de l'expérience du génocide, il s'amorce une profonde réflexion sur l'existence humaine. Au-delà du discours, des interrogations et de l'envergure testimoniale, ces récits apparaissent comme des lieux de célébration de

la vie dans la blessure, la douleur et la souffrance humaine. Le texte littéraire résonne comme un hymne à une survie et à la vérité de l'expérience de l'anéantissement. Pour survivre à cette vérité traumatique, seule l'expression d'une vitalité de l'esprit humain a pu trouver du sens à l'existence et à la vie. En tant qu'instrument de pensée sur le monde et sur le langage, le discours du texte romanesque sur les génocides s'est vu attribuer de nouveaux objectifs littéraires lui permettant de devenir un symbolique d'écriture.

Le texte romanesque sur l'expérience des génocides est porteur d'un message instructif, réflexif et humaniste. Sa forme scripturaire est élaborée dans une approche « transgénérique » dans laquelle la dimension ontologique et philosophique oriente le discours vers un des processus d'interprétation, de réflexion et d'interrogation sur les événements, sur la nature humaine et sur son avenir. Dans ces circonstances, aussi bien les auteurs que les voix narratives revêtent symboliquement le manteau de prophète (car ceux-ci cherchent à inciter à la quête d'une vérité [littéraire] en raison de leurs connaissances directes de l'expérience du génocide) et racontent une histoire au nom de toutes les victimes de génocides. La singularité et la puissance narrative de l'œuvre romanesque abordant les génocides mettent en lumière la parole, une parole interrogative, mystique et compréhensible. L'une des plus grandes caractéristiques de l'écriture sur les génocides se trouve dans sa sobriété au niveau du style et dans la profondeur du contenu de ses messages. Ainsi, à l'image du discours prophétique, ce langage résulte d'une transmission littéraire qui fait que le message déborde largement son cadre historique et a, toujours, une signification renouvelée, actualisée pour les générations d'aujourd'hui et du futur. Ce modèle de représentation aménage un espace où les propriétés de la Parole sont divulguées sous un geste humain ; une Parole qui guide et canalise « divinement » aussi bien l'existence des personnages littéraires du récit que celle du lecteur. Fort de cette remarque, il apparaît clairement que le texte romanesque sur l'expérience des génocides propose un modèle de transmission et de réception ou, plus exactement, de quête qui offre de la liberté et de la responsabilité aussi bien à l'auteur qu'au lecteur et dispose d'une valeur et d'une portée permanente. L'expérience du génocide remet en question tout système de mise en représentation (préétabli) que les images et les mots tentent de traduire en une réalité narrative, car l'écriture neutralise toute présence ou toute réalité

historique censée être (re)présentée. Néanmoins, cette même écriture s'évertue à colmater chaque fuite discursive et à renforcer chaque objet de représentation. Dans la mise en récit de cet événement atroce, le texte littéraire fait apparaître, de par sa pensée spéculative, un registre de possibilités et de pertinence, car l'essence même de sa conception réside dans l'approche poétique définie par Aristote, c'est-à-dire dans la tragédie<sup>530</sup>. Ainsi, l'histoire textuelle porte la signature d'un prédicateur qui doit faire preuve de suffisamment de « compromis représentationnels<sup>531</sup> » pour produire un discours et des formes concevables et compréhensibles.

À titre indicatif, le texte romanesque présente, un ensemble de référents qui ne sont pas toujours circonscrits dans une unité de pensée ni d'action. Ces référents ne sont (re)présentés que dans des contextes spécifiques qui déterminent leur condition de conceptualisation et leur compréhension en vue de la mise en place d'une conscience universelle. En effet, le langage qui les présente se déploie dans un système de jeux avec des règles ou conventions non-consensuelles et interchangeables. Les différents éléments constitutifs de ce langage (apparaissant sous formes de narration, de jugement, d'interrogation et d'analyse) qui traduisent seulement une sorte d'intention s'exercent dans un registre phénoménologique où le discours prend sa consistance et sa puissance, d'une part, dans l'arbitraire de l'imaginaire et des signes et, d'autre part, dans le jeu de vraisemblance. Il se déploie, alors, une sorte de profondeur discursive, symbolisée par la création d'un espace littéraire fragmenté envahi par un système langagier, qui s'éloigne des méthodes classiques de la représentation, car celle-ci oscille, d'une part, entre monstration et dissimulation et, d'autre part, entre transfiguration et énonciation. Par conséquent, l'écriture sur l'expérience du génocide devient, ainsi, un prétexte, un cri du cœur qui cherche à exprimer des sonorités-images ou à porter une vision personnalisée de son auteur, sans y parvenir, car le texte est traversé par des manquements et des incertitudes. Une fois élaborée, cette succession de signes linguistiques se décharge de toute forme de responsabilité, mais paradoxalement en tant que langage, elle est en mesure d'apporter de vraies réponses à d'innombrables questions sur cette tragédie humaine. Et même si l'histoire textuelle sanctuarise l'événement historique autour d'une irréalité nostalgique, l'imaginaire et la

---

<sup>530</sup> Voir Aristote, *Poétique*, chapitre 6, op., cit., p. 21- 29.

<sup>531</sup> Jean-François, Lyotard, *Heidegger et «les juifs»*, op., cit., p. 66.

subjectivité permettent la connaissance de l'expérience présentée parce qu'ils favorisent une meilleure compréhension de ce passé tragique.

La représentation réaliste de l'œuvre romanesque fait appel à des références historiques dans un cadre temporel, spatial et patronymique déterminé. Le texte littéraire, rédigé avec une certaine abstraction temporelle, prend forme autour de marques énonciatives (récits, interprétations, analyses, interrogations ...) de la réalité narrative. En d'autres termes, les romanciers mettent en place un dispositif discursif, composé de mots et d'images transcendant le temps de l'histoire du fait historique pour s'ouvrir sur le présent de la narration. Cette forme de mise en récit, fondée sur une réalité narrative, devient un vecteur littéraire de l'histoire textuelle dans une sorte de simultanéité ou d'entrecroisement permanente entre le passé et le présent de la narration, illustrant un univers vraisemblable à la réalité historique. En s'alternant entre le passé, le présent et même parfois le futur, le cadre temporel fait preuve d'une certaine souplesse constructive qui exprime une atemporalité discursive due aux effets de réel et de la fiction. Dans le processus de structuration d'un univers parallèle et fictif, la vraisemblance littéraire phagocyte le temps et le fait historique en les transformant en une réalité mythique où les fragments d'expériences fascinent par leur authenticité (a)temporelle et leur existence vraisemblable. En inscrivant la narration dans cette atemporalité discursive du fait historique, le cadre temporel se conforme aux objectifs littéraires de l'écrivain qui se donne, ainsi, les outils discursifs pour investir convenablement le champ scripturaire.

Le récit sur l'expérience du génocide se fonde sur une construction personnalisée axée sur le vécu ou sur les pensées des protagonistes. En réalité, la sensibilité de l'expérience du génocide recommande la création de personnages littéraires capables d'incarner le rôle de témoin « distancié », dans la mesure où cette position fictive lui donne, dans la représentation, les moyens littéraires et éthiques d'amorcer une sorte de relecture imaginaire de chaque parcelle d'expérience évoquée. Le récit élaboré ne peut être que subjectif tant sur le plan littéraire que mémoriel, d'autant plus que tout souvenir est porté par l'imaginaire. En devenant un véhicule de soi et de l'autre, ce sujet-témoin de l'énonciation établit divers types de relations avec les autres personnages littéraires, les événements évoqués et le lecteur. C'est, d'ailleurs,

ce qui lui permet d'être toujours présent même dans l'absence. Ce moi, ébranlé par tant d'horreurs vécues, favorise l'élaboration d'une pensée centrée sur le personnage littéraire qui prend la parole. Néanmoins, il apparaît plus comme un acteur passif de la narration qui garantit plus une authenticité discursive que la véracité des données factuelles, car ses nombreuses interventions s'inscrivent non pas dans une dynamique représentative, mais plutôt dans un contexte narratif propice au jeu de la vraisemblance. De ce fait, toute l'épaisseur psychologique et mémorielle de cette figure narrative se fonde sur sa capacité de métamorphose pour mieux jouer, à l'instar des autres voix narratives et en raison de son ambivalence, ses multiples rôles narratifs comme victime, survivant, témoin ou narrateur.

La représentation de ce monde textuel s'effectue à travers un système conceptuel cohérent et véridique qui illustre les pensées et les actions sur l'expérience. Dans chacune des œuvres du corpus, le discours littéraire fait appel à des connecteurs en mesure d'assurer une sorte de crédibilité discursive, mais aussi de simplifier la compréhension du récit. C'est dans cette dynamique que les auteurs élaborent toujours un système discursif qui entrecroise des catégories référentielles et imaginaires de l'expérience du génocide. L'évocation ou la description des expériences et des événements est rendue accessible et compréhensible par des jeux d'analogie et d'association. Celles-ci se sont traduites par l'intégration de textes extérieurs (des extraits de journaux, de poèmes, de chansons populaires, d'autres écrits) et le recours à des structurations métaphoriques (à caractères symboliques ou religieux). Ces allusions répétées à des références historiques confèrent au récit, une valeur littéraire et octroient au discours une vivacité et une puissance véridique qui se veulent pérennes et infalsifiables. Par ailleurs, le texte romanesque s'engage également dans un processus de dédramatisation qui se matérialise, souvent, par l'introduction du grotesque et de l'humour dans la transmission de l'histoire tragique. En effet, il arrive, de temps à autre, que les affects inhérents aux partis pris de l'auteur se dissolvent dans l'humour ou dans l'ironie et se confondent dans la fiction narrative. En ayant recours à différentes stratégies de représentation et de communication, ces textes littéraires ont misé sur l'ironie réflexive et sur le rire (de soi et de certains événements). Bien que s'inscrivant dans une dynamique littéraire de dédramatisation, cette forme scripturaire reste ancrée dans un sérieux qui laisse le lecteur sans voix par la capacité de distanciation par rapport à l'événement

cauchemardesque (mis entre parenthèses) au profit des scènes ironiques et humoristiques. En parvenant à extirper au lecteur un (sou)rire tragique, les écrivains abordant l'expérience des génocides réaffirment leur confiance aux mots et aux images (littéraires) dont cohérence et leur pertinence n'effacent, cependant, pas la douleur, mais laissent filtrer, de par l'histoire présentée, un signe (humain) de (sur)vie. Au regard de la structuration du discours, le dispositif scripturaire ressuscite une tradition littéraire qui réifie le sens du Verbe. Le discours qui construit l'histoire donne du souffle à l'entreprise de représentation et régénère la langue de son contenu et de sa vérité. En tout état de cause, les multiples connecteurs discursifs du texte romanesque, en se rapportant aux événements d'actualités historiques ou à d'autres références (religieuses ou extratextuelles), confirment l'ancrage de l'histoire textuelle dans la vraisemblance et sont (trans)porteurs d'une vérité littéraire avérée.

Au sortir d'expériences traumatiques comme les génocides (et spécifiquement Auschwitz), il est devenu évident que la relecture du passé ne peut se faire qu'autrement, c'est-à-dire avec une écriture inventive. Dans l'élaboration de son discours, le romancier traitant de l'expérience du génocide entretient une relation d'intimité et de distanciation avec l'événement historique et construit le monde de l'œuvre romanesque à partir des expérimentations langagières. Tout accès direct à l'expérience des faits est différé, car celui-ci est remplacé par une stratégie transmissive qui mise beaucoup sur les aptitudes de la subjectivité à assurer une compréhension globale des faits réels. La transmission de tels événements, marqués par l'horreur humaine, s'effectue à partir d'une structure discursive qui inscrit l'histoire narrative dans une dynamique représentative unitaire n'opposant plus le réel, le vrai et le vraisemblable. Le texte poétique retrouve, ainsi, sa puissance expressive dans la mesure où la fiction imitative peut, même dans certains cas, produire de « l'impossible persuasif<sup>532</sup> », car c'est la vraisemblance du discours qui garantit sa pertinence et son opportunité. D'une part, ce modèle de mise en récit concilie et raffermi, au moins dans la démarche conceptuelle, les rapports entre la littérature et l'histoire, et, de l'autre, il met en évidence toute l'efficacité de la création poétique dans la (dé)monstration de scènes violentes, cruelles et barbares. Il se produit, alors, une histoire textuelle dont la singularité réside dans l'emploi

---

<sup>532</sup> Aristote, *Poétique*, 1460a, op., cit., p. 99.

d'un *vrai-semblable* par le langage et divers artifices. Cet espace imaginaire résulte d'une succession de temporalités, d'actions et d'événements cohérents qui inscrivent le *vrai* non pas dans la restitution de la réalité historique, mais dans la vraisemblance événementielle et narrative, car circonscrit dans un scénario de simulation ou de possibilités persuasives. Ce discours littéraire délivre une pluralité de savoirs connexes enchâssés dans des codes linguistiques qui, cependant, ne l'éloignent pas de toute connaissance (empirique). De ce fait, même s'il est un produit de détour(nement)s ou de subterfuges symboliques, ce *savoir* textuel, en conceptualisant une réalité, c'est-à-dire l'histoire de l'œuvre, favorise un apprentissage sur les faits (re)présentés.

Le langage s'affirme dans un « jeu » et étale les possibilités conceptuelles qui prennent en compte ses insuffisances, ses excès et ses paradoxes. Pourtant, même en étant en rupture avec les codes et les conventions de l'écriture traditionnelle, le roman des génocides a su créer un système de vraisemblance dans lequel s'élabore un équilibre entre l'illusion réaliste qui est associée au discours historique et les ressemblances avec les événements mis en représentation. L'avènement de la vraisemblance lui a assuré, de manière tacite, la signature d'un pacte de lecture qui mise sur l'adhésion du lecteur. Et, c'est cette propension à la vraisemblance qui justifie cet entrecroisement impressif entre la fable, la fiction et le récit historique qui renforce toujours le discours par des procédés littéraires insérés dans un système porteur de sens et de cohésion. Dans la représentation du génocide, les artifices stylistiques structurant le récit entretiennent une relation asymétrique de causalité et de nécessité avec cette vraisemblance, car l'enchaînement des événements et la cohésion du dispositif textuel et discursif ne laissent pas de place au vide représenté. Chaque texte dégage une substance morale décrivant et garantissant, à travers divers énoncés, l'authenticité et la validité des faits évoqués. Par ce procédé, le texte révèle aussi sa nature subjective, arbitraire et éclatée à travers des procédés discursifs comme la description, l'interprétation, l'analyse et des questions portant sur des histoires racontées. Cette vraisemblance serait, alors, plus directement rattachée à la cohérence du discours et à la création d'un consensus de lecture propre à des œuvres qui se présentent non seulement comme des artefacts mémoriels, mais aussi comme des produits authentiques de création inspirés d'une longue tradition littéraire réaliste.

Tout comme le texte historique, le texte romanesque des génocides expose une vérité, mais à travers des formes discursives et narratives susceptibles de structurer le récit. À cela s'y ajoute une espèce de « référentialité » introduite dans une dynamique subjective qui, cependant, reconnaît le caractère fictionnel du discours. Les limites du postulat testimonial proposent d'autres alternatives discursives qui influent fortement sur certaines parties du récit. Dans cette perspective, l'empreinte artistique de l'écrivain, dans la création romanesque, crée un nouvel espace où les effets du réel et de la fiction cohabitent sans pour autant dénaturer la réalité des faits racontés. En tant que produit de discours, cette réalité à la quête d'une vérité littéraire s'illustre à travers la structuration de l'œuvre, la densité de la stylisation et le rôle des voix narratives qui régulent les instruments énonciateurs et suggestifs de l'événement du génocide et les transposent par la suite dans la vraisemblance. Ces instruments confèrent à l'œuvre une réelle souveraineté élaborée à partir des ambitions et des objectifs de chaque auteur. C'est ce qui fait que l'histoire de l'œuvre n'exige pas de vérifications et se confond aux vrais faits historiques, car elle est inscrite dans un registre discursif à la solde de probabilités et de possibilités. Donc, les procédés discursifs et littéraires du texte romanesque présentent la vraisemblance en des parcelles d'espaces (de jeu, de dialogues, d'interrogations, de réflexions...) qui exposent une réalité narrative du fait du génocide. Ainsi, sans faire mention des aspects littéraires, dans *Journal de déportation*, *Être sans destin*, *Le soldat et le gramophone* et *Le Passé devant soi*, ce penchant des romanciers pour la vérité assure au texte une véritable force poétique. Cependant, dans la quête de la vérité, l'écriture sur les génocides innove certaines règles de l'art littéraire, car celle-ci tente d'allier une recherche de crédibilité avec le travail de création (littéraire).

À l'instar de l'hétérogénéité du discours textuel, les critères d'accès à la vérité exprimée deviennent également indéterminés et flexibles. Tout en laissant planer une atmosphère de tragédie (humaine), cette écriture romanesque surprend par sa volonté irréductible de transmettre un message de vérité par le biais du discours. Dans cet élan représentatif, même si le texte décrit un univers alternatif, la fiction littéraire sur l'expérience du génocide ne peut être en totale rupture avec les événements historiques qu'elle aborde. Ce processus s'élabore à travers une connaissance discursive construite par l'habile imaginaire de l'écrivain. Les traces

factuelles se confondent dans un registre de possibilités et de susceptibilités envahies par diverses contingences langagières. Et, c'est la vraisemblance qui, d'un côté, donne de la consistance à ces événements relatés et, de l'autre, authentifie et valide cette vérité imaginaire, donc subjective. Cette démarche narrative entraîne l'éclosion de talents créatifs et aussi celle d'une manifestation d'une pensée philosophique, humaine et littéraire. En d'autres termes, cette représentation vraisemblable n'aspire pas à établir la vérité de l'événement historique en tant que telle, mais cherche, plutôt, à partager des points de vue, à mener diverses réflexions et à susciter l'adhésion du lecteur, car les procédures discursives incitent à porter un jugement plus subjectif qu'objectif sur cette vérité prolix. C'est surtout la mobilisation des ressources incarnant cette connaissance discursive qui génère une vérité littéraire en mesure de nourrir et d'accompagner le réel qui sous-tend l'expérience du génocide. Celle-ci transcende la connaissance (historique) et s'identifie dans chaque élément constitutif du discours (les traces de l'événement ou de l'énoncé). Dans le cas de la représentation littéraire des génocides, on a plus besoin d'aller chercher uniquement l'essence de la vérité dans l'organisation du discours narratif encore moins dans la connaissance subjective de l'histoire romanesque, mais dans l'ambivalence des stratégies d'élaboration de cette quête toujours imaginaire, personnalisée et inachevée. Fort de ce modèle représentatif, cette vérité littéraire du texte romanesque se suspend et surprend par son imperfection et sa mouvance discursive qui lui assurent son authenticité et la validité de sa portée mémorielle et testimoniale. En effet, les diverses images de cette vérité du texte romanesque sur les génocides se sont déployées dans une dynamique fluctuante où elles refusent de s'insérer dans aucun concept, dans aucune idée ou dans aucune logique générique. Cependant, elles se laissent élaborer dans un système discursif transparent, sensé et cohérent. Ainsi, tout en « divaguant », cette vérité changeante intègre les techniques de stylisation dans son espace conceptuel entraînant, *de facto*, l'anéantissement de l'ordre du discours et la circonscription de celle-ci aussi bien dans la rationalité que dans l'irrationalité de l'imaginaire narrative. Cette vérité, libérée des théories, des concepts et des conventions, ne s'allie qu'avec le langage et est toujours porteuse d'une expérience nouvelle, une expérience génératrice d'un mysticisme situé hors des limites de tout temps historique ou narratif, mais circonscrite dans un contexte discursif à la fois réaliste, imaginaire et littéraire. Alors, il ne reste à l'écrivain audacieux et à son

complice inconditionnel (le lecteur) que de s'entendre sur la formulation d'une pensée discursive capable, d'une part, de (re)transcrire, poétiquement, en mots et en images littéraires des séquences factuelles de l'expérience du génocide et, d'autre part, d'interpréter subjectivement l'essentielle parcelle de tout indice de vérité. En fin de compte, la vérité vertigineuse du texte romanesque sur les génocides se décortique à travers des réseaux virtuels d'échanges et de pensées dont les composantes discursives concourent à lever, ne ce reste que le temps d'une (re)lecture dépassionnée des faits (re)présentés, le voile sur une panoplie de mystères de chaque Histoire traumatique de génocide.

Pour clore cette réflexion, je voudrais encore une fois rappeler qu'en raison de sa structure et de ses composantes, le discours (historique ou romanesque) ne parviendra jamais à représenter les faits tels qu'ils se sont réellement passés. Quel que soit le modèle de texte, le récit d'événements se construit à travers des canons évocateurs ou énonciateurs des expériences vécues : une démarche mimétique restera donc une illusion de *mimésis*. Même s'ils racontent des événements vrais, l'historien ou le romancier recourt à la subjectivité qui fait que le discours narratif peine, en toutes circonstances, à revendiquer la reproduction ou la restitution du réel. À travers son récit, l'auteur se contente uniquement de présenter une variation d'expérience. Cependant, tout en prenant en considération la distance temporelle entre le fait historique et l'instance narrative, les procédés de mise en récit s'organisent pour préserver la qualité mimétique de l'œuvre. Un récit qui allie, dans sa prose, artifices et repères contextuels de sa propre production se lance inexorablement sur le terrain de la fictionnalisation. L'esprit créatif qui encadre le langage et se nourrit de représentation devient l'épicentre d'une opération cognitive où s'entrecroisent le passé et le présent. En tant qu'indicateurs et évocateurs de l'histoire présentée, les mots se chargent seulement de visualiser le monde fantomatique de l'événement historique. Tout le sens et toute la pertinence de l'œuvre narrative résident dans sa capacité à assurer une cohérence discursive ancrée dans l'expérience. Et, c'est à partir de cette spécificité discursive que l'histoire narrative va établir une vérité non seulement élaborée à travers les structures de la narration, la rigueur des enchaînements et l'abondance des expansions, mais aussi liée à une causalité historique. Finalement, aussi bien le

texte romanesque que le texte historique ne sont rien d'autre que des récits véridiques<sup>533</sup>.

---

<sup>533</sup>« L'histoire est un roman vrai. (p. 10) [...] elle ne fait pas revivre, non plus que le roman ; le vécu tel qu'il ressort des mains de l'historien n'est pas celui des acteurs ; c'est une narration [...]. Comme le roman, l'histoire trie, simplifie, organise, [...] et cette synthèse du récit est non moins spontanée que celle de notre mémoire [...]. » (Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op., cit., p. 14.)

## Bibliographie

### *Textes premiers*

GATORE, Gilbert, *Le Passé devant soi*, Paris, Phébus, 2008.

KERTÉSZ, Imre, *Être sans destin*, (Traduit par Natalia Zaremba-Huzsvai, et Charles Zaremba), Arles, Actes Sud, 2009.

ODIAN, Yervant, *Journal de déportation*, (Traduit de l'arménien par Léon Ketcheyan, Préface de Krikor Beledian), Paris, Editions Parenthèses, 2010.

STANISIC, Saša, *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, Luchterhand Literaturverlag, München, 2006.

STANISIC, Saša, *Le soldat et le gramophone*, (Traduit de l'allemand par Françoise Toraille), Paris, Stock, 2008.

### *La littérature sur l'Holocauste*

#### *Autres récits de déportation*

ADLER, Hans Günther, (1950) *Le voyage*, (Traduction d'Olivier Mannoni), Paris, Éditions Bourgois, 2011.

AMÉRY, Jean, *Par-delà le crime et le châtimement* (Traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart), Arles, Actes Sud, 1995.

AMÉRY, Jean, *Lefeu ou la Démolition* (Traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart), Arles, Actes Sud, 1996.

AMÉRY, Jean, *Gewalt und Gefahr der Utopie, Widersprüche*, Stuttgart, Ernst Klette, 1971, p. 79 – 100.

ANTELME, Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, Éditions Gallimard, 1979.

BIRNENBAUM, Suzanne, *Une Française juive est revenue : Auschwitz, Belsen, Raguhn, Maulévrier*, Paris, Éditions Hérault, 1989 [réimpression de l'édition de 1946 aux Éditions du livre français].

GUÉRIN, Raymond, *Les Poulpes*, Paris, Éditions Gallimard, 1953. Rééd. Le Tout sur le Tout, 1983.

GREIF, Gideon, *Wir weinten tränenlos... Augenzeugenberichte des jüdischen „Sonderkommandos“ in Auschwitz*, (Traduit par Matthias Schmidt) Frankfurt, Fischer Verlag, 1999.

- HACKL, Erich, *Die Hochzeit von Auschwitz. Eine Begebenheit*, Zürich, Diogenes 2002.
- KAHN, Annette, *Personne ne voudra nous croire*, Paris, Éditions Payot, 1991.
- KERTÉSZ, Imré, *Le Refus*, (Traduit par Nathalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo), Arles, Actes Sud, 2001.
- KERTÉSZ, Imré, *Journal de galère*, (Traduit par Nathalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo), Arles, Actes Sud, 2010.
- KRAUSNICK, Michail, *Ein Mädchen überlebt Auschwitz*, Oberentfelden, Sauerländer, 2007.
- LAKS, Simon, *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Éditions Le Cerf, 1991.
- LANGBEIN, Hermann : *Hommes et femmes à Auschwitz*, Paris, Éditions Fayard, 1994.
- LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, Presses Pocket, 1987.
- LEVI, Primo, *Les Naufragés et les rescapés*, (Traduit de l'italien par Emanuelle Genevois-Joly), Paris, Bernard Grasset, 1966.
- LEVI, Primo, *La Trêve*, Paris, Bernard Grasset, 1988
- LEVI, Primo, *Le Devoir de mémoire*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1995.
- RINSER, Luise, (1973) *Gefängnistagebuch*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2010.
- ROUSSET, David, *L'univers concentrationnaire*, 1946, Paris, Éditions de Minuit, 1965.
- ROUSSET, David, *Les jours de notre mort*, Paris, éditions du Pavois, 1947
- SEMPRUN, Jorge, *Le grand voyage*, Paris, Éditions Gallimard, 1963.
- SEMPRUN, Jorge *L'Écriture ou la vie*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.
- SEMPRUN, Jorge, *La mort qu'il faut*, Paris, Éditions Gallimard, Paris, 2002.
- TODOROV, Stéfan, *Abus de Mémoire*, Paris, Éditions Arléa, 1995.
- VERCORS, (Jean Bruller), *Le Silence de la mer* (Postface d'Yves Beigbeder), Paris, Librairie générale française, 1994.
- WIESEL, Élie, *La Nuit*, Paris, Éditions De Minuit, 1958.
- WIESEL, Élie, *Un Juif, aujourd'hui, Récits, essais, dialogues*, Paris, Éditions Seuil, 1977.

*Textes critiques ou théoriques et études philosophiques*

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz* (Traduit de l'italien par Pierre Alferi), Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003.

APPELFELD, Aharon, *Beyond Despair*, (Traduit par Jeffrey M. Green), Fromm Intl, 1993.

ADORNO, Theodor, *Prismes* (Traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz), Paris, Éditions Payot, 1986.

ADORNO, Theodor, *Dialectique négative*, Paris, Éditions Payot, Paris, 1992.

ALCAN, Louise, *Le Temps écartelé*, Paris, L. Alcan, 1980.

ANTELME, Robert, *Textes inédits sur L'espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

ARENDT, Hannah, *De l'humanité dans de « sombres temps », Vies politiques*, Paris, Éditions Gallimard, 1974.

ARENDT, Hannah, *Le Système totalitaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1972.

BIER, Jean-Paul, *Auschwitz et les nouvelles littératures allemandes*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1979.

BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Éditions Gallimard, 1980.

BORWICZ, Michel, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie*, Paris, Éditions Gallimard, 1973. Folio 1996.

CHATTI, Mounira, *La représentation romanesque de la Shoah : éthique et esthétique*, in : *Études littéraires* (Montréal, Québec), 1999.

DELBOT, Charlotte, *La Mémoire et les jours*, Paris, Berg international, 1985.

ENGEL, Vincent, *La littérature des camps : La quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, Paris, Les Lettres romanes, 1995.

ERTEL, Rachel, *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*, Éditions du Seuil, 1993.

FELMAN, Shoshana, *À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann, Au sujet de Shoah*, Belin, Paris, 1990.

FINE, Ellen, *The Surviving Voice: Literature of the Holocaust*, in: Randolph L. Braham, ed. *Perspectives on the Holocaust*, Kluwee-Nijhoff, Boston, 1983, p. 105-117.

FINKIELKRAUT, Alain, *L'Avenir d'une négation : réflexion sur la question du génocide*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

FINKIELKRAUT, Alain, *La mémoire vaine. Du crime contre l'humanité*, Paris, Éditions Gallimard, 1989.

FRIEDLÄNDER, Saul, (ed.) *Probing the Limits of Representation. Nazism and the « Final Solution »*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts / London, 1992.

FRIEDLÄNDER, Saul, *Den Holocaust beschreiben Auf dem Weg zu einer integrierten Geschichte*, Weimar, Wallstein Verlag, 2007.

GRIERSON, Karla, *Discours d'Auschwitz : Littéarité, représentation, symbolisation*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2003.

GRIERSON, Karla, *Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation*, La Licorne [Poitiers], n° 51, 1999, in : *Les camps et la littérature*, p. 97- 129.

GRIERSON, Karla, 'Vérité', *littéarité et vraisemblance dans le récit de la déportation*, in, *La Shoah, témoignages, savoirs, œuvres*, sous la direction d'Annette Wiewiorka et Claude Mouchard, Presses Universitaires de Vincennes / CERCIL, 1999, p. 207 – 224.

GROSSER, Alfred, *Le Crime et la Mémoire*, Paris, Éditions Flammarion, coll. Champs, 1989.

GRYNBERG, Anne, *Shoah, l'Impossible oublié*, Paris, Éditions Gallimard Découvertes, 1994.

JURGENSON, Luba, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Paris, Éditions du Rocher, 2003.

KALISKY, Aurélia, *D'un génocide à l'autre. Des références à la Shoah dans les approches scientifiques du génocide des Tutsi*, *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 181, octobre 2004.

LANGBEIN, Hermann, *Auschwitz und die junge Generation*, Wien/Frankfurt, Éditions, 1967.

LANG, Berel, (ed.) *Writing and the Holocaust*, New York, Holmes & Meier Publisher, 1988.

LANGER, Lawrence L., *The Literature of Auschwitz*, in Yisrael Gutman and Michael Berenbaum, (eds.) *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*, published in association with the United States Holocaust Memorial Museum, Indiana University Press, Washington D.C. Bloomington and Indianapolis, 1994, p. 601-619.

- LANGER, Lawrence L., *The Holocaust and the Literary Imagination*, Yale University Press, New/Haven/London, 1975.
- MASCOLO, Dionys, *Autour d'un effort de mémoire. Sur une lettre de Robert Antelme*, Paris, M. Nadeau, 1987.
- MAYER, Arno J., *La Solution finale dans l'histoire*, Paris, La Découverte, 1990.
- OLENDER, Maurice, *Le genre humain. L'art et la mémoire des camps. Représenter exterminer*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- PIPET, Linda, *La Notion de l'indicible dans la littérature des camps de la mort*, Paris/Montréal, Éditions L'Harmattan, 1999.
- POLLACK, Michael, *L'expérience concentrationnaire, Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, A. M. Métailié, 1990.
- ROSENFELD, Alvin, *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1980.
- RUSZNIWSKI-DAHAN, Myriam, *Romanciers de la Shoah*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1998.
- SALLENAVE, Danielle, *La catharsis impossible. Ébauche d'une réflexion*, Poésie, 70, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul, *Réflexion sur la question juive*, Paris, Éditions Gallimard, 1954.
- SÉMELIN, Jacques, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et génocides*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- STEINER, George, *The Hollow Miracle*, in: *George Steiner: a Reader*, New York, Oxford University Press, 1984, p. 207- 220.
- TRAVERSO, Enzo, *L'histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1997.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, *Réflexions sur le génocide. Les Juifs, la mémoire et le présent, III*, Paris, La Découverte, 1995.
- WARDI, Charlotte *Le Génocide dans la fiction romanesque*, Paris, PUF, 1986.
- WIEVIORKA, Annette, *Déportation et Génocide, entre la Mémoire et l'Oubli*, Paris, Plon, 1992.
- WIEVIORKA, Annette/MOUCHARD, Claude, *La Shoah, témoignages, Savoirs, œuvres*, Presses universitaires de Vincennes, 1996.
- WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Hachette, « Pluriel », 2002.

WIESEL, Elie, *Pourquoi j'écris*, in : *Paroles d'étranger*, Paris, Éditions Seuil, 1982, p. 7-14.

WIESEL, Elie, *Tous les fleuves vont à la mer*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

YOUNG, James, *Interpreting Literary Testimony: A Preface to Rereading Holocaust Diaries and Memoirs*, in: *New Literary History, A Journal of Theory and Interpretation*, 1987 Winter, 2, p. 403-423.

### ***Romans, Récits et témoignages sur le génocide arménien***

ALTOUNIAN, Janine (avec la contribution de BELEDIAN, Krikor, CHIANTARRETTO, Jean-François, FRAIRE, Manuela [et al.]), *Mémoires du génocide arménien : héritage traumatique et travail analytique*, Presses Universitaires de France, 2009.

ANDONIAN, Aram, *En ces sombres jours*, (Traduit de l'arménien occidental par Hervé Georgelin), Paris, Éditions Métis Presses, 2007.

CHALIAND, Gérard, *Mémoire de ma mémoire*, Paris, Julliard, 2003.

DER ALEXANIAN, Jacques, *Le ciel était noir sur l'Euphrate*, Paris, Robert Laffont, 1988.

DER ALEXANIAN, Jacques, *Les Héritiers du pays oublié*, Paris, Robert Laffont, 1991.

ESSAYAN, Zabel, *Dans les ruines, Les massacres d'Adana, avril 1909*, Paris, Éditions Phébus, 2011

GARDON, Victor, *L'Apocalypse écarlate*, Paris, Calmann-Lévy, 1970.

INJARABIAN, Papken, *La Solitude des massacres*, Paris, Garnier, 1980.

KÉVORKIAN, Raymond, *Le génocide arménien*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2006.

KRIKOR, Trakvor, *Takvorian, à la poursuite du passé : Récit, témoignage*, Editeur T. Takvorian, 1986.

OCHAGAN, Hagop, *A l'ombre des cèdres* (1934), Antelias, Cathlicossat arménien de Cilicie, 1983.

SINOUE, Gilbert, *Erevan, Arménie : Le grand roman d'un peuple*, Paris, Éditions Flammarion, 2009.

TERNON, Yves, *Les Arméniens, histoire d'un génocide*, Paris, Le Seuil, 1977 (2<sup>e</sup> éd. 1996)

*Turquie : les témoins juifs du génocide arménien*, publié le 23-11-2010 par le Collectif VAN (Vigilance Arménienne contre le Négationnisme) [www.Collectifvan.org](http://www.Collectifvan.org).

### ***Romans, Récits et témoignages sur le génocide bosniaque***

ALBAHARI, David, *L'appât (Mamac)* (Traduit du serbe par Gojko Lukic et Gabriel Iaculli), Paris, Éditions Gallimard, 1999.

BASHA, Eqrem, *Les ombres de la nuit*, (Traduit de l'albanais par Christiane Montécot et Alexandre Zotos), Paris, Fayard, 1999.

CALIGARIS, Nicole, *La scie patriotique*, Paris, Éditions Mercure de France, 1997.

CATALDI, Anna, *Lettres de Sarajevo*, Paris, Éditions Liana Levi, 1993.

DARLEY, Emmanuel, *Un des malheurs*, Paris, Éditions Verdier, 2002.

HONIG, Jan Willem Honig, BOTH, Norbert, *Srebrenica: der größte Massenmord in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg*, München, Lichtenberg, 1997.

KARAHASAN, Dzevad, *Un déménagement*, (Traduit du serbo-croate par Mireille Robin), Paris, Éditions Calmann-Levi, 1994.

MATILLON, Janine, *Les deux fins d'Orimita Karabogevic*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1997.

MORIN, Edgar, *Les fratricides : Yougoslavie-Bosnie 1991-1995*, Paris, Éditions Arléa, 1996.

QOSJA, Rexhep, *La mort me vient de ces yeux là*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.

ZLATA, Filipovic, *Ich bin ein Mädchen aus Sarajevo*, Bergisch Gladbach, Lübbe&Bastei, 1994.

### ***La littérature sur génocide rwandais***

#### *Récits, témoignages et essais*

COURTEMANCHE, Gil, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2000.

DALLAIRE, Roméo, *J'ai serré la main du diable. La faillite de l'humanité au Rwanda*, Montréal, Libre expression, 2003.

- DESTEXHE, Alain, *Rwanda : essai sur le génocide*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1994.
- DIOP, Boubacar Boris, *Murambi : le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.
- HATZFELD, Jean, *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- HATZFELD, Jean, *Une saison de machettes*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- HATZFELD, Jean, *La stratégie des antilopes*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- HILBOLD, Albert, *Puissiez-vous dormir avec des puces. Journal de l'après-génocide au Rwanda*, Paris, Les Éditions Homnisphères, 2003.
- JODY, Jean-Paul, *La position du missionnaire. Roman d'enquête*, Paris, Éditions Les Contrebandiers, 2004.
- MONÉNEMBO, Tierno, *L'ainé des orphelins*, Paris, Éditions Seuil, 2000.
- LAMKO, Kously, *La Phalène des collines*, Paris, Éditions Serpent à plumes, 2002.
- MUKAGASANA, Yolande et MAY Patrick, *La mort ne veut pas de moi*, Paris, Fixot, 1997.
- MUKAGASANA, Yolande et MAY Patrick, *N'aie pas peur de savoir. Rwanda : un million de morts. Une rescapée raconte*, Paris, Robert Laffont, 1999.
- MUKAGASANA, Yolande et KAZINIERAKIS Alain, *Les blessures du silence. Témoignages du génocide au Rwanda*, Arles/Paris, Actes Sud/Médecins sans frontières, 2001.
- MUKASONGA, Scholastique, *Inyenzi ou les cafards*, Paris, Éditions Gallimard, 2006.
- RURANGWA, Jean-Marie Vianney, *Le génocide des Tutsi expliqué à un étranger*, Bamako, Édition Le Figuier-Fest' Africa, 2000.
- RURANGWA, Révérien, *Génocidé*, Paris, Presses de la Renaissance, 2006.
- TADJO, Véronique, *L'Ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda*, Paris Actes Sud, 2000.
- WABERI, Abdourahman Ali, *Terminus. Textes pour le Rwanda, Moisson de crânes*, Paris, Le serpent à plumes, 2000.

*Textes critiques ou théoriques*

BAKUNDA, I'CYICARO, Pierre-Célestin, *Rwanda : L'enfer des règles implicites*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006.

BRAECKMAN, Colette, *Rwanda, histoire d'un génocide*, Paris, Fayard, 1994.

BUHRER, VIDAL Cl, *Rwanda, mémoire d'un génocide*, Paris, Cherche Midi, 1996.

COQUIO, Catherine, *Rwanda. Le Réel et les récits*, Paris, Éditions Belin, 2004.

COQUIO, Catherine & KALISKY Aurélia, *Rwanda 2004, témoignages et littérature*, Lendemains : revue trimestrielle, études comparées avec la France, n°112, mars 2004.

De HEUSCH, Luc, *Anthropologie d'un génocide*, Les Temps Modernes n°579, 1994.

De SAINT-EXUPERY, Patrick, *L'inavouable. La France au Rwanda*, Paris, Les arènes Éditions, 2004.

DES FORGES, Alison, *Aucun témoin ne doit survivre. Le Génocide au Rwanda*, Human Rights Watch/FIDH, Paris, Karthala, 1999.

De VULPIAN, Laure, *Rwanda, un génocide oublié ? Un procès pour mémoire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2004.

ERNY, Pierre, *Rwanda, 1994 : Clés pour comprendre le calvaire d'un peuple*, Paris, Éditions L'Harmattan, Paris, 1994.

FRANCHE, Dominique, *Rwanda. Généalogie d'un génocide*, Paris, Les petits livres, 1997.

GODARD, Marie-Odile, *Rêves et traumatismes ou la longue nuit des rescapés*, Toulouse, Éditions Erès, 2003.

GOUREVITCH, Philip, *Nous avons le plaisir de vous informer que, demain, nous serons tués avec nos familles. Chroniques rwandaises*, Paris, Denoël, 1999.

GUY, Pascal, *Mille collines*, Paris, Éditions Du Moine Bourru, 1997.

HALSEY CAR, Rosamond, *Le Pays aux Mille Collines, ma vie au Ruanda*. Paris, PAYOT, 1999 / 2004.

HIGIRO, Jean Marie Vianney, *Distorsions et omissions dans l'ouvrage Rwanda. Les médias du génocide*, Dialogue n° 190, avril – mai 1996.

KAGABO, José, *Après le génocide. Notes de voyage. Août 1994*, in : *Les politiques de la haine, Rwanda. Burundi 1994-1995*, Temps modernes, juillet-août 1995, p. 102- 125.

KALISKY, Aurélia, *D'un génocide à l'autre. Des références à la Shoah dans les approches scientifiques du génocide des Tutsi*, *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 181, octobre 2004.

KAYIMAHE, Venuste, *France-Rwanda : les coulisses du génocide. Témoignage d'un rescapé*, Paris, Éditions Dagorno-L'esprit frappeur, 2002.

NGIRABATWARE, Augustin, *Rwanda : le faite du mensonge et de l'injustice*, Lille, Éditions Les Sources du Nil, 2006.

PIRALIAN, Hélène, *Génocide et transmission, sauver la mort, sortir du meurtre*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 1994.

SEMUJANGA, Josias, *Le témoignage d'un génocide ou les chatoiements d'un discours indicible*, *Présence francophone*, no 69, 2007.

SEMUJANGA, Josias, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Nota bene, 2008.

SITBON, Michel, *Un génocide sur la conscience*, Éditions Dagorno-L'Esprit Frappeur, 1998.

WAINTRATER, Régine, *Sortir du génocide, témoigner pour réapprendre à vivre*, Paris, Payot, 2003.

### ***Ouvrages généraux sur les génocides du XX<sup>e</sup> siècle***

CHARNY, Israël W. (dir.), *Le Livre noir de l'humanité. Encyclopédie mondiale des génocides*, Toulouse, Les Éditions Privat, 2001.

COQUIO, Catherine, *Parler des camps, penser les génocides*, (Textes réunis par Catherine Coquio), Paris, Albin Michel, 1999.

COQUIO, Catherine, *Génocide : une vérité sans autorité. La négation, la preuve et le témoignage*, in : PTAH, *Limites-transgressions*, revue de l'ARAPS (Association rencontres psychanalyse anthropologie), 1999. ([www.aircrige.org](http://www.aircrige.org)).

COQUIO, Catherine, *L'Histoire trouée*, (Textes réunis), Nantes, Éditions L'Atalante, janvier 2004.

TERNON, Yves, *L'innocence des victimes. Regard sur les génocides du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

VERDIER, Raymond, DECAUX, Emmanuel, CHRETIEN, Jean-Pierre, *Rwanda. Un génocide du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 1995.

### ***Théories et histoires littéraires***

ARISTOTE, *Poétique*, (Traduction, introduction et notes de Barbara Gernez), Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1997.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres Complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1974.

AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, (Traduit de l'allemand par Cornelius Heim), Paris, Éditions Gallimard, 1968.

AUSTIN, John Langhsaw (1962), *Quand dire c'est faire* (trad. G. Lanne), Paris, Éditions Seuil, 1970.

BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland, BERSANI, Léo, HAMON, Philippe, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

BARTHES, Roland, *L'effet de réel*, dans R. BARTHES *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil (Points, série Essais, no 142), 1983, p. 81-90. [Le texte a d'abord été publié dans la revue *Communications*, no 11, 1968.]

BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structurale du récit*, *Communications*, 1996, rééd., in : *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes I* (Livres, textes, entretiens 1942-1961), Paris, Éditions du Seuil, 1993.

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale, I, L'homme dans la langue*, chapitre XX, *la nature des pronoms*, Éditions Gallimard, Paris, 1966.

BLANCHOT, Maurice (1955), *L'Espace Littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1988.

BLANCHOT, Maurice, (1959), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, Folio-Essai, 2001.

BOTET, Serge, *Petit traité de la Métaphore. Un panorama des théories modernes de la métaphore*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008

BRECHT, Bertolt, *Sur le réalisme*, Paris, Éditions L'Arche, 1960.

CAMUS, Albert, *Œuvres complètes (1931-1944)*, Paris, Éditions Gallimard, coll. La Pléiade, 2006.

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe : Essai sur l'absurde*, (1942) Paris, Éditions Gallimard, 2003.

- CAMUS, Albert, *La Chute* (1956), Paris, Éditions Gallimard, Folio, 1995.
- COQUIO, Catherine et Régis Salado, *Fiction & Connaissance. Essai sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1998, p. 7-21.
- DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- DÜRRENMATT, Jacques, *La Métaphore*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- FONTAINE, David, *La Poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Nathan, 1993.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits I*, [1954-1975], Paris, Éditions Gallimard, 1994
- FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits IV*, [1980-1988], Paris, Éditions Gallimard, 1994.
- FREUD, Sigmund, *Malaise dans la culture*, in : *Œuvres complètes*, Paris PUF, 1994.
- GENETTE, Gérard, *Vraisemblance et motivation*, in : *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil (Essais), 1969, p. 71-99.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et Dicton*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Paris, Éditions du Seuil. 1994.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Poésie et vérité, souvenirs de ma vie* (trad. Pierre du Colombier), Paris, Éditions Aubier, 1991.
- HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin*, (1944-1971), Paris, Éditions Gallimard, 1962.
- HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, (1953-1959), Paris, Éditions Gallimard, 1976.
- HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, (1954), Paris, Éditions Gallimard, 1958.
- HUSSERL, Edmund, *Ideen I*, 1913, §50 (trad. fr. P. Ricœur : *Idées directrices pour une phénoménologie*), Paris, Éditions Gallimard, "Tel", 1950, p. 7.

JAKOBSON, Roman, (1919), in : *Théorie de la littérature*, textes des Formalistes russes (Tzvetan, Todorov), Paris, Éditions du Seuil, 2001.

JENNY, Laurent, *La stratégie de la forme*, in *Poétique*, 1976, n° 27.

KANT, Emmanuel, *Prolégomènes à toute métaphysique future* (Traduit par Louis Guillermit et introduction de Jules Vuillemin), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1986.

KRISTEVA, Julia, *Semiotiké : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions Seuil, 1969, p. 149.

LAKOFF, George/JOHNSON, Mark, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, (Traduit de l'américain par Michel de Fornel en collaboration avec Jean-Jacques Lecercle), Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

MARTIN, Jean-Clément Martin, « Histoire, mémoire et oubli pour un autre régime d'historicité », in : *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 4/2000 (n° 47- 4), p. 783-804 ; article publié aussi sur le site : [www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2000-4-page-783.htm](http://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2000-4-page-783.htm)).

MORIN, Edgar, *La Méthode, tome III, La connaissance de la connaissance*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Livre du philosophe* (1873) (Présentation et traduction par Angèle Kremer-Marietti), Paris, Éditions Flammarion, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres Complètes, tome 1, 2*, (Traduction française des textes établie par G. Colli et M. Montinari), Paris, Éditions Gallimard, 1967-1997.

NORMAND, Claudine, *Métaphore et concept*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

PICARD, Max, *Le monde du silence*, Paris, PUF, 1954.

PLATON, *La République*, (Traduction et présentation de Georges Leroux), Paris, GF Flammarion, 2004.

PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, Éditions Gallimard, 1954.

QUILLOT, Roland, *Introduction : modernité et vérité*, in : *La Vérité* [ouvrage dirigé par Roland Quillot], Paris, ellipses, 1997.

- RANCIÈRE, Jean, *Les Mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- REY, Pierre-Louis, *Roman et histoire*, Paris, Hachette, 1992.
- RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1975.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, I, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, II, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, III, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul, (1948) *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Éditions Gallimard, 1973.
- SARTRE, Jean Paul, *Kierkegaard vivant*, Paris, idées-Gallimard, 1966.
- THUAN, Trinh Xuan, *Le chaos et l'harmonie. La fabrication du Réel*, Éditions Fayard, 1998.
- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? Tome 2, Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- VALÉRY, Paul, *Variété I et II*, (1924 pour *Variété I*, 1930 pour *Variété II*), Paris, Éditions Gallimard, 2002.
- VALÉRY, Paul, *Variété III, IV et V* (1936 pour *Variété III*, 1938 pour *Variété IV* et 1944 pour *Variété V*), Paris, Éditions Gallimard, 2002.
- VALÉRY, Paul, *Eupalinos L'âme et la danse Dialogue de l'arbre*, Paris, Éditions Gallimard, 1944.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire : Texte intégral*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Éditions Gallimard, 1961.
- ZAOUI, Pierre, *La Traversée des catastrophes. Philosophie pour le meilleur et pour le pire*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.

### **Œuvres critiques complémentaires**

ANDRÉ-CARRAZ, Danièle, *L'expérience intérieure d'Antonin Artaud*, Paris, Librairie Saint-Germain-des-Prés, 1973.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, (Textes intégrés) [préface et commentaires de Robert Sctrick], Paris, Pocket, 2009.

BELLOUR, Raymond, *Le Livres des Autres*, Paris, Éditions de l'Heine, 1971.

BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Antonin Artaud L'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Genève, Éditions Droz, 1997.

CELAN, Paul, *Choix de poèmes de Paul Celan*, [Commenté par Jean-Michel Maulpoix], Paris, Éditions Gallimard, 2009.

CELAN, Paul, *Strette & Autres poèmes*, (Traduit de l'allemand par Jean Daive), Paris, Éditions Mercure de France, 1990.

CELAN, Paul, *De Seuil en Seuil*, (Traduit de l'allemand par Valéry Briet), Paris, Christin Bourgois Éditeur, 1991

FOREST, Philippe, *Tous les enfants sauf un*, Paris, Éditions Gallimard-Folio, 2008.

HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Lettre de Lord Chandos*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2000.

KAFKA, Franz, *Œuvres complètes I*, (Traduit par Alexandre Vialatte... [et al.] ; éd. présentée et annotée par Claude David), Paris, Éditions Gallimard, 1976.

KAFKA, Franz, *Œuvres complètes III*, (Traduit par Marthe Robert, Claude David, et Jean-Pierre Danès ; éd. présentée et annotée par Claude David), Paris, Éditions Gallimard, 1984.

KAFKA, Franz, *Œuvres complètes V*, (Édition critique établie sous la direction de Marthe Robert [Illustrations de L. Mittelberg], Paris, Éditions Gallimard, 1946.

KAFKA, Franz, *La métamorphose*, (Traduction et présentation Bernard Lortholary), Paris, Éditions Flammarion, 2010.

*Le Nouveau Testament* (par le père Denis Buzy s.c.j), Paris, Les Editions de l'école, 2006.

OSWALD Ducrot, *À quoi sert le concept de modalité ?*, in : Dittmar, N. & Reich, A. (éds.), *Modalité et Acquisition des Langues*, Berlin, Walter de Gruyter, 1993, p. 111-129.

S. AMSLER, J. ASURMENDI, J. AUNEAU, R. MARTIN-ACHARD, *Les prophètes et les livres prophétiques*, Petite bibliothèque des sciences bibliques, A.T., 4, Paris, Desclée, 1985.

### *Articles de presse et entretiens*

DIOP, Boubacar Boris, entretien avec Catherine Bedarida dans *Le Monde*, 8 juin 2000.

DIOP, Boubacar Boris, entretien avec Néomie Bernard, Dakar, mars 2001 [accessible sur [www. Aircrge.org](http://www.Aircrge.org)].

Entretien avec Imre Kertész (Par François Busnel), publié le 01/04/2005 ([http : //www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-imre-kertes�\\_809986.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-imre-kertes�_809986.html)).

Entretien avec Philippe Forest par Gaetano Tancredi publié sur le site [www.champlacanienfancenet](http://www.champlacanienfancenet) (consulté le 13 août 2011 à 15h 00mn).

LEVI, Primo, *Les mots, le souvenir, l'espoir*, entretien avec Marco Vigevania, in *Conversations et entretiens*, Paris Robert Laffont, coll. « Bibliothèques 10/18 », 1998 (Textes présentés par Marco Belpoliti, traduit de l'italien et de l'anglais par Thierry Laget et de l'allemand par Dominique Autrand).

RÉOLLE, Raphaëlle, *Une affaire de vie*, article publié dans le *Le Monde* sur le site [www.Le monde.fr](http://www.Le monde.fr) dans la rubrique LE MONDE DES LIVRES le 26.05.11.

RÉROLLE, Raphaëlle, *Aux Assises du roman, la douleur sans pathos*, article publié dans *Le Monde* sur le site [www.Le Monde.fr](http://www.Le Monde.fr) le 25.05.11.