

Université de Montréal

***Le sang du ciel, un témoignage-fiction pour interroger la vérité***

par Sira Epanya

Département de Littérature Comparée, Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et Sciences en vue de l'obtention du grade  
de M.A en Littérature Comparée

Mai, 2015

Copyright, Sira Epanya, 2015

## Résumé

L'objectif de cette recherche est de réfléchir à la notion de vrai dans l'économie discursive du témoignage. C'est-à-dire que ce mémoire se concentre sur le rapport entre le discours critique et académique d'une part, et le discours littéraire de l'autre. Une première partie s'attache à délimiter les contours du problème, à partir notamment des notions de vrai et de vraisemblable. Une étude comparative permet d'introduire trois auteurs qui serviront d'exemple tout au long de la recherche: Primo Levi, Jorge Semprun, et Charlotte Delbo. On fait un bref survol de l'évolution des deux économies discursives depuis les tout premiers témoignages (années 40-50) jusqu'au tournant narratif symbolisé par le procès Eichmann. Cela correspond aussi à la parution d'un témoignage à part: *Le sang du ciel*, de Piotr Rawicz.

La seconde partie est un état de la question sur le roman de Rawicz. Comment le fait qu'il s'agisse d'une fiction, notamment, a été discuté par la critique et dans les contributions universitaires qui lui sont consacrées. Cette incursion dans l'herméneutique nous permet d'identifier trois vagues critiques distinctes, selon les époques et les pays. Enfin, la dernière partie s'attache à montrer que *Le sang du ciel* est un témoignage pensé comme un projet esthétique, dont la modernité ne cède pas à la facilité du refus de dire de quoi on parle, mais qui au contraire pose des questions de son temps et ose aborder les sujets que l'on doit taire selon la doxa.

**Mots-clés: témoignage, Shoah, Rawicz, modernité littéraire, fiction.**

## **Abstract**

The purpose of this research is to reflect the notion of truth in the discursive economy of testimony. This study examines, on the one hand, the critical or academic discourses and, on the other, the literary discourse itself. The first part defines the nature of the problem, particularly with reference to notions of truth and verisimilitude. As the basis of comparison, the analysis introduces three authors who will be points of reference throughout the research: Primo Levi, Jorge Semprun, and Charlotte Delbo. At the outset, this study presents the general lines of the two discursive economies' evolution, from the very first survivor accounts (the 40's and the 50's) to the narrative turning point symbolized by Eichmann's trial. This latter coincides with the publication of a unique literary account: *Blood from the Sky*, of Piotr Rawicz.

The second part examines the critical and academic reception of Rawicz's novel, which revolved around the work's fictionality. This foray into hermeneutics allows for identifying three stages of criticism, varying according to time periods and countries. Finally, the last part aims to show that *Blood from the Sky* is a witness account conceived as an aesthetic project whose modernity does not stop at refusing to say what is at issue. On the contrary, the novel asks questions of its own time and dares to broach topics that the general consensus says we should avoid.

**Key-words: testimony, Shoah, Rawicz, literature modernity, fiction.**

## Table des matières

<b>Résumé</b> .....	2
<b>Abstract</b> .....	3
<b>Table des matières</b> .....	4
<b>Remerciements</b> .....	6
<b>CHAPITRE 1 : Vrai et véridique</b> .....	7
1. <i>Souvenir</i> .....	8
2. <i>Perception</i> .....	9
3. <i>Littéraire</i> .....	10
<b>I. Témoigner</b> .....	11
1. <i>Des difficultés du témoignage. Dire l'indicible.</i> .....	11
2. <i>L'idéal des années 40-50: le témoignage brut.</i> .....	14
3. <i>Primo Levi ou la perméabilité des discours.</i> .....	17
<b>II. Procès et témoignages</b> .....	23
1. <i>Histoire et Objectivité. Une histoire d'objectif.</i> .....	23
2. <i>Écrire l'Histoire, juger les coupables. Le témoin effacé</i> .....	24
3. <i>Le procès Eichmann et l'ère du témoin. Une voie vers la littérature</i> .....	28
<b>III. De l'ère du témoin à la littérature. Un combat difficile</b> .....	30
1. <i>Exercice comparatiste. L'accentuation du littéraire - de Wiesel à Semprun</i> .	31
2. <i>Retour à Delbo.</i> .....	35
3. <i>Êtes-vous prêts ?</i> .....	37
<b>CHAPITRE 2 : Rawicz et Le sang du ciel dans la critique</b> .....	40
<b>I. Réception et critique en France. Première vague</b> .....	43
1. <i>La découverte.</i> .....	44
2. <i>La défiance</i> .....	45
3. <i>L'évolution du discours</i> .....	52
<b>II. Réception et critique hors de France</b> .....	54
1. <i>La réception allemande du côté de la première vague</i> .....	54
2. <i>La réception anglo-saxonne : aperçu de la deuxième vague</i> .....	56
3. <i>La réception en Pologne. Deuxième vague</i> .....	59

III. Retournement discursif. <i>Le sang du ciel</i> comme nouveau modèle.....	61
1. <i>L'anti-témoin: une nouvelle référence ?</i> .....	62
2. <i>Une nouvelle entrée dans l'histoire littéraire</i> .....	65
3. <i>Un hommage productif</i> .....	68
IV. Conclusion .....	71
<b>CHAPITRE 3: Inclassable Rawicz, une œuvre au cœur de sa modernité...</b>	<b>73</b>
I. Une œuvre hybride et problématique .....	74
1. <i>Un roman composite</i> .....	74
2. <i>Problèmes posés par l'hybridité</i> .....	82
II. Un témoignage .....	90
III. Un roman moderne .....	98
1. <i>Auschwitz sans exclusivité</i> .....	102
2. <i>L'anti mimesis</i> .....	106
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>118</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>123</b>

*A Dikéti Franck Epanya. Oté la pô...*

### **Remerciements**

Je remercie Terry Cochran pour son soutien, sa clairvoyance, et sa patience.

Je remercie Michel Gauchet pour son support financier, sans lequel je n'aurais pas pu poursuivre ma maîtrise.

Je remercie Cynthia Boucher pour sa présence, sa réplique, et la façon dont elle a veillé sur moi à son insu.

A ma mère : merci d'avoir compris. Merci de comprendre, et de laisser.

Je remercie enfin Raki War, Camille Auvergne, Charlie Corréard et Gauthier Ligner, pour leur soutien indispensable des derniers mois.

## CHAPITRE 1

### VRAI ET VERIDIQUE

L'événement historique que l'on appelle la Shoah est un topos particulièrement pertinent pour réfléchir au rôle et aux enjeux du témoignage. D'abord nécessaire pour constituer le discours historique, il se construira petit à petit comme un récit à part entière : c'est-à-dire plus seulement cantonné à l'apanage de l'Histoire comme entité de discours référent et objectif, mais comme récit personnel et subjectif, destiné à des lecteurs avertis. Le témoignage, ou récit de témoignage, va alors naturellement se rapprocher du littéraire.

Or, ce glissement pose le problème de la vérité, de l'exactitude, dans un contexte d'immédiat après-guerre qui a encore du mal à réaliser la réalité et l'ampleur des ravages du système nazi. Car l'autorité de la littérature est questionnée quand elle flirte de trop près avec l'histoire : on ne lui prête pas vocation de vérité, alors que c'est l'exigence principale du discours historique. Ce dernier doit pouvoir faire référence et ce sans doute ou approximation: on doit pouvoir être certain, en lisant un livre d'histoire, que les faits sont bien ceux-là ; qu'ils se sont bien déroulés ainsi. On n'exige pas la même chose d'une œuvre littéraire, dont la subjectivité semble exclure la fonction de référence immuable. Ce sont deux formes de discours qui n'ont a priori pas la même vocation.

Le témoignage et le discours historique en revanche partagent un but commun : celui d'informer. Et l'un comme l'autre, pour être valables, obéissent à des codes discursifs dont l'objectivité et la clarté sont les étendards. Par ces exigences, le témoignage s'écarterait donc plutôt de la littérature, dont le travail d'écriture semble dévaluer les valeurs d'objectivité et de vérité brute attribuées au témoignage. Pourtant, l'émergence d'un « genre » testimonial montre bien la porosité des barrières entre tous ces types de discours. A partir du moment où les

témoins ont ressenti le besoin de raconter leur histoire, et ce non seulement dans le cadre juridique dans lequel le témoignage a longtemps été cantonné, la médiation littéraire - ou, plus largement, artistique - ne s'est pas révélée contradictoire mais au contraire nécessaire comme nous allons le voir.

Pour en revenir d'abord à l'exigence de vérité qui semble bien séparer les deux formes de discours (historique d'un côté et littéraire de l'autre), il faut bien comprendre l'évolution du statut et des enjeux du témoignage.

« Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique ». Cette remarque nous est proposée par Charlotte Delbo en épitaphe de *Aucun de nous ne reviendra*, un recueil de textes qui raconte son expérience de prisonnière au camp d'Auschwitz, dans un récit qui fait la part belle au littéraire, et qui est profondément poétique. Cette première page cependant pose un problème: le recueil constitue le témoignage d'une survivante, mais elle dit ne pas être sûre que ce qu'elle écrit est vrai. Dès lors, quelle crédibilité donner à son texte ? Elle est pourtant certaine que c'est véridique. Comment alors interpréter cette nuance ? Et surtout, a-t-elle sa place dans le témoignage d'un événement historique aussi vif ? Le fait est que cette petite remarque résume idéalement l'un des gros problèmes qui se posent à propos de la représentation d'une réalité historique dans la littérature testimoniale. Il y a plusieurs manières d'interpréter cette distinction entre vrai et véridique, toutes significatives du problème de la représentation.

## 1. Souvenir

Les conditions épouvantables de détention dans les camps, les tortures subies, les expériences menées, la mort industrialisée, le nombre de victimes.

Tout cela n'avait pas sa place dans la société occidentale de l'époque : on ne pouvait imaginer que pareilles atteintes à l'humanité aient pu avoir lieu. Ce qui entraîna un vent de « trop incroyable pour être vrai », et qui explique d'ailleurs en partie le silence de nombreux survivants-témoins pendant les premières années qui suivirent la guerre.<sup>1</sup>

Dans de telles conditions, la nuance apportée par Delbo entre vrai et véridique souligne la difficulté inhérente à celui qui a survécu : le souvenir d'une violence si insupportable qu'on en vient à se demander si c'est possible. Aucune place cependant pour le révisionnisme ; le doute n'est pas en direction de l'événement en lui-même (la Shoah) mais envers le souvenir de l'événement. Témoigner, c'est une histoire de mémoire, cela implique de rappeler à soi ses souvenirs. Et aussi fidèles qu'ils puissent être, demeure ce sentiment d'incertitude sur l'exactitude de chaque détail d'une part, et celui de choc perpétuel, d'« incroyable mais vrai », de l'autre.

Pour témoigner malgré cela, pallier ces difficultés, Delbo écrit ce qu'elle est certaine d'être véridique. C'est-à-dire ce qui n'est pas vrai au sens d'exactitude ou rigueur du souvenir, mais qui l'est dans l'ensemble restitué par le recueil. C'est donc un gage d'honnêteté qui serait donné par Delbo malgré les apparences.

## 2. Perception

Le discours historique répond à l'exigence collective de « on veut savoir ce qui s'est passé ». Il obéit donc au principe d'objectivité. Pour connaître le mieux possible un événement vécu par deux personnes différentes, le principe d'objectivité va exiger que l'on retienne, des deux discours, les éléments identiques. De cette manière, on parvient à une représentation la plus neutre possible - défaite en tous cas de la subjectivité de chacun, considérée comme une entrave à la représentation de la réalité. C'est sur cette recherche de neutralité

---

<sup>1</sup> Voir « Témoigner d'un monde englouti » in WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Pluriel, Paris, Hachette, 2e édition, 2013.

que se basent les premiers écrits sur la Shoah. «Écrits» de toutes natures, aussi bien les témoignages que les discours historique et politique. Ce n'est pas ce que fait Delbo: la neutralité est la dernière chose que son récit dégage. Elle revendique au contraire la subjectivité de son récit en ce qu'il lui permet de dire ce qu'elle veut en dire en sa voix propre, comparé à l'immuabilité impersonnelle de ce que dit le discours officiel, historique.

Dans sa distinction, le vrai peut alors renvoyer à l'objectivité du discours historique, et le véridique à la subjectivité d'une perception plus personnelle. Le témoignage ainsi livré aurait plutôt à cœur de rendre compte d'une partie de l'histoire, selon un angle plus étroit mais aussi plus précis, plus humain, que de « faire l'histoire » dans le sens d'une contribution qui se voudrait plus globale, plus collective, et donc aussi plus neutre.

C'est là un parti-pris de la représentation de la réalité historique dans la littérature testimoniale : l'auteur assume sa subjectivité, il livre sa vision personnelle des événements, au risque de constituer un exemple parmi une multitude. C'est alors que la médiation littéraire peut s'avérer indispensable.

### 3. Littéraire

En choisissant le littéraire, Delbo nous interpelle sur son rapport — et son apport — à la vérité. C'est à ça qu'il faut réfléchir si l'on veut, à notre tour, s'interroger sur la vérité du littéraire. Dans le contexte de la Shoah, on a eu tendance à d'abord penser le témoignage comme véhicule d'un hommage aux victimes ; il a ainsi revêtu un principe éthique<sup>2</sup>. La fidélité la plus totale à la réalité est devenu l'emblème de ce principe, et ce fut un frein solide à la part de littéraire « acceptable » dans le témoignage. On considérait en effet le littéraire comme synonyme d'artifice, et le travail du texte impliquait une organisation des

---

<sup>2</sup> « Première partie », in MESNARD, Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris, Editions Stock, 2007.

souvenirs, une mise en scène des événements alors considérés comme hostiles au « vrai » témoignage, qui se devait d'être brut pour ne pas trahir la mémoire. Contre le témoignage brut d'abord apparenté au vrai, Charlotte Delbo revendique un véridique apparenté au littéraire.

Le témoignage de la Shoah s'est paré d'un halo de précautions et d'exclusions quant à ce qui était digne ou non d'y figurer, ce qu'il était digne ou non d'y aborder. Des auteurs comme Kertész ont bien essayé de soulever le débat, mais il a dans son cas été entendu bien tard: *L'Holocauste comme culture* (Actes Sud, 2009), un recueil de différents discours ou écrits qu'il a pu prononcer au cours de sa vie, reprend des textes qui remontent seulement à 1989 et vont jusque 2003. Substantiellement, c'était aussi la question «est-on capable de témoigner de l'histoire par la littérature?» qui était posée. Elle a été étouffée par le principe éthique qui voyait dans le travail littéraire un artifice indigne de la gravité des événements. Cela a entraîné une crise du littéraire, et c'est la raison pour laquelle on continue de se tourner vers la littérature testimoniale de l'Holocauste pour penser à ces questions: problèmes de représentation ; pouvoir du littéraire face à des questions ontologiques sur lesquelles on ne lui donne pas ou peu de crédibilité pour y répondre.

La cristallisation de ce phénomène de crise se retrouve dans le questionnement de ce qu'est témoigner après la Shoah, parce qu'en tant que période extrêmement violente et destructrice, au sein d'une culture européenne moderne et évoluée, elle repose ces questions sous un éclairage nouveau et exemplaire à la fois: c'est ce qui justifie à la fois le corpus, l'époque, et l'argument de cette recherche.

## I. Témoigner.

### 1. Des difficultés du témoignage. Dire l'indicible.

L'un des premiers obstacles sur le chemin du témoin ayant survécu à la persécution nazie est la difficulté d'expliquer l'ignominie des traitements infligés, et les conséquences tant physiques que mentales de ces traitements. Très vite, on a parlé de l'indicible de l'expérience, d'un ineffable inhérent à cette aberration de l'humanité.

C'est que, pour la première fois dans le monde occidental civilisé, au sein d'une des plus hautes cultures de l'Europe, un régime politique légal avait été capable de mettre en place l'extermination non seulement d'un peuple, mais encore de toute personne qu'il considérait dangereuse pour le bon déroulement de cette extermination. Une extermination organisée, industrialisée, pensée comme définitive, dans un non-respect de la vie humaine poussé à son maximum. Des horreurs engendrées par une telle vision, on n'en imaginait pas le quart. Mais plus problématique encore: on ne pouvait pas non plus imaginer l'étendue des conséquences de ces tortures.

Parmi les thèmes récurrents des récits sur les camps, on retrouve la faim et la soif. Ce sont des thèmes exemplaires pour comprendre l'obstacle du langage. Si je dis que j'ai soif, n'importe qui ayant déjà eu soif (donc n'importe qui) peut comprendre cette sensation, savoir de quoi je parle. Si l'on parle de la soif poussée à l'extrême, on exclut déjà un grand nombre de personnes pouvant comprendre. Si enfin on parle de la soif comme celle qu'ont pu expérimenter les prisonniers des camps, on exclut tous les autres:

La soif, c'est le récit des explorateurs, vous savez, dans les livres de notre enfance. C'est dans le désert. Ceux qui voient des mirages et marchent vers l'insaisissable oasis. Ils ont soif trois jours. Le chapitre pathétique du livre. À la fin du chapitre, la caravane du ravitaillement arrive, elle s'était égarée sur les pistes brouillées par la tempête. Les explorateurs crèvent les outres, ils boivent. Ils boivent et ils n'ont plus soif. C'est la soif du soleil, du vent chaud. Le désert. Un palmier en filigrane sur le sable roux. Mais la soif du marais est plus brûlante que celle du désert. La soif du marais dure des semaines. Les outres ne viennent jamais. La raison chancelle. La raison est

terrassée par la soif. La raison résiste à tout, elle cède à la soif. Dans le marais, pas de mirage, pas l'espoir d'oasis. De la boue, de la boue. De la boue et pas d'eau.<sup>3</sup>

Comment, à partir de là, parler de la soif en utilisant le mot «soif»? Comment décrire la sensation de soif, celle qui pousse à sucer de la neige alors qu'elle n'étanche pas la soif, à aller jusqu'à risquer la mort pour sucer la neige qui n'étanche pas la soif? Comment dire la soif qui est en dehors de toute expérience de soif connue, même pour «les explorateurs»? Avec cette question, on commence à comprendre pourquoi le terme d'indicible a été tentant.

Pourtant, dans ce passage d'*Aucun de nous ne reviendra*, Delbo nous parle bien de la soif. Et si l'on continue le court chapitre, à la fin de la lecture on a le sentiment d'avoir compris un peu mieux cette soif, à défaut de l'avoir expérimentée. La soif est dite. Elle n'est donc pas indicible, même si elle conserve un point inatteignable dans la mesure où l'on ne saura probablement jamais exactement de quelle sensation il s'agit. Reste que la soif est dite.

Comment est-elle dite? On pourrait faire une analyse de style, remarquer que Delbo utilise dans son écriture le procédé de la défamiliarisation, fouiller le choix de vocabulaire. Mais pour l'instant, ce qu'il importe de noter, c'est tout simplement que la soif est dite par le biais du littéraire. C'est quelque chose que ne peut faire aucune autre forme de discours, car elle serait en dehors de ses propres exigences: on voit mal un texte historique expliquer ainsi la pénurie d'eau et ses effets sur les prisonniers. A titre d'exemple, Raul Hilberg, dans *La destruction des Juifs d'Europe*, considéré comme l'un des plus complets ouvrages historiques sur la Shoah, consacre deux chapitres précisément aux questions des pénuries alimentaires et de leurs conséquences dans le ghetto de Varsovie.

---

<sup>3</sup> DELBO, Charlotte, *Auschwitz et après: Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970, p.112

Ces chapitres n'ont pas pour objectif de rendre l'essence de l'expérience de faim, mais les conditions qui entourent cette expérience:

On voyait des Juifs tomber d'inanition dans les rues. La ration se réduisait à 700 grammes de pain par semaine. Le Judenrat avait avancé plusieurs millions de zlotys pour acheter des pommes de terre, mais elles n'avaient pas été livrées. Les maladies se multipliaient ; la mortalité avait triplé en l'espace de deux mois.<sup>4</sup>

Il cite ses sources, ici des archives administratives, et décrit avec des précisions de dates et de quantités très exactement ce que les prisonniers du ghetto vivaient à cette période précise. Il y a des tableaux, des pourcentages et des statistiques sur les taux de mortalité dus à la pénurie de nourriture et aux maladies engendrées notamment par la faim. C'est objectif et fidèle à la réalité. Mais le but n'est pas le même que celui poursuivi par Delbo, ou tout auteur ayant choisi la littérature. La notion d'indicible n'est pas présente, tout simplement parce que ce n'est pas la question: le discours historique ne cherche pas à faire comprendre l'expérience intérieure et individuelle, mais le destin collectif et les conditions de la réalisation de ce destin. Chez Delbo, le littéraire permet de dire quelque chose de l'indicible parce que c'est l'un de ses buts.

C'est donc, contrairement à ce que l'on a d'abord voulu faire ressortir dans l'après-guerre, que le littéraire peut servir le témoignage, du moins sur ce point. Retour sur des débuts difficiles.

## 2. L'idéal des années 40-50: le témoignage brut.

L'une des caractéristiques qui s'imposa dans l'immédiat après-guerre dans l'économie de discours du témoignage, fut cette quasi obsession de l'objectivité évoquée plus haut. Plusieurs raisons à cela. La première, également évoquée: ce

---

<sup>4</sup> HILBERG, Raul, *La destruction des Juifs d'Europe, I*, coll. Folio Histoire, Gallimard, 3e édition française, 2006, p.473-474.

vent de « trop incroyable pour être vrai ». Aussi, l'une des réponses fut d'insister sur le côté objectif, dans le but de lever toute ambiguïté sur la véracité du récit.

Ce n'est pas tant que l'on n'avait pas confiance dans ce que racontaient les survivants — ce n'est pas une question de confiance ni même de négationnisme. Mais les traitements subis par ces personnes étaient tellement démesurés par rapport à ce que l'on pouvait imaginer dans ce monde occidental moderne — qui n'avait plus connu pareille barbarie depuis au moins deux siècles — qu'ils formaient comme un obstacle à ce que l'on était capable de se représenter. Tout est une question de représentation, dans le récit ; et dans le récit de témoignage, elle a une aspiration double: non seulement le récit doit rendre compte d'une réalité vécue par un seul (celui qui raconte) mais également s'inscrire dans une référence commune afin d'être compris par tous. L'expérience concentrationnaire, et plus généralement l'expérience de la Shoah, ne permettait pas cette référence commune, car elle sortait du champ de la collectivité (cf: l'indicible de l'expérience et l'exemple de la soif). Ce n'est donc pas exactement la véracité du récit qui est en cause dans un premier temps, mais bien ce manque de référence commune qu'il fallut donc installer.

Décrire les circonstances de la déportation, les conditions de vie dans les camps, la ghettoïsation dans certaines villes, la vie cachée pour certains, la résistance pour d'autres, etc. permit de révéler avec le plus d'exactitude possible ce qu'avaient vécu beaucoup de Juifs et d'autres personnes considérés hostiles au nazisme. Le fait que les premiers témoignages d'après-guerre reposent sur un idéal d'objectivité, si ce ne fut pas son but, eut en tout cas pour conséquence, que je considère nécessaire, le fondement de cette base commune. Sa nécessité réside en ceci que grâce à ces récits, lorsque par la suite (et jusqu'à aujourd'hui) on parle de la Shoah, personne ne peut ignorer ce à quoi on fait allusion en termes de tortures — physiques et psychologiques — subies par les victimes. C'est une conséquence que

L'on doit à l'objectivité du discours historique, car sans elle, les bases en question seraient plus floues, et passeraient ainsi à côté de leur fonction informative à un niveau universel.

La seconde raison que l'on peut attribuer à l'obsession d'objectivité de ces premiers témoignages est d'ordre plus esthétique. Après l'apparition des premiers récits, une critique fondamentale posa une question, mise en lumière par Kertész. Il constatait le paradoxe entre la dimension de plaisir esthétique inhérent à l'art et l'horreur du sujet traité. Si l'on peut aisément comprendre cette apparente contradiction, la première réaction en réponse à cette intuition ne fut malheureusement pas une réflexion de fond comme celle à laquelle se soumit Kertész à travers la quasi-totalité de ses œuvres (*Être sans destin* et *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* sous forme littéraire, *L'Holocauste comme culture* ou *Dossier K* dans une perspective plus théorique), mais une négation de la littérature pour témoigner de la Shoah. On considérait le littéraire comme trop étroitement lié à l'artifice, le travail du texte comme risque de facticité, et la recherche esthétique comme tout simplement impropre à parler d'une catastrophe comme celle-ci. D'où le recours à l'objectivité salvatrice du récit. Elle était censée garantir la vérité, sans détours, sans aucun subterfuge littéraire qui lui, était associé presque à une ruse, en tous cas à un chemin qui éloignerait à coup sûr de la vérité.

C'est également avec cette dialectique qu'apparaît la notion d'éthique du témoignage. Le fait d'observer le littéraire comme n'étant pas adéquat à l'horreur du sujet sous-tend clairement une idée morale qui érige la Shoah en un objet noble, presque sacré, à propos duquel on ne peut pas adopter n'importe quel discours et pour lequel il faut montrer un respect continu. Ce qui est notable, ce sont les modalités de ce discours et de ce respect sur lesquelles on sembla se mettre officieusement d'accord. Le discours littéraire fut banni, et la forme la plus

adéquatement liée au respect qui s'imposa excluait plusieurs motifs (d'ailleurs souvent inhérents à la littérature) comme l'humour, la grossièreté, les effets de distanciation, et tout ce qui pourrait servir un certain obscurantisme du récit. C'est en comptant sur l'objectivité que ces valeurs pouvaient s'épanouir.

Le témoignage idéal des années 40-50 est donc caractérisé par une forme de discours la moins littéraire et la plus objective possible. Une forme qui veut parer à l'inadéquation supposée entre gravité des faits et esthétique de l'art d'une part, et d'une autre insister sur le déroulement exact des faits afin d'évincer tout doute qui pourrait subsister sur ce que «vivre dans un camp de concentration» ou «être Juif/résistant pendant la guerre» signifient. Etablir, en quelques sortes, une base de référence solide et en adéquation avec un discours historique en train de se faire.

### 3. Primo Levi ou la perméabilité des discours.

Démarquer un texte littéraire d'un récit qui l'est moins, ou pas du tout, relève de ce que je vois avant tout comme une pratique. On peut évidemment s'appuyer sur la grammaire, la stylistique, et les autres marqueurs de littéarité, pour enfin dégager une «essence» du littéraire. Discuter de ses fonctions, de la forme et du fond qu'il doit manifester pour être considéré comme tel. C'est un travail passionnant, à la croisée de nombreuses disciplines, incluant également la tradition et prenant en compte l'évolution de notre culture, qui a selon les siècles et les mouvements, ordonné, défendu, et dénigré toutes sortes de textes plus ou moins littéraires. Ce n'est évidemment pas le lieu de retracer cette histoire, ni même de tenter un commentaire de texte qui aurait prétention à élaguer un peu le terrain. Ici, il s'agit de mettre en évidence les modalités d'une certaine pratique de lecture, permettant par l'expérience et la mémoire une comparaison éclairée des textes, pendant que les bases de l'herméneutique alliées à la réflexion s'occupent d'organiser cette comparaison. C'est une pratique qui est évidemment subjective,

et dont la tâche se voit compliquée par la perméabilité des types de discours (discours historique et récit littéraire sur un événement historique, par exemple). Particulièrement appliquée à notre sujet, cette perméabilité met en avant la difficulté d'une définition stable et impartiale. On peut cependant établir quelques bases évidentes et communes pour réfléchir à ce problème de transgression des frontières entre différents discours.

De façon évidente, le récit qui se prétend de littérature testimoniale entretient un rapport avec, au moins, le discours historique ; également avec l'autobiographie, un genre qui peut être littéraire ou pas. En bref, la nature des discours que l'on trouve au sein du récit de témoignage présenté comme littéraire ne cessent de se croiser, de s'entrechoquer, et de s'embrasser pour former un texte qui finalement, ne sera considéré comme littérature ou non qu'une fois livré à la critique, aux débats, et à la postérité de son époque.

Pour illustrer de façon concrète les difficultés que l'on peut avoir à classer un texte en tant que témoignage seul, comme mise en récit d'un témoignage, ou comme étant de la littérature portant témoignage, le modèle inévitable et incontesté est Primo Levi. Parce qu'il est érigé en exemple dans toute une économie de discours du devoir de mémoire, étudié par les nouvelles générations à l'école ; parce qu'il s'est imposé et s'impose encore comme *la* référence, Levi peut raisonnablement être classé comme *modèle du genre*. Et pas n'importe quel genre : il est le modèle de ce que l'on a appelé « littérature de la Shoah ».

Le terme « littérature de la Shoah » désigne aujourd'hui un corpus vaste et génériquement mal défini de récits sur l'extermination des juifs d'Europe. Comprenant des ouvrages de longueur, de registre, et de qualité inégaux, abordant la question centrale de la persécution raciale de front ou de biais, ce corpus a pour caractéristique d'être composé — dans son immense majorité — de témoignages de première main. Ceux-ci se présentent souvent comme des documents rédigés par des déportés à l'intention du public qui s'intéresse au génocide perpétré par les nazis. L'intégration de

certains d'entre eux dans le corpus littéraire n'est ni évidente ni automatique. Même si, en raison du succès mondial de *Si c'est un homme* de Primo Levi ou de *La Nuit* d'Eli Wiesel, elle nous paraît aujourd'hui aller de soi, elle n'en est pas moins le résultat d'un classement opéré par nos institutions culturelles. Récits authentiques d'une expérience extrême, ces témoignages sont souvent perçus comme littérature parce que le contexte culturel actuel met en valeur les propriétés esthétiques et en suspens la question de l'intentionnalité auctoriale.<sup>5</sup>

Tiré d'un ouvrage récent (2012), cet éclairage a la qualité de bénéficier d'un recul appréciable sur l'épopée du genre. Prstojevic cite Levi au premier plan, et s'il s'inquiète, à juste titre, de l'accent mis sur les propriétés esthétiques face à l'intentionnalité auctoriale, Levi n'en est pas moins mis en avant comme modèle que l'on ne questionne plus. Et c'est un fait: si quelqu'un l'ignorant encore demandait ce qu'ont été les camps de concentration, on ne saurait lui indiquer meilleure lecture, dans un premier temps, que celle de *Si c'est un homme*. Si en revanche on demandait ce qu'ont été les camps de concentration en plus de leur fonctionnement rudimentaire et de leur organisation interne, je conseillerais plutôt une Delbo ou un Semprun. Car le texte de Levi, s'il contient sans conteste des marques du littéraire, correspond toutefois aux exigences du récit objectif décrit plus haut ; un récit qui nie, par ce qu'il sous-tend, l'idée de littérature en tant qu'œuvre irréductiblement littéraire qui porterait quand-même témoignage. Retour sur un succès mondial.

*Si c'est un homme* paraît en 1947 et illustre très bien cette tension de la perméabilité évoquée. Ici, elle se situe entre une description parfaitement objective et quasi clinique des faits (le pendant plus historique) et un travail évident de l'écriture, qui nous pousse doucement vers un pendant littéraire. *Si c'est un homme* est une description précise de la vie au Lager, de comment les choses se passaient, une sorte de chronique, en somme, de la vie quotidienne qui se déroule

---

<sup>5</sup> PRSTOJEVIC, Alexandre, *Le témoin et la bibliothèque: comment la Shoah est devenu un sujet romanesque*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2012, p.9.

autour du témoin Primo Levi dans le camp d'Auschwitz. Il colle aux faits, à la réalité. Son pendant littéraire ne va pas tellement au-delà du soin apporté à la rédaction. Prenons l'exemple de la scène du livre qui raconte (ou plutôt rapporte, comme nous allons le voir) l'arrivée au camp :

En moins de dix minutes, je me trouvai faire partie du groupe des hommes valides. Ce qu'il advint des autres, femmes, enfants, vieillards, il nous fut impossible alors de le savoir: la nuit les engloutit, purement et simplement. Aujourd'hui pourtant, nous savons que ce tri rapide et sommaire avait servi à juger si nous étions capables ou non de travailler utilement pour le Reich; nous savons que les camps de Buna-Monowitz et de Birkenau n'accueillirent respectivement que quatre-vingt-seize hommes et vingt-neuf femmes de notre convoi et que deux jours plus tard il ne restait de tous les autres — plus de cinq cents — aucun survivant. Nous savons aussi que même ce semblant de critère dans la discrimination entre ceux qui étaient reconnus aptes et ceux qui ne l'étaient pas ne fut pas toujours appliqué [...].<sup>6</sup>

La description s'arrête là. Rien ne dit comment une personne en particulier a vécu subjectivement cette arrivée, première entrée dans le monde concentrationnaire. Aucun dialogue, aucune mise en scène. Ce n'est pas par le récit du particulier, par le pathos subjectif, que Levi rend l'événement. C'est au contraire par une distance qui le fait passer pour un « personnage » extérieur à la scène, un peu comme le ferait une caméra dans un documentaire. Le ton, d'ailleurs, a l'intensité du drame historique. La description n'est accompagnée d'aucun effet de style, si ce n'est celui du rapport de faits, notable. Ce ton ne va pas, ou très peu, varier dans le reste du récit. On est à la fois dedans (faits rapportés) et dehors (spécifications que l'auteur ne pouvait pas connaître au moment de l'action). Ce double point de vue a l'effet d'une bombe sur le lecteur: en plus de suivre les étapes que Levi lui décrit en tant que particulier — une fourmi dans la fourmilière en somme —, il prend la mesure de l'ampleur des choses: l'étape est en fait le prétexte pour décrire une partie de la fourmilière, de sa structure, de sa logique, comme un constat impitoyable.

---

<sup>6</sup> LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, Pocket, 1987, p.18-19.

On sait que l'une des sources principales pour la rédaction de *Si c'est un homme* est justement un rapport qu'il a écrit avec Leonardo DeBenedetti: le « Rapport sur l'organisation hygiénico-sanitaire du camp de concentration pour juifs de Monowitz ». Or, ce rapport est rédigé dans un style très comparable à celui de *Si c'est un homme*: un peu trop recherché pour un exposé quasi juridique (il allait être utilisé pour la commission d'enquête menée par Ilya Ehrenbourg et Vassili Grossman, les auteurs de *Le livre noir: Textes et témoignages*) mais suffisamment distant et garant de l'objectivité (grâce à la précision et l'exactitude des données fournies) pour n'être pas tout à fait littéraire:

- *Rapport sur Auschwitz:*

Le premier groupe fut conduit à Monowitz où était érigé un camp de concentration sous la dépendance administrative d'Auschwitz, à huit kilomètres de là environ, construit vers le milieu des années 1942 dans le but de fournir de la main d'œuvre pour la construction du complexe industriel « Buna Werk » dépendant de l'usine I.G. Farben. Le Camp abritait 10000 à 12000 prisonniers alors que sa capacité normale ne dépassait pas 7000 à 8000 hommes. La majorité d'entre eux étaient des ressortissants juifs de toutes les nationalités européennes alors qu'une très petite minorité était constituée de criminels allemands et polonais, de « prisonniers politiques » polonais, et de « saboteurs ». La « Buna Wek » destinée à la production à grande échelle de caoutchouc et d'essence synthétiques, de colorants et autres dérivés du charbon, occupait une surface rectangulaire d'environ 35km<sup>2</sup>. Une des entrées de cette zone industrielle, entièrement ceinturée de hauts murs et de fils barbelés, se trouvait à quelques centaines de mètres du Camp de concentration des Juifs, tandis qu'à proximité, jouxtant le périmètre de la zone industrielle, se dressait un Camp de concentration pour prisonniers de guerre anglais. Un peu plus loin, on trouvait d'autres Camps réservés aux travailleurs civils d'autres nationalités.<sup>7</sup>

- *Si c'est un homme:*

---

<sup>7</sup> LEVI, Primo, *Rapport sur Auschwitz*, Editions Kimé, Paris, 2005, p.54.

Le camp se compose de soixante baraques en bois, qu'ici on appelle Blocks, dont une dizaine sont en construction; à quoi s'ajoutent le corps des cuisines, qui est en maçonnerie, une ferme expérimentale tenue par un groupe de Häftlinge privilégiés, et les baraques des douches et des latrines, une tous les six ou huit Blocks. Certains Blocks, en outre, sont affectés à des usages particuliers. D'abord l'infirmerie et le dispensaire, constitué par huit baraques situées à l'extrémité est du camp; puis le Block 24, le Krätzeblock, réservé aux galeux; le Block 7, formellement interdit aux Häftlinge ordinaires et réservés à la « Prominenz », c'est-à-dire à l'aristocratie, aux internes qui détiennent les fonctions les plus importantes; le Block 47, réservé aux Reichsdeutsche (aryens allemands, politiques ou criminels); le Block 49, pour Kapos uniquement; le Block 12, dont une moitié, destinée aux Reichsdeutsche et aux Kapos, sert de Kantine, c'est-à-dire de comptoir où on débite du tabac, de la poudre insecticide, et d'autres produits accessoirement; le Block 37, qui abrite le Bureau principal et le Bureau du travail; et enfin le Block 29 reconnaissable à ses fenêtres toujours fermées car c'est le Frauenblock, le bordel du camp réservé aux Reichsdeutsche, et où opèrent des Häftlinge polonaises.<sup>8</sup>

La similitude de style est frappante. Les informations sont rigoureuses à l'extrême, les temps d'énonciation sont les mêmes (présent de vérité générale et imparfait de description), les informations forment un ensemble cohérent et suivi, comme si elles cherchaient à reconstituer un puzzle. Pas de jugement, pas d'opinion personnelle dans cette description méthodique et détaillée objectivement, à la manière d'une carte dont on nous fournirait l'échelle, ou une photographie légendée. D'autres passages de *Si c'est un homme* viennent atténuer ce côté effectif, pour y amener de l'affectif, mais globalement, on lit essentiellement des faits, accompagnés à l'occasion d'une réflexion lucide et concise. C'est d'ailleurs ce qui en fait un récit si bouleversant, puisque le lecteur se retrouve désarmé, lui qui est habitué à ce qu'on lui montre un chemin se former, une histoire allant dans une direction, éventuellement porteuse de sens. Ici rien de cela, juste des données, des chiffres, des gestes: on se retrouve devant la désolation d'un monde qui n'a pas de perspective, pas d'avenir, juste un présent descriptif.

---

<sup>8</sup> *Si c'est un homme*, op. cit. p.38.

C'est aussi cette absence de direction qui en fait à mon sens une « mise en récit » plutôt qu'une œuvre littéraire. C'est un texte qui se rappelle. Certes avec une impressionnante exactitude et une puissance dans la sobriété, mais il ne fait que se rappeler, là où la littérature anticipe, repousse, crée sans arrêt un monde qu'elle organise. *Si c'est un homme* rapporte, mais ne raconte pas. Il témoigne, mais seuls les faits comptent ; alors que dans l'œuvre littéraire, ce qui compte d'abord, ce ne sont pas les faits mais ce qu'il y a autour, à l'arrière-plan. En somme, pour rendre compte de l'expérience, il ne suffit pas d'exposer les faits: il faut y ajouter quelque chose, sans quoi on reste avec une œuvre qui peut avoir toutes les qualités possibles en termes d'exactitude, mais ne dira jamais l'essentiel: saisir ce qui fait appel à autre chose que l'information brute (le rapport des événements), et qui va venir toucher une corde sensible permettant non plus de savoir, mais de comprendre, et de connaître durablement l'expérience.

Cette réflexion est possible aujourd'hui grâce à un certain recul sur les événements, doublé d'une évolution de nos paradigmes culturels et littéraires. Cette évolution, je fais l'hypothèse qu'on la doit en partie à la production de textes réunis sous l'appellation « littérature de la Shoah » telle que décrite par Prstojevic (cité plus haut). Pour confirmer ce postulat, il nous faut revenir sur le mouvement historiographique des discours d'après-guerre, afin d'évaluer l'évolution dont on parle.

## II. Procès et témoignages.

### 1. Histoire et Objectivité. Une histoire d'objectif...

Il est bien entendu que le discours historique ne peut se permettre d'être subjectif. On peut discuter du rôle de l'historien, dire qu'il est forcément le

produit de son temps, de sa culture, de son éducation, de ses propres expériences, et décider d'une méthode pour gommer cette subjectivité. Jamais on ne remet en question la nécessité d'objectivité inhérente au discours historique. Et pour cause: on doit pouvoir être certain de ce qui s'est passé, quand, et comment. Le comment, dans sa mise en discours, n'est pas soumis aux mêmes exigences que pour la littérature, mais s'approche en revanche de celle du témoignage. Plus exactement du témoignage juridique. Ce dernier doit en effet répondre à des critères similaires de transparence, d'exactitude, pour donner une image de ce dont il témoigne semblable à une photographie couleur. Il est utilisé par le juge uniquement comme source, à laquelle il faudra par la suite confronter les autres témoignages, face aux faits connus, et donner au tout une vue d'ensemble. En ce sens, le juge et l'historien ont un rôle semblable ; ce sont leurs objectifs qui diffèrent.

Au sortir de la guerre, néanmoins, juge et historien partagent des objectifs communs: découvrir quels avaient été, exactement, les crimes commis par le régime nazi et ses exécutants, qui étaient-ils, qu'avaient-ils décidé, à quel moment, comment avaient-ils mis ces décisions en place, et par quoi cela s'était-il traduit concrètement. C'est pour cette raison qu'Histoire et Justice, par les procès, sont étroitement liés au phénomène de témoignage en ce qui concerne la Seconde Guerre mondiale. Leur besoin d'objectivité était analogiquement fort, et le procès leur fournit, à l'un comme à l'autre, un lieu adéquat, culturellement et universellement admis, où puiser informations et matières premières à l'écriture de l'Histoire, dans les deux cas. Retour sur une obsession admise.

2. Écrire l'Histoire, juger les coupables. Le témoin effacé.

L'obsession de l'objectivité trouve son point focal dans le procès de Nuremberg. C'est du moins à travers lui que se mettent en place des mécanismes

qui pour certains mettront plus de 20 ans à s'enrayer. Le premier de ces mécanismes: le souci constant et poussé à l'extrême des documents, au détriment de la parole du témoin.

Le procès de Nuremberg dura presque une année, et mit en accusation vingt-quatre personnalités considérées comme responsables du III<sup>ème</sup> Reich. Les détails et particularités de ce procès se trouvent facilement dans de nombreux ouvrages, mais ce qui nous intéresse ici est l'absence flagrante de témoins appelés à la barre. Elle trouve son explication dans le fait que le génocide est alors moins au centre des préoccupations que la guerre d'agression. Les actes d'accusation sont: crimes contre la paix, crimes de guerre, crimes contre l'humanité, et plan concerté ou complot pour commettre ces crimes<sup>9</sup>. Le TMI (Tribunal Militaire International) voulait avant tout juger un régime totalitaire. Sa culpabilité génocidaire n'était pas du tout remise en cause, ni la gravité de l'acte, encore moins le nombre de victimes (qui fut d'abord estimé à la hausse). Cependant, la responsabilité de la mort des quelques 5 185 000 juifs européens était incluse dans l'attitude politique générale du III<sup>e</sup> Reich. Dans ce contexte, 94 témoins sont entendus. Parmi eux, aucun Juif survivant. Le témoignage de Marie-Claude Vaillant-Couturier, prisonnière politique qui survécut à Auschwitz et à Ravensbrueck, est intéressant pour bien comprendre comment ce procès écarte la parole du témoin des crimes contre les personnes. Mme Vaillant-Couturier est interrogée par Francis Biddle, le principal juge représentant les Etats-Unis. Après qu'elle se fut exprimée sur la sélection à Auschwitz, le juge américain intervient en ces termes:

Les conditions à Ravensbrueck que rapportent le témoin semblent être très comparables à celles d'Auschwitz. Serait-il possible, maintenant que nous avons entendu ces détails, de s'occuper de la question de façon plus

---

<sup>9</sup> Les informations concernant le procès sont tirées de WIEVIORKA, Annette, *Le procès de Nuremberg*, Paris, Anna Levi, 2009.

générale, à moins qu'il n'y ait une différence substantielle entre Ravensbrueck et Auschwitz?<sup>10</sup>

Sa remarque est particulièrement révélatrice de la ligne directrice du procès de Nuremberg: on voit bien que l'accent n'était absolument pas mis sur l'expérience individuelle des victimes, mais bien sur une vue générale du déroulement tant du meurtre de masse que du reste. Le souci de vérité, quant à lui, est intimement lié à tout ce contexte. Dans un climat encore tendu étant donné le manque de distance par rapport aux événements, et les éventuels alliés cachés sur lesquels pouvaient encore compter les accusés, c'est le document, plutôt que le témoin, qui domine à Nuremberg. Richard Sonnenfeldt, interprète en chef pour l'accusation américaine, et présent lorsque le procureur en chef Robert Jackson interrogea Goering pendant la préparation du procès, rapporte:

Jackson s'appuyait sur les documents. Il disait: «les documents ne mentent pas». Ainsi, on ne pourrait pas prétendre que des témoins ont été achetés pour faire des déclarations préparées.<sup>11</sup>

Ce que partagent ici l'enjeu juridique et l'enjeu historique, c'est cette unité dans le rejet du récit narratif. C'est bien l'écriture de l'histoire qui se joue à Nuremberg, en plus bien sûr de l'enjeu juridique du procès. L'emphase mise sur les documents (entre 2500 et 5000 pour l'accusation, quasiment autant pour la défense) est un des symptômes de l'immédiat après-guerre, ce vent de trop incroyable pour être vrai, et la volonté de punir d'abord un régime politique dans les règles plutôt que de laisser la mémoire du survivant envahir l'espace public avec toute la charge émotionnelle que cela aurait supposé. S'appuyer sur des preuves incontestables, comme des documents administratifs, des photographies, ou, mieux encore, des enregistrements vidéos, paraissait alors la meilleure manière de procéder.

Pendant le procès, fait inédit dans une cour de justice, plusieurs films furent projetés dans la salle d'audience. L'un fut spécialement réalisé pour l'occasion

---

<sup>10</sup> Francis Biddle dans *Le procès de Nuremberg: Les nazis face à leurs crimes*, documentaire de Christian Delage, Coproduction Arte-Compagnie des Phares et Balises, 2006.

<sup>11</sup> Robert Jackson, *Idem*.

(« Les atrocités des envahisseurs germano-fascistes en URSS »), d'autres composés à partir d'archives, du parti nazi lui-même, pour que ne puisse pas être mise en doute la valeur irréfutable du document. Budd Schulberg, l'assistant de John Ford, raconte dans une entrevue<sup>12</sup> qu'arrivé au procès, on lui refusa les pellicules qu'il avait obtenu de la 20th Century Fox, sous prétexte justement qu'elles étaient américaines, et pourraient donc être récusées par la défense. Les atrocités rapportées, dans ces films et ailleurs, paraissaient tellement invraisemblables (du moins ce fut le commentaire le plus commun à leur propos) que de nombreux survivants se retinrent de raconter, toujours selon cette peur de ne pas être crus, ou d'être incompris.

Pourtant, les instigateurs du procès, les survivants, les historiens, les juristes, tous veulent établir la vérité: ce qui s'est passé, dans un monde que l'on partage, la culture européenne moderne, et qui a produit un effondrement par la réalisation en son sein du phénomène de l'Holocauste; cette vérité-là doit à la fois faire œuvre de mémoire, et exister pour redonner un sens tant à l'Histoire elle-même qu'à la vie après Auschwitz (la vie à entendre dans un sens large, c'est-à-dire tout ce qui la constitue, des besoins naturels et nécessaires au rétablissement d'une culture, d'une politique, d'une économie, d'une pensée de développement, de progrès, etc.). Jusqu'en 1961, dans le dispositif discursif mis en place sur ces implications, c'est donc le document qui prône, laissant largement de côté le témoignage.

Plusieurs processus ont favorisé son évolution. Les plus décisifs de ces processus sont regroupés dans une phase de transition dont l'élément charnière est un nouveau procès, qui s'avèrera être d'une toute autre nature: celui d'Adolf Eichmann.

---

<sup>12</sup> *Idem.*

### 3. Le procès Eichmann et l'ère du témoin. Une voie vers la littérature.

Condamné à Jérusalem en 1961, Eichmann avait été ramené d'Argentine par le Mossad, après avoir signé une déclaration par laquelle il acceptait d'être jugé en Israël. David Ben Gourion, alors premier ministre, avait lui-même souhaité cette arrestation, dans un contexte social difficile. La jeunesse israélienne partageait alors l'opinion que les millions de juifs disparus pendant la guerre s'étaient laissés conduire à l'abattoir, dans le sens où ils ne s'étaient pas révoltés, ce qui contribuait amplement à un sentiment de honte, et par conséquent à un état général de non-dit, d'où une ignorance relative, bien que répandue, sur le sujet. Une grande partie du procès s'employa d'ailleurs à montrer « comment les nazis empêchaient les gens de se défendre en les trompant jusqu'au tout dernier moment et comment ensuite les victimes étaient si affaiblies qu'elles ne pouvaient plus résister. Et que donc il n'y avait pas de raison d'avoir honte. »<sup>13</sup>

L'autre enjeu du procès, ou du moins ce qui en fut la conséquence directe, fut de littéralement libérer la parole des survivants. Rappelons que jusqu'alors, personne ne s'était tellement aventuré à raconter son histoire, de peur entre autres de ne pas être cru:

[...] si c'est nous qui écrivons l'histoire de cette période de larmes et de sang — et je suis persuadé que nous le ferons —, qui nous croira? Personne ne voudra nous croire, parce que le désastre est le désastre du monde civilisé dans sa totalité. Nous aurons la tâche ingrate de prouver à un monde qui refusera de l'entendre que nous sommes Abel, le frère assassiné.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Gabriel Bach (adjoint du procureur pendant le procès), dans le film *Le procès d'Adolf Eichmann*, écrit par Annette Wieviorka et Michaël Prazan, produit par Kuiv Productions, 2011.

<sup>14</sup> Alexandre Donat, cité par Annette Wieviorka dans *L'ère du témoin*, Pluriel, Hachette, 2e édition, Paris, 2013, p.20

En plus de ce frein évident, on sait que les rares tentatives antérieures aux années 60 pour intégrer cette forme particulière de souvenir qu'est le témoignage à la mémoire du génocide ne sont pas relayées, en partie parce qu'elles ne trouvent pas d'écoute. Il n'y avait guère que la vie associative pour permettre aux survivants d'échanger, s'ils le désiraient. Mais cela restait en circuit fermé: le Tiers nécessaire, ce réceptacle extérieur impératif pour faire exister le témoignage dans le monde, n'est pas encore (suffisamment) existant. C'est lors du procès Eichmann que ce dispositif est mis en place, libérant la parole du témoin, qui acquiert alors une véritable identité sociale. Dans la mémoire du génocide, il s'agit d'un tournant crucial, justement parce que le témoin entre dans - et participe à - l'écriture de l'histoire:

Au cœur de cette identité de survivant nouvellement attribuée, une fonction nouvelle, celle de porteur d'histoire. Et l'avènement du témoin transforme profondément à terme les conditions même de l'écriture de l'histoire du génocide. Avec le procès Eichmann et l'émergence du témoin, homme-mémoire attestant que le passé fut et qu'il est toujours présent, le génocide devient une succession d'expériences individuelles auxquelles le public est supposé s'identifier.<sup>15</sup>

Cette succession d'expériences individuelles, et le phénomène d'identification qu'il est supposé provoquer auprès du public, font que le témoignage occupe désormais une place de choix dans l'établissement de la mémoire collective, et contribue en même temps à l'écriture de l'Histoire. La charge émotionnelle intrinsèque au témoignage et à sa subjectivité commence enfin à être acceptée, par le plus grand nombre.

En découlent plusieurs conséquences positives, parmi lesquelles l'intégration du

récit de témoignage à différents discours de la sphère publique: on a déjà cité l'Histoire, mais petit à petit, il entre aussi dans la production culturelle du XXème siècle. Dans les mémoriaux déjà en place, on ajoute des vidéos de témoins, des

---

<sup>15</sup> *L'ère du témoin*, op.cit. p.118.

textes écrits, ou enregistrés et diffusés en audio. On construit de nouvelles installations faisant la part belle au témoin. Le Centre commémoratif de l'Holocauste à Montréal, ouvert au public en 1979, axe son exposition permanente sur la vie des personnes victimes de la guerre à travers leurs coutumes ; le Musée Mémorial de l'Holocauste à Washington, inauguré en 1993, avec son exposition « Souvenez-vous des enfants : l'histoire de Daniel », qui relate l'histoire de la Shoah du point de vue d'un enfant vivant dans l'Allemagne nazie ; ou encore le Mur des Noms du Mémorial de la Shoah à Paris, gravé en 2002.

Le procès Eichmann contribue donc fortement à une acceptation nouvelle du témoin et du témoignage, par des sphères aussi différentes que la politique, l'historiographie, ou la culture. Assez vite, même, on assiste presque à une inversion de la tendance de l'immédiat après-guerre à travers une invasion de témoignages, relayées par les médias de l'époque, notamment des lectures de témoignages à la radio et la télévision. Dans ces conditions, malheureusement, le public « décroche » devant l'horreur monotone des récits d'une part, et d'une autre le trop grand nombre de ces récits au fond assez semblables car livrés bruts et non mis en forme. Finalement, si le témoignage est sorti de l'ombre et n'est plus remis en question, s'il est enfin accepté, ce n'est pas pour autant qu'il est mis en valeur et réussit à retenir l'attention d'un public accablé et lassé.

C'est précisément là que la littérature a un rôle à jouer.

### III. De l'ère du témoin à la littérature. Un combat difficile.

Il faut dire que le survivant de la Shoah, filmé ou enregistré en train d'énumérer les tortures, la cruauté gratuite des S.S., les êtres aimés disparus, et tous les maux dont il fut victime, le tout sans structure et sans tenue, n'est pas une perspective très encourageante pour faire mémoire. Dans un but strictement

mémoriel, on passe à côté. Non, décidément, un tel récit mérite — exige — une contenance, une narration. C'est du moins ce pourquoi ont plaidé plusieurs auteurs, jusqu'à nous convaincre enfin de la nécessité du littéraire pour *bien* témoigner.

### 1. Exercice comparatiste. L'accentuation du littéraire - de Wiesel à Semprun.

Eli Wiesel et Jorge Semprun sont des monuments de la « littérature de la Shoah », aux côtés de Levi. Comme le souligne Prstojevic, ils sont pourtant inégaux à de nombreux points de vue, notamment en ce qui concerne l'accent mis sur le littéraire. *La Nuit* paraît en 1955, tandis que Semprun profite pleinement de l'ère du témoin et fait publier *L'écriture ou la vie* en 1994. Entre les deux, plus qu'un contraste, on voit une progression de la part de littéraire dans le récit. Reprenons, à titre d'exemple, la scène de l'arrivée au camp déjà citée dans la version de Levi.

#### • *La Nuit*:

Le vent de révolte s'apaisa. Nous continuâmes de marcher jusqu'à un carrefour. Au centre se tenait le docteur Mengele, ce fameux docteur Mengele (officier S.S. typique, visage cruel, non dépourvu d'intelligence, monocle), une baguette de chef d'orchestre à la main, au milieu d'autres officiers. La baguette se mouvait sans trêve, tantôt à droite, tantôt à gauche. Déjà, je me trouvais devant lui:

- Ton âge? demanda-t-il sur un ton qui se voulait peut-être paternel.

- Dix-huit ans. Ma voix tremblait.

- Bien portant?

- Oui.

- Ton métier?

Dire que j'étais étudiant?

- Agriculteur, m'entendis-je prononcer.

Cette conversation n'avait pas duré plus de quelques secondes. Elle m'avait semblé durer une éternité.

La baguette vers la gauche. Je fis un demi-pas en avant. Je voulais voir d'abord où on enverrait mon père. Irait-il à droite, je l'aurais rattrapé.

La baguette, une fois encore, s'inclina pour lui vers la gauche. Un poids me tomba du coeur.

Nous ne savions pas encore quelle direction était la bonne, celle de gauche ou de droite, quel chemin conduisait au bain et lequel au crématoire. Cependant, je me sentais heureux: j'étais près de mon père.<sup>16</sup>

• *L'écriture ou la vie:*

L'homme devant lequel le hasard m'avait placé avait une quarantaine d'années. Des cheveux gris. Un regard prodigieusement bleu, prodigieusement triste aussi. Ou bien dénué de toute curiosité, désormais. Tourné sans doute vers l'intériorité d'un absolu manque d'espérance, me semblait-il. Quoi qu'il en soit, l'homme devant lequel le hasard m'avait placé m'a demandé mon nom, mon prénom, le lieu et la date de ma naissance, ma nationalité. Mes signes d'identité, en fin de compte. A la fin, il m'a demandé ma profession.

- Philosophiestudent, lui ai-je répondu. Étudiant en philosophie. Une sorte d'éclair a parcouru son regard morne, prodigieusement bleu, désabusé.

- Non, a-t-il dit, péremptoire, ce n'est pas vraiment une profession. Das ist doch kein Beruf!

[...] Le détenu au regard bleu était devenu grave.

- Ici, a-t-il dit, les études de philosophie ne sont pas une profession convenable! Ici, il vaut mieux être électricien, ajusteur, maçon... Ouvrier spécialisé, en somme!

Il a insisté sur ce dernier terme.

- Facharbeiter, a-t-il répété plusieurs fois.

Il me regardait dans les yeux.

- Ici, pour survivre, a-t-il ajouté, martelant les mots, il vaut mieux avoir une profession de cette sorte!

J'avais vingt ans, j'étais un khâgneux sans expérience de la vie. Je n'ai rien compris au message que cet homme essayait de me transmettre.

- Je suis un étudiant en philosophie, rien d'autre, me suis-je entêté.

Alors, le type au regard bleu a fait un geste d'impuissance ou d'impatience. Il m'a renvoyé et a appelé le suivant dans la file d'attente, en finissant de remplir ma fiche d'identité.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> WIESEL, Elie, *La Nuit*, Paris, Les Editions de Minuits, 2e édition, 2007, p.74-75.

<sup>17</sup> SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p.116-117.

La différence de narration entre ces deux extraits et celui de Levi est frappante: ici, on a une vraie mise en scène de l'événement, avec dialogues et introspection du narrateur-personnage au style indirect libre, là où Levi rapportait sobrement des actions en narrateur omniscient. On sent une tension narrative, la scène est une étape, on veut découvrir la suite, sans que cela n'enlève une marque de respect ou ne réduise le texte à un roman à suspense. On se rapproche tout simplement de cette sensation bien littéraire de vivre les choses en même temps que l'auteur quand il nous invite dans son intimité, tout en recréant pour nous cette pression de l'ignorance, lui qui pourtant sait désormais comment tout ça va finir. L'alternance du passé simple et de l'imparfait servent cet effet, alors que le présent de vérité générale et l'imparfait descriptif utilisés par Levi renforcent le côté documentaire de son récit.

Ce parti pris de romancer (au sens de mettre en roman) le témoignage n'est pourtant pas aussi poussé chez Wiesel que chez Semprun. Semprun fait de son interlocuteur un vrai personnage de roman, qui a droit à une description minutieuse et pittoresque. En plus, ce moment précis constitue en fait un noeud dans le récit, qui obtiendra sa résolution à la toute fin du dernier chapitre, quand on découvrira, en même temps que Semprun lui-même lors de sa visite à Weimar en 1992, que ce personnage, le « type au regard bleu », n'avait finalement pas écrit *Student* mais *Stukkateur* sur sa fiche, le sauvant ainsi du crématoire. Une vraie mise en scène romanesque, donc. Le narrateur de *La Nuit* est aussi en introspection, nous livre ses pensées, mais l'écriture est plus sobre, moins composée. Il se rapproche de Levi dans le sens où lui aussi raconte sa vie quotidienne dans le camp, sous formes « d'épisodes » anecdotiques mais révélateurs, contribuant ainsi à donner une image assez précise du déroulement des événements et de l'organisation générale du camp. Il le fait en respectant un schéma narratif qui n'est pas dans le registre strictement autobiographique, sans déclarer non plus une franche appartenance au roman. A certains niveaux, il est

dans la lignée des premiers témoignages dont nous parlions plus haut: écriture précise, consignation des faits, description des outrages subis et de comment ils ont été vécus, récit chronologique, tout en se positionnant clairement du côté de la narration littéraire.

Semprun est complètement dans cette dernière catégorie. Même lorsqu'il rapporte un fait, il le romance. Il le raconte. Il a profité pleinement du tournant décisif des années 60, et des quelques balises évoquées. Il y contribue, aussi, si l'on prend en compte le succès de ses romans (il obtint plusieurs prix, notamment le Formentor pour *Le Grand Voyage* en 1963, ou plus récemment le Jean Monet pour *Le mort qu'il faut* en 2001). L'habileté littéraire, qui dans les années 40-50 était vue avec tant de méfiance, est chez lui encensée, nécessaire, même, à un bon récit de témoignage. Il y a une contradiction totale entre l'idéal des premiers témoignages « bruts », et l'idéal semprunien, comme le montre un dialogue de *L'Écriture ou la vie* entre son personnage et ses camarades anciens co-détenus :

- Tu tombes bien, de toute façon, me dit Yves, maintenant que j'ai rejoint le groupe des futurs rapatriés. Nous étions en train de nous demander comment il faudra raconter, pour qu'on nous comprenne. [...]

- Ce n'est pas le problème, s'écrie un autre, aussitôt. Le vrai problème n'est pas de raconter, quelles qu'en soient les difficultés. C'est d'écouter... Voudra-t-on écouter nos histoires, même si elles sont bien racontées? [...]

- Ça veut dire quoi, « bien racontées »? s'indigne quelqu'un. Il faut dire les choses comme elles sont, sans artifices!

C'est une affirmation péremptoire qui semble approuvée par la majorité des futurs rapatriés présents. Des futurs narrateurs possibles. Alors, je me pointe, pour dire ce qui me paraît une évidence.

- 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!

[...] Une voix finit par se distinguer, s'imposant dans le brouhaha:

- J'imagine qu'il y aura quantité de témoignages... Ils vaudront ce que vaudra le regard du témoin, son acuité, sa perspicacité... Et puis il y aura des documents... Plus tard, les historiens recueilleront, rassembleront, analyseront les uns et les autres: ils en feront des ouvrages savants... Tout y sera dit, consigné... Tout y sera vrai... sauf qu'il manquera l'essentielle

vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omniprésente 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...

Il se tourne vers moi, sourit.

- Par l'artifice de l'œuvre d'art, bien sûr!<sup>18</sup>

Se trouvent consignés dans cette conversation tous les grands problèmes, et les grandes étapes, de la littérature de la Shoah: la question de comment raconter (représenter) une expérience a priori indicible/irreprésentable/incroyable ; la peur de ne pas être entendu/écouté/compris ; le refus de l'artifice littéraire ; et enfin la défense de sa nécessité, en ce qu'elle n'appartient pas au domaine de l'histoire factuelle et « vraie » d'un point de vue objectif, mais apporte une essence de l'expérience, absente des autres discours.

Et c'est, finalement et exactement, cette dernière proposition qui importe le plus. Parce qu'il pose la question de la vérité littéraire, le témoignage de la Shoah se place dans une économie de pensée plus générale, et en définitive essentielle pour l'épistémologie littéraire.

## 2. Retour à Delbo.

Aussi, quand Charlotte Delbo nous dit « Aujourd'hui je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique », elle nous met au pied du mur quant à notre propre conception de la littérature. Ce qu'elle dit, c'est un peu: Êtes-vous prêts à accepter de lire un texte qui se veut témoignage, et dont l'auteur doute de la véracité, à défaut de la véridicité ? Êtes-vous prêts à déplacer un rapport à la vérité quand il n'est pas garanti par une instance de discours qui se

---

<sup>18</sup> *Idem*, p.165-167.

plie à l'immédiateté de la réception de cette vérité ? Êtes-vous prêts à accepter de chercher une vérité par-delà cette immédiateté ?

Si la réponse est oui, alors c'est un autre rapport au texte qui s'installe. Si la réponse est oui, alors notre conscience de lecteur va se focaliser sur autre chose que le récit factuel : elle va s'intéresser davantage à ce qu'il y a autour, et qui est en quelque sorte le commentaire des faits. D'à quel point ce commentaire est littéraire va souvent dépendre le degré d'implication du lecteur et de jusqu'où il est prêt à admettre le texte comme porteur de vérité.

Ô vous quisavez  
saviez-vous que la faim fait briller les yeux que  
la soif les ternit  
Ô vous quisavez  
saviez-vous qu'on peut voir sa mère morte  
et rester sans larmes  
Ô vous quisavez  
saviez-vous que le matin on veut mourir  
que le soir on a peur  
Ô vous quisavez  
saviez-vous qu'un jour est plus qu'une année  
une minute plus qu'une vie  
Ô vous quisavez  
saviez-vous que les jambes sont plus vulnérables  
que les yeux  
les nerfs plus durs que les os  
le cœur plus solide que l'acier  
Saviez-vous que les pierres du chemin ne pleurent pas  
qu'il n'y a qu'un mot pour l'épouvante  
qu'un mot pour l'angoisse  
Saviez-vous que la souffrance n'a pas de limite  
l'horreur pas de frontière  
Le saviez-vous  
Vous qui savez.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> *Aucun de nous ne reviendra*, op. cit. p.21-22.

Dans cet extrait, plusieurs propositions sont fausses si l'on s'en tient au principe d'immédiateté : un jour est plus qu'une année et une minute plus qu'une vie est *factuellement* faux. Le cœur plus solide que l'acier également. Mais ce n'est pas du factuel, justement, dont parle Delbo. Elle témoigne de ce qu'elle et ses compagnes ont vécu. Elle témoigne pour nous dire ce qu'était cette vie. Et dans cette vie, c'est *vrai* qu'un jour était plus qu'une année, et une minute plus qu'une vie. Comme lecteur, on a conscience que le plan de référence est déplacé. Le propos immédiat est : ce que j'ai vécu là-bas était dur. Mais ça ne dit rien, vraiment, de comment c'était dur ou de pourquoi c'était dur. « C'était dur » dit la vérité, mais n'apprend rien de plus. « Un jour est plus long qu'une année » est le commentaire, et il dit c'était dur *au point* qu'un jour était plus long qu'une année. Non *semblait* plus long, mais *était* réellement. Voilà à quel point c'était dur. Déjà, on en sait plus, et le simple fait que c'était dur, que l'on aurait pu répéter sans trouver d'écho, prend alors une mesure plus *exacte*.

Là réside toute la puissance du littéraire, face au littéral, quel que soit le discours. Une puissance cruciale dans le cadre du témoignage, puisque comparé à ce que fait le discours historique, le récit témoignant implique un autre degré de compréhension de l'événement, selon un angle qui est déplacé.

### 3. Êtes-vous prêts ?

J'ai parlé tout à l'heure du degré d'implication du lecteur en fonction du niveau de littéarité auquel il est confronté. Jusqu'ici, nous avons vu des témoignages qui comportent différentes nuances de littéarité. Tous pourtant ont une chose en partage: ce ne sont pas des textes qui appartiennent à la fiction. Un lecteur qui aura répondu « oui je suis prêt » au défi figuré par Delbo bénéficie donc encore d'un repère non négligeable : il lit le témoignage de quelqu'un qui raconte son vécu, et comment il l'a vécu.

Que se passe-t-il si on repose la question, mais à propos d'un roman de fiction ? Sera-t-il toujours aussi enclin à y voir une vérité ?

Alors, et là, êtes-vous toujours prêts?

C'est que dans le cas de la fiction, on s'éloigne encore davantage de l'exigence de vérité déjà mise en doute par Delbo. Dans le cas de la fiction, le rapport au réel n'est plus une exigence ; il relève de l'inspiration. Témoigner par la fiction pose de nouveaux obstacles à la crédibilité du récit et à l'autorité testimoniale du texte. Semprun réussit à rester dans ces cadres parce que son auto-fiction peut aisément être raccrochée à la vérité historique, et parce qu'il la revendique comme romancée mais réelle, preuves et commentaires à l'appui (dates, lieux, archives, etc.).

Je voudrais donc reposer ma question à propos d'un roman radicalement éloigné de ces cadres. Un roman dont l'auteur ne revendique rien, ni la vraisemblance de son texte, ni même son appartenance à une époque donnée. Un roman qui parfois raconte, et parfois divague dans des vers obscurs, le récit d'un rêve, des prières ou des anecdotes sans rapport apparent. Un roman, encore, imprégné d'une expérimentation formelle et stylistique résolument moderne, et ouvertement assumée, alors même que la période qui le voit naître rejette le récit esthétisé. Un roman, en somme, dont la valeur testimoniale est presque expressément sapée par son auteur, tout en étant, sans hésitation, un grand témoignage.

Comment ces transgressions mènent-elles à un témoignage crédible, tout en prouvant activement la nature historique de la littérature ? Cette question, c'est celle qu'il faut se poser face au choix de la fiction pour témoigner. Piotr Rawicz y a répondu à travers *Le sang du ciel*, une œuvre isolée et subtile malgré les apparences, et sur laquelle je me suis penchée dans cette recherche pour la simple et bonne raison qu'elle réunit toutes les questions, toutes les tensions que nous

avons pu remarquer et exposer jusqu'ici.

## CHAPITRE 2

### RAWICZ ET *LE SANG DU CIEL* DANS LA CRITIQUE

Nous l'avons vu, le statut du témoignage évolue dans l'après-guerre aux côtés d'une réflexion sur la manière de représenter les événements. Si dans les années quarante et cinquante le modèle commande un récit clair dont la simplicité de l'écriture doit servir la transparence des faits, et dans lequel l'aspect moral est dirigé vers la dignité rendue aux victimes, on assiste à partir du tournant des années soixante à un changement. La parole du témoin se fait enfin entendre, mais les dispositifs mis en place pour la diffuser ne la prennent pas en charge adéquatement et ceux à qui elle s'adresse ne savent pas l'entendre. L'idée d'une médiation pour faire passer le témoignage commence alors à être acceptée, et finalement s'impose comme la solution adéquate. Claude Lanzmann et Jorge Semprun sont représentatifs, à travers leurs œuvres, de cette évolution. Acceptée, cette médiation n'en est pas moins encore discutée, car encore faut-il s'entendre sur les modalités de la transmission. Nous avons vu avec Delbo la force de représentation que peut apporter une médiation littéraire, et le film *Shoah* réussit à transmettre l'expérience concentrationnaire sans jamais montrer une image qui recherche le choc (comme le fait par exemple *Nuit et Brouillard*) mais seulement par les entrevues avec des témoins dont l'émotion suffit à transmettre ce que les images n'auraient fait que montrer. La différence entre ces deux formes est essentielle, et c'est sur ce point si ténu que se situe la tension dont j'aimerais maintenant discuter entre témoignage et littérature, à travers une œuvre en particulier: *Le sang du ciel*, de Piotr Rawicz.

Le choix de cette œuvre va être explicité tout au long des lignes à venir ; pour notre sujet, on pourrait considérer qu'elle est l'exemple idéal pour réfléchir à l'articulation entre une écriture littéraire assumée – revendiquée, même – et un acte de témoignage qui pose problème par ce rapport au littéraire. Il est aisé, à la

suite des évolutions évoquées plus haut, de considérer un récit empreint de littérarité comme compatible avec la fonction de porter témoignage. On le voyait chez Delbo, la langue et la sensibilité qu'elle déploie pour raconter son expérience ne sont pas en contradiction avec la mission testimoniale du texte, et la vie des femmes de sa section est particulièrement bien rendue grâce à ces procédés, en faisant l'un des plus beaux témoignages sur les camps de concentration. Pour autant, Delbo utilise des marqueurs qui ancrent son récit dans un univers sans équivoque: on sait où l'on est et ce qui s'y passe. Même lorsque c'est par allusion ou par métaphore, il est impossible de se tromper sur ce qui est dit. Il en va de même pour Semprun, bien qu'il s'emploie dans d'autres procédés littéraires: là où la meilleure arme de Delbo est la poésie de son écriture, la force de Semprun serait davantage liée à sa parfaite maîtrise de la forme romanesque. Quoi qu'il en soit, tout est clair dans leurs récits, malgré l'écart qu'ils marquent par la médiation littéraire par rapport aux témoignages des premiers temps. L'aspect « moral » du devoir de mémoire est lui aussi respecté: la dignité des victimes, le cri de justice pour les disparus (« savez-vous, vous qui savez »), la mission dont se sentent investis les auteurs de raconter leur expérience et celle de ceux qui n'ont pas pu revenir pour le faire, et la discussion sur comment garder son humanité face aux maltraitances physiques et morales. Dans le récit de Rawicz, les choses ne sont pas aussi évidentes. La tension entre littérature et témoignage n'a jamais semblé aussi palpable auparavant, et même dans les productions littéraires postérieures (le roman paraît en 1961), peu d'auteurs ont égalé cette exemplarité. Car il s'agit bien d'un texte exemplaire: exemplaire comme contre-exemple. Parce qu'il transgresse, en apparence, toutes les règles du genre, établies dans les années quarante et cinquante par des Levi et des Wiesel, il se positionne dans ce qui deviendra la littérature de la Shoah comme un texte à part, dont la critique n'a pas bien su qu'en faire.

Ce sera donc l'objet de ce chapitre de montrer comment la tradition critique a accueilli ce récit contre-exemplaire et l'évolution paradigmatique qui a

permis de réhabiliter depuis peu *Le sang du ciel*. On peut en effet parler de réhabilitation dans la mesure où le roman a été mis à l'écart des débats et des contributions savantes et critiques sur la Shoah pendant des années. Il est aisé de supposer que c'est en raison de son extrême originalité qu'il a été ainsi écarté. Dès sa parution, s'il remporte un grand succès dans la critique de l'époque (il gagne le prix Rivarol, récompense du meilleur roman écrit en français par un non-francophone), il se fait déjà remarqué par la marginalité qu'il dégage. Paru en 1961, l'année du procès Eichmann, le roman se revendique comme tel, c'est-à-dire qu'il s'inscrit dans une démarche esthétique, littéraire, qui déroge avec précocité aux lois du genre. De surcroît, l'un des procédés mis en place dans le texte est la confusion des sources (un premier narrateur rencontre le personnage principal de l'histoire qui lui envoie ses écrits: c'est ainsi qu'ils nous parviennent à nous lecteurs). Or, la validation des sources et leur authenticité installaient jusque-là l'autorité du témoin-auteur, une autorité soignée par les auteurs qui cherchaient à établir une parole fiable et exempte de toute remise en question des événements. Rawicz transgresse complètement cette règle, laissant planer le doute, au moins littérairement parlant, sur la véracité de son récit. Enfin et peut-être surtout, le texte, très loin de la transparence revendiquée par ses pairs, sème volontairement la pagaille dans les repères aussi bien temporels que narratifs et sémantiques. En cela, Rawicz se rapprocherait presque davantage d'un Rabelais (je pense ici au caractère carnavalesque de l'écriture, où tout est inversé, les règles du genre en tête de liste) que d'un Levi.

Malgré tout ça, *Le sang du ciel* est bien un témoignage. Les références ne sont pas les mêmes, mais elles sont là, autrement, ailleurs. Les thèmes de prédilection y sont également abordés (statut des victimes, statut du témoin, questionnements sur sa propre survie, conservation de son humanité face à la violence). Seulement là aussi, ils sont traités différemment. Mais tout y est ; à rebours, en quelque sorte. Ce qui a certainement le plus nui à Rawicz, c'est l'audace dont il fait preuve dans le traitement des victimes et des bourreaux, et la

place importante donnée au corps — non plus sacralisé ou tout simplement pudiquement absent dans les autres témoignages — ici vivant, dans toute sa dimension, y compris sexuelle. Cette audace a été considérée comme de l'impudence, voire de l'obscénité, par une tradition critique encore profondément attachée à une certaine vision du devoir de mémoire envers les disparus ; une vision fortement liée à un aspect moral avec lequel *Le sang du ciel*, à l'époque, est en totale contradiction.

La tension entre l'expérimentation doublée de la liberté littéraire d'un côté et les principes fondamentaux du témoignage transgressés de l'autre va donc être au cœur des discussions et contributions de la tradition critique. Dès lors, une présentation de cette tradition s'impose, afin de montrer comment s'articulent les enjeux de cette tension dans l'économie discursive des soixante dernières années. On remarquera trois grandes vagues interprétatives, des premières années qui suivent la parution (première vague) à un tournant, grâce entre autres à la traduction du roman et à sa réception dans certains pays clés (deuxième vague), jusqu'à une redécouverte et une réhabilitation, au moins dans la sphère institutionnelle de l'université (vers une troisième vague).

### I. Réception et critique en France. Première vague.

Nous le signalions plus haut, quand *Le sang du ciel* est publié chez Gallimard en 1961, il propulse Rawicz au sommet de sa gloire, puisqu'il sera par la suite boudé du milieu intellectuel gauchiste français à cause de son essai sur les événements de Mai 68, *Bloc-notes d'un contre-révolutionnaire ou la gueule de bois*, paru en 1969. Mais en ce début des années soixante, Rawicz jouit d'une certaine notoriété. Les articles qui lui sont consacrés célèbrent un écrivain sensible et une œuvre à la fois terrible et fascinante. La valeur du témoignage n'est d'abord pas vraiment questionnée ; on s'intéresse davantage à la vie de Rawicz, on cherche à cerner le personnage mystérieux du roman, Boris, dans sa ressemblance avec la

propre expérience de l'auteur. Bref : le débat, au départ, ne se situe pas encore là où il ne cessera de tourner à partir d'une certaine interview menée par Anna Langfus. Pour le moment, Rawicz savoure sa trop courte reconnaissance.

## 1. La découverte.

- *Les Nouvelles littéraires*, mai 1962.

Dans cet échange assez bref, on voit qu'il s'agit d'une interview censée interroger « le gagnant du prix de l'Universalisme de la langue française ». Les questions sont personnelles, André Bourin s'intéresse d'abord à l'auteur plutôt qu'à son œuvre, et l'on n'apprend finalement rien sur le roman en lui-même, mis à part l'impression personnelle de l'interviewer donnée dans l'introduction de l'article : « En l'écoutant parler [Piotr Rawicz], je me sens plongé de nouveau dans l'angoissante atmosphère de son roman. » La ligne est claire: nous ne sommes pas là pour parler du roman, des questions tant esthétiques que métaphysiques qu'il soulève, mais bien pour en savoir plus sur son auteur, afin entre autres de le faire connaître du public.

On apprend cependant que Rawicz est un fervent croyant, ce qui va être un motif récurrent dans ses propos, et le fait qu'il a été déporté trente-deux mois, ce dont il ne témoigne pas dans *Le sang du ciel*. D'ailleurs, il commence l'interview en le disant clairement:

André Bourin: - Un roman autobiographique, n'est-ce pas?

Piotr Rawicz: - Pas tout à fait. Ce que j'ai voulu exprimer surtout, c'est l'ambiance dans laquelle j'ai vécu.

L'interviewer ne se démonte pas et enchaîne ses questions sans s'arrêter sur cette révélation. Or, « de quoi témoigner » et « comment témoigner » de la Shoah vont bientôt être des questions centrales lorsque l'on parle de Rawicz. C'est ce qui ressort beaucoup plus distinctement de l'interview suivante.

## 2. La défiance.

- *L'Arche*, Numéro 61, 1962 (p. 16-17)

Il faut d'abord souligner pour cet entretien la « note éditoriale » de *L'Arche*, pour le moins orientée:

Le roman de Piotr Rawicz *Le sang du ciel* est sans doute l'œuvre la plus vigoureuse qui ait été écrite récemment sur le destin juif dans l'Europe nazie. Une rare unanimité s'est établie dans la critique à cet égard. En cherchant un « équivalent poétique » de l'expérience du ghetto et des camps d'extermination, Rawicz a utilisé toutes les ressources de l'humour noir, du baroque surréaliste, de l'absurde, de la révolte sans objet, voire du sacrilège... C'est sans doute une belle œuvre d'art, mais on peut se demander si son originalité est de très bon aloi et si le souci de l'art n'est pas quelque chose de déplacé lorsqu'on aborde un tel thème. Nous avons demandé à Anna Langfus, l'auteur de *Le Sel et le Soufre*, de s'entretenir avec le jeune romancier. Nous avons tenu à rapporter les propos de Piotr Rawicz sans la moindre coupure. Ils sont délibérément choquants, voire révoltants. Si Rawicz est sincère, et nous n'avons nul droit d'en douter, son exhibitionnisme, ne traduit-il pas, en marge d'une fumeuse métaphysique, un très profond désespoir ? Nous considérons cette interview comme un document à porter au dossier des traumatismes provoqués par le temps du mépris chez certains de ses survivants.

Posée en préambule à l'interview, cette note montre plusieurs facettes des exigences attendues tant par la critique que par le public, si l'on en croit la disgrâce partielle dans laquelle le roman est tombé après cette interview (nous ne prétendons pas ici qu'elle est seule responsable de cette infortune, seulement que c'est la dernière interview « de grande ampleur » réalisée en présence de Rawicz). Ces exigences sont avant tout, comme le suggère le ton de la note, d'ordre éthique. Or, la position de Rawicz sur ce point est en franc décalage avec les récits qui jusque-là avaient rencontré un succès important et remporté les éloges critiques de la majorité, s'imposant comme étalons du récit de témoignage de la Shoah. Ce qui semble choquer *L'Arche*, c'est avant tout la forme, et surtout « le

souci de l'art ». On est donc tout à fait dans un temps de la réflexion critique qui ne considère pas encore la recherche artistique comme légitime pour traiter le génocide. Le sujet est considéré comme presque intouchable, entouré d'un halo sacré qui rend taboue une liberté dont auraient pu faire preuve les artistes revendiquant la Shoah dans leurs productions, sans qu'aucun ne soit allé aussi loin dans la controverse que Rawicz. La preuve est faite avec les autres sous-entendus de la note, et le ton général qui cherche à se démarquer le plus possible de l'attitude et des opinions exprimés par Rawicz, tant dans l'interview que dans ce que sous-tendent les partis pris de son roman.

L'interviewer est Anna Langfus, elle-même déportée, survivante, et auteure de plusieurs ouvrages considérés comme des romans (parce qu'ils romancent son expérience, mais ne sont pas clairement du côté de la fiction). Si l'on met de côté les piques et les petites provocations, trois sujets essentiels sont abordés, en passant, et font ressortir trois points de vue qui résument bien les enjeux du témoignage littéraire sur la Shoah.

Le premier relève du supposé devoir éthique du témoignage, considéré enfreint dans *Le sang du ciel*:

Anna Langfus: - Ne pensez-vous pas que vous auriez mieux fait de vous placer sur un plan abstrait, sans toucher à des événements qu'un certain nombre d'entre nous ont vécus et risquer ainsi d'écorcher des sensibilités encore à vif?

Piotr Rawicz: - Vous avez peut-être raison. Mais comme je vous l'ai dit, c'est une époque passionnante et l'on peut en tirer tant de choses.

A.L.: - Et cela ne vous choque pas que l'on puisse s'en servir dans un but purement littéraire?

P.R.: - Pas du tout. Je trouve cette époque parfaitement normale. Elle correspond à ce qu'il y a de plus profond en nous. Pour moi, cette guerre est comme le germe même de l'être, l'être à l'état pur.

L'éthique est un terme finalement général et presque générique dont on s'est beaucoup servi pour parler de la guerre, de l'extermination, et des récits sur la guerre et l'extermination. Dans ce contexte, il est difficile d'établir ce qui a été

considéré comme éthique par les uns et par les autres, et ce qui en a été exclu. Toutefois, et sans prendre parti, il est aisé de constater un jugement ou une observation qui relèvent d'une valeur éthique dans le sens où le propos choque les consciences et les principes alors en place. C'est le cas dans l'extrait que nous venons de lire: tandis qu'Anna Langfus signale une possible douleur de la part des autres survivants face à une écriture radicale comme celle de Rawicz, de son côté il ne nie pas cette possibilité, mais soutient la guerre et ses événements comme source d'inspiration. Langfus rebondit encore sur cette conception, laissant sous-entendre qu'elle désapprouve l'instrumentalisation de la Shoah dans un but « purement littéraire », conception qu'elle prête à Rawicz. Il ne la dément pas, et va encore plus loin dans une opinion qui à la limite ne concerne plus tant l'éthique que la métaphysique, et qui a dû influencer la note de *l'Arche* (« métaphysique fumeuse »). Nous n'avons pas à faire ici à un débat, puisqu'il s'agit d'une interview et que les deux protagonistes respectent le rythme fluide exigé par ce genre d'entretien. Il est cependant évident que nous sommes devant deux visions bien différentes de ce que doit être un témoignage, et du rôle que doit/peut y jouer la littérature. D'un côté Anna Langfus, qui défend une conception légitime et ancrée dans le cadre conceptuel des années soixante, et d'un autre Piotr Rawicz, qui ne se contente pas d'exprimer une opinion différente (même différente, elle pourrait rester dans le même champ des valeurs et de l'entendement commun) mais va franchement au-delà de ces références tacitement admises. C'est là le véritable malaise qu'il provoque: le langage qu'il utilise pour parler de la guerre est un langage qui n'appartient pas aux références communes et « ordinaires » sur ce sujet. C'est ce qui pose un problème éthique aux yeux des responsables de l'interview.

Le second sujet problématique abordé est la question de la transmission de l'histoire:

A.L.: - Il n'y a pas si longtemps, j'ai discuté, en public, avec un étudiant qui me soutenait que votre livre est la sincérité même et que les

événements que vous décrivez ont dû réellement se dérouler ainsi. Je me suis efforcée en vain de la convaincre que *Le sang du ciel*, malgré la puissance de la vision et de la beauté de certaines pages, n'est qu'un exercice littéraire. Car il me paraît dangereux de fixer dans l'esprit des jeunes gens une telle image de la guerre. Qu'en pensez-vous?

P.R.: - Je pense que ce que vous avez dit à l'étudiant est juste.

[...]

A.L.: - Vous citez, par ailleurs, un discours de Trotsky qui est certainement un discours imaginaire. Croyez-vous qu'on puisse se permettre de telles libertés avec des personnages qui ont un passé historique et qu'on connaît bien, tout au moins dans leur vie publique?

P.R.: - Il me semble avoir entendu, dans ma jeunesse, quelque chose d'approchant, de la bouche d'une bonne femme, je crois. Comme cela correspondait à ce que je voulais dire, je ne me suis pas préoccupé du reste.

Ce qui inquiète ici Langfus, c'est l'une des missions habituellement attribuées au témoignage, à savoir la transmission d'un héritage historique, qui éventuellement se changera en devoir de mémoire comme « formule tierce »<sup>20</sup>. Là encore, une dichotomie claire et ordinaire n'est pas possible, parce que nous ne sommes pas seulement dans une opposition histoire/fiction. Puisque Rawicz est un survivant, et parce qu'il se sert de la guerre comme inspiration, il y a nécessairement quelque chose qui touche à l'histoire dans son récit. Il le dit d'ailleurs dans l'interview avec André Bourin : « Ce que j'ai voulu exprimer surtout, c'est l'ambiance dans laquelle j'ai vécu ». Il y a donc bien désir de rendre quelque chose de vrai, et d'historique. C'est là le cadre du problème, que Langfus cherche à percer en confrontant Rawicz. Au sujet de l'étudiant, il l'approuve encore, sans plus d'explication. Provocation, désinvolture ou approbation sincère, il est dans tous les cas conscient du problème, sinon il répliquerait. Cela confirme que Rawicz n'est encore une fois pas dans la même démarche que les autres récits de témoignage parus jusque-là. En niant, quelque part, la volonté de coller à

---

<sup>20</sup> selon l'expression de Sebastien Ledoux dans LEDOUX, Sebastien, « Le devoir de mémoire comme formule tierce » in *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermédiality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, Numéro 21, printemps 2013.

l'histoire et à la réalité des personnages historiques, il renforce ce choix de l'écriture face à la guerre comme expérimentale, et porteuse de quelque chose. Quoi ? Que veut-il dire par « Comme cela correspondait à ce que je voulais dire, je ne me suis pas préoccupé du reste » ? Parle-t-il de vraisemblance, ou est-ce encore simplement une instrumentalisation des outils à sa disposition pour expérimenter son écriture ? Langfus ne pose pas la question, ce qui laisse à penser qu'elle ne désire pas aborder ici la question du littéraire comme une question essentielle, mais s'efforce plutôt de souligner ce qui la dérange, et ce qui est susceptible de déranger une opinion commune dont elle est ici l'incarnation. La préoccupation principale, si on lit entre les lignes, semblent donc porter essentiellement sur les modalités du témoignage comme fonction. Les différentes facettes de cette fonction sont fortement orientées vers des exigences dont nous venons de voir un aperçu comme la dimension éthique, la transmission de l'histoire, la mémoire, le tout en accord avec les références et les valeurs de l'époque, accompagnées d'un impératif de vérité qui accepte peu l'originalité quant à sa communication.

Le troisième et dernier grand sujet abordé dans l'interview est celui de la légitimité:

A.L.: - Encore une question. Vous vous souvenez du léger scandale qu'a soulevé, l'année dernière, le livre de Mme Bellocq, *La porte retombée*, qui a eu le prix Femina. Vous vous souvenez de l'indignation suscitée par cette phrase sur « les poux du ghetto » et de la démission donnée par Beatrix Beck au jury du Femina. Dans votre livre, il y a beaucoup plus de vermine que dans le sien (bien qu'il y ait aussi beaucoup plus de talent). Quelle réaction aurait-il provoquée, d'après vous, s'il avait été écrit par un autre qu'un Juif ?

P.R.: - Je n'en sais rien. Tout ce que je sais, c'est que moi j'ai le droit de le dire. Ce monde a été le mien, le seul possible, le seul authentique. Et ce monde continue à m'attirer. Je pars bientôt pour la Pologne et j'irai revoir ces lieux que j'ai connus, surtout les camps où j'ai vraiment vécu. Il y a en moi assez d'amour pour les Juifs et le judaïsme pour que je me permette de dire ce qu'il me plaît.

A.L.: - Mais de la manière dont vous le décrivez, les victimes diffèrent très peu des bourreaux.

P.R.: - En qualité de victimes, les Juifs me paraissent dignes d'intérêt. Autrement, comme je vous l'ai déjà dit, pour moi il n'y a pratiquement aucune différence entre les êtres humains. Bien sûr, quand je vois un juge et un accusé, je suis toujours pour l'accusé. Ainsi, moi, je ne tuerais pas Eichmann, bien que ce soit une crapule. Hesse, je l'ai connu, en dépit de ses crimes, avait des bons côtés. Il aimait les animaux, les plantes. Mais Eichmann est vraiment un triste individu. Pourtant, je ne le tuerais pas. Ne vous scandalisez pas, de toute façon je n'ai aucune influence. [...].

Dans la question de Langfus, il n'est d'abord pas tellement question de la légitimité à témoigner mais plutôt de la manière de le faire, et notamment, toujours dans un rapport éthique, des limites à respecter dans le traitement du sujet. Ici, c'est le vocabulaire qui est pris comme exemple, et la question de qui peut ou non se permettre de franchir de telles limites, encore une fois celles acceptées implicitement dans une référence commune. La réponse de Rawicz est sans équivoque: il ne cherche pas à se placer dans une réflexion sur le bien-fondé de cette acception, mais remarque simplement qu'en tant que Juif, il peut effectivement se permettre une liberté de traitement. Au fond, il s'agit d'une question qui concerne la réception de l'œuvre et non vraiment sa légitimité à exister en tant que telle. Ce n'est qu'après qu'il évoque l'une des raisons (et pour lui *la* raison) pouvant justifier cette liberté. L'amour pour le peuple auquel il appartient est ainsi pris comme quelque chose de non discutable, et en cette qualité peut mener à un affranchissement des règles qui régissent les autres, ceux dont la légitimité pourrait être discutée. Il y a donc une affirmation de sa part d'empathie que Langfus semblait questionner dans certains moments de l'échange. De la même manière, elle insiste sur une autre forme de traitement que le vocabulaire : la distinction équivoque entre victimes et bourreaux. La réponse de Rawicz est exactement dans la même lignée que son œuvre, à savoir dans un principe d'universalisme. Cela vient également éclairer certains de ses propos au cours de l'interview. Il s'intéresse à l'ontologie de l'être, et met ainsi les êtres humains sur un même plan, tout comme la guerre est au même plan historiquement parlant que d'autres événements. Ce qui peut les rendre

différents, c'est la dose d'inspiration qu'ils sont capables d'insuffler, tant pour la création et la recherche artistique que pour apporter des éléments de réponse à cette question de l'ontologie de l'être, lesquels sont révélés à travers l'œuvre. C'est ce qui rend compréhensible une phrase comme « En qualité de victimes, les Juifs me paraissent dignes d'intérêt. Autrement, comme je vous l'ai déjà dit, pour moi il n'y a pratiquement aucune différence entre les êtres humains. » ou « J'ai choisi cette époque parce que je la trouve... très représentative, et parce qu'elle se prêtait d'une façon extraordinaire à mon propos. »<sup>21</sup>. Il aurait tout aussi bien pu choisir autre chose, mais ça n'aurait pas été aussi significatif pour répondre à ses propres interrogations et attentes.

Dès lors, toutes ces assertions qui ne cadrent pas avec le référentiel s'expliquent par un décalage non seulement dans les partis pris de Rawicz pour l'écriture de son roman, mais aussi et surtout par celui qui règne dans sa propre vision de l'histoire et de la littérature.

Il est clair, à la lumière de cette interview, que le témoignage de Rawicz déroge aux règles élémentaires du genre testimonial tel que présenté jusque là. Cette singularité n'est pas encore acceptée au début des années soixante, bien que l'on reconnaisse à l'auteur un talent certain dans l'écriture. Seulement, ce talent est considéré comme déplacé compte tenu du sujet, et les convictions exprimées par l'auteur, à travers son roman ou ailleurs, n'aident en rien son inscription dans la lignée des grands récits de survivants sur la Shoah. Très rapidement (l'article que nous venons de voir paraît en 1962), *Le sang du ciel* se place donc en décalage, alors que cette divergence n'est pas encore discutée en dehors du dérangement moral qu'elle provoque. Il faudra encore attendre quelques années, et notamment un article paru en 1995.

---

<sup>21</sup> Extrait de la même interview, réponse à la deuxième question.

### 3. L'évolution du discours.

- *Les Temps Modernes*, Numéro 581, 1995 (p.145-165).

Il s'agit selon toute vraisemblance du premier article en français sur *Le sang du ciel*, réalisé par Anny Dayan Rosenman. Elle a repris et prolongé cet article en 2013 à l'occasion de la parution d'une anthologie sur Rawicz, mais nous y reviendrons. Dans cet article, Rosenman résume l'histoire du livre, découpé en trois parties, ce qui lui permet de porter son analyse sur les passages qu'elle relève comme déterminants et/ou significatifs. Au-delà de l'analyse de ces scènes ou de symboles signifiants, nous observons pour notre part deux éléments qui ressortent de l'article de Rosenman.

On remarquera d'abord que pour la première fois ici, le rapport à la littérature exprimé par Rawicz, qui gênait tant les responsables de *l'Arche*, est souligné sur le ton neutre de l'analyse. Cette section de l'article est titrée « Un rapport provocateur à la littérature » et commence ainsi :

Pour des raisons parfois explicitées mais trop souvent traduites par la seule et lapidaire formule d'Adorno, on attend d'une œuvre traitant du génocide une certaine discrétion quant à sa dimension littéraire, une sorte de pudeur sur le travail d'écriture dont la seule justification réside dans le devoir et l'obligation morale de témoigner. Or, bravant cette règle implicite, Rawicz aborde de front les rapports de nécessité et de haine que son œuvre entretient avec la littérature.

Rosenman bénéficie et fait preuve d'un recul indéniable comparé aux articles des années soixante: il y a déploration d'une vision morale trop bien ancrée (dépréciation du littéraire pour témoigner de la Shoah) et pas assez argumentée, face à une œuvre qui met clairement en évidence les mécanismes de l'écriture, et de surcroît s'autorise une réflexion à ce sujet. C'est un pas important pour l'évolution de la critique, tant sur Rawicz que sur la révision des conventions de témoignage. Qu'il s'agisse d'un article des *Temps Modernes*, revue littéraire

sérieuse et respectée, contribue à l'importance de cet article pour l'évolution du statut de l'œuvre. La suite de la section insiste sur les procédés narratifs qui confirment *Le sang du ciel* comme une œuvre différente des récits canoniques sur la Shoah, ceux qui en l'occurrence concervent une certaine pudeur quant à la question du travail de l'écriture. On voit donc que le rapport à l'exigence éthique se déplace vers une discussion qui concernerait plutôt la mise en évidence du travail d'écriture et sa difficulté, voire le dégoût qu'il peut provoquer. Le fait qu'elle insiste sur cette dimension rend l'article de Rosenman remarquable parce qu'elle fonde ce déplacement de la question éthique, désormais caduque, sur la question de l'écriture, et de l'auto-réflexion de l'auteur sur elle. Elle va même plus loin en soulignant l'importance du projet esthétique autour de ces questions :

Piotr Rawicz est un rescapé, ayant survécu aux horreurs qu'il décrit et à un long séjour à Auschwitz. C'est un témoin et *Le sang du ciel* est un récit où l'autobiographie occupe une place importante. Or Rawicz ne se présente pas comme tel. Il n'utilise pas le *je* du témoin, ni le code du témoignage, renonçant ainsi à une légitimité *a priori* et à juste titre conférée. [...] Le résultat étant, comme dans nombre d'œuvres portant sur la Shoah, la multiplication des voix narratives mais aussi un changement de situation de l'auteur qui assume le statut non de témoin mais d'écrivain, passible d'être jugé comme tel, sur son œuvre, sur son texte et non sur l'exactitude de ses souvenirs.

C'est-à-dire que Rawicz, consciemment ou non, met en jeu non la véracité de sa parole mais l'authenticité de ses écrits. Il prend donc le risque d'être jugé, non sur le fond mais sur la forme qu'il a si courageusement, si témérairement mise en évidence.

Ce fait-là n'est désormais plus vu comme un affront aux victimes du génocide mais comme un signal extra-ordinaire que le témoignage peut poser d'autres questions que celles appartenant au domaine moral ou mémoriel jusqu'ici plébiscités. Et le faire non pas sur le ton de la théorie, de l'extérieur, mais bien par un projet esthétique et artistique, c'est-à-dire depuis l'intérieur du témoignage. En fait, c'est l'un des enjeux principaux de la tension témoignage/littérature qui habite *Le sang du ciel*, mais l'article de Rosenman ne va pas encore là. Elle pose les jalons nécessaires à un dépassement des interprétations précédentes pour

atteindre quelque chose de plus fondamental sur le projet de Rawicz. Il faut retenir ce papier comme une étape, à la fois dans la sortie progressive de l'oubli dans lequel était tombé *Le sang du ciel*, et aussi pour commencer le témoignage de la Shoah selon de nouvelles références: ses fonctions, ses limites bien sûr, mais surtout ses devoirs et ses exigences, dans une perspective qui ne se borne plus au vieux modèle des premières années.

## II. Réception et critique hors de France.

Rapidement traduite dans certains pays (en 1963 pour les États-Unis) et très tardivement dans d'autres (2004 pour la Pologne), l'œuvre de Rawicz est parfois très remarquée (États-Unis encore) ou passe inaperçu (en Allemagne par exemple). Nous ne nous attarderons pas sur le détail de chacune des réceptions, mais toujours dans la même démarche, nous cherchons à comprendre l'évolution du discours sur une œuvre aussi différente que celle de Rawicz dans la conception mondiale du témoignage de la Shoah et de ses rapports à la représentation, à la vérité, au littéraire, et à ce que cela signifie pour nous.

### 1. La réception allemande du côté de la première vague.

En Allemagne comme en France, on observe une réception en deux étapes: une première à la parution, où le livre est remarqué, puis un effacement total, et un retour dans les années 1990-2000 avec un appareil critique qui a progressé. Ce qui diffère, c'est l'intensité de ces phases. Si en France le roman remporte un succès certain à sa publication, il est en Allemagne bien moins remarqué (cinq textes font état de la parution, la plupart du temps « en passant » et en quelques lignes seulement)<sup>22</sup>. C'est lors de la republication en 1996<sup>23</sup> que *Le sang du ciel*

---

<sup>22</sup> Pour les détails de la réception allemande, cf: KALISKY, Aurélia, « Un roman barbare au pays de la poésie « après Auschwitz ». La double réception ratée du *Sang du ciel* en

obtient un peu plus de visibilité sur la scène littéraire allemande, mais là encore, Kalisky note qu'aucun texte critique important ne permet d'amener *Le sang du ciel* dans la nouvelle réflexion dont semblent bénéficier les témoignages de la Shoah « en marge » dans les années quatre-vingt-dix. C'est pourtant à cette période que

Une véritable confrontation avec les œuvres semble enfin avoir lieu, donnant une autre dimension aux débats, jusque-là surtout théoriques, sur la Littérature « après Auschwitz ». Le déni d'existence dont les textes de rescapés semblaient faire l'objet prend donc globalement fin: qu'ils soient qualifiés de « littérature de mémoires », d' « autobiographies », ou de « témoignages », le texte de rescapé est enfin envisagé comme une forme particulière interrogeant la littérature en tant que telle, y compris à travers ses formes spécifiquement juives.<sup>24</sup>

Kalisky fait ici référence à ce qui se passe en Allemagne, ce qui offre un contexte particulier et l'amène notamment à souligner « les formes spécifiquement juives » qui jusque-là étaient plutôt niées ou du moins écartées dans la majorité de la critique littéraire allemande. Quoi qu'il en soit, cette nouvelle ère de la critique en est à ses débuts, et n'intègre pas *Le sang du ciel* parmi ses références phares. Ce n'est que lors d'un colloque organisé en 2004 à Fribourg qu'une présentation est entièrement consacrée à Rawicz sous un angle vraiment nouveau, intitulée « La queue et l'art de comparer. Ruptures et métamorphoses dans *Le sang du ciel* de Piotr Rawicz »<sup>25</sup>. Il s'agit d'une lecture philosophique du texte, une première dans la critique sur Rawicz et en cela révélatrice d'un changement notable: en sortant d'une sphère critique qui cantonne l'œuvre à son origine juive et à un discours de plus sur la Shoah, elle accède à un niveau d'analyse qui la consacre comme résolument à part, et digne d'un intérêt qui dépasse son adéquation avec le genre

---

RFA », in *Un ciel de sang et de cendres: Piotr Rawicz et la solitude du témoin*, Anny Dayan Rosenman et Fransiska Louwagie (dir.), Bruxelles, Éditions Kimé, 2013, p. 130-147.

<sup>23</sup> Piotr Rawicz, *Blut des Himmels. Roman*, traduit par Heinz Winter, Berlin, Matthes & Seitz, 1996.

<sup>24</sup> KALISKY, Aurélie, *op. cit.* p. 141.

<sup>25</sup> KASPER, Judith, « Spaltungen und Metamorphosen in Piotr Rawicz' Roman *Le sang du ciel* » in *Vom Zeugnis zur Fiktion*, Silke Segler-Mebner, Monika Neuhofer et Peter Kuon (dir.), Peter Lang, Francfort, 2006.

testimonial et la marginalité de son écriture. On n'est pas encore dans une réflexion spécifiquement centrée sur la représentation et le témoignage, mais l'œuvre sort peu à peu des carcans dans lesquels elle était retenue.

## 2. La réception anglo-saxonne : aperçu de la deuxième vague.

Toujours dans le même schéma découverte enthousiaste / oubli / redécouverte, nous sommes pour le cas des États-Unis plus près du destin français du *Sang du ciel* que de sa discrétion allemande. Encore une fois, nous n'allons pas nous livrer à l'énumération précise des critiques, mais relever ce qui est significatif pour l'évolution dont nous recherchons les indices.<sup>26</sup> De cette critique, la façon dont sont traités deux sujets en particulier ont retenu notre attention. Dans les deux cas, on verra que ces interventions n'arrivent que bien après la parution de la version traduite en anglais (1964), ce qui vient encore affirmer une réception en deux vagues, la deuxième bénéficiant sans aucun doute des différents jalons que nous avons pu évoquer.

D'abord la question de l'Histoire et de comment en témoigner : une question fondamentale qui est traitée par Steven Jaron d'une manière remarquablement différente de l'économie de réflexion habituelle, et particulièrement à propos de Rawicz. Il écrit en 2000, donc bien dans la deuxième vague. Pour autant, il est l'un des premiers (si ce n'est le premier) à défendre une vision de l'écriture rawiczéenne plus seulement comme une tentative d'esthétisation de la Shoah, mais il mesure sa pertinence pour d'autres situations historiques :

---

<sup>26</sup> Pour le détail de la réception anglo-saxonne, cf: VICE, Sue, « Fascination et malaise. La réception du *Sang du ciel* au Royaume-Uni et aux États-Unis », in *Un ciel de sang et de cendres*, op. cit. p. 111-128.

But his objective was not solely to esthetize the horror of the Holocaust; it was to extend its import and implication to other historical situations.<sup>27</sup>

Jaron ne va pas beaucoup plus loin dans les implications de ce sujet spécifiquement, mais le fait qu'il le mentionne est un pas important, car il libère en partie une pensée rétrograde et éprouvée sur l'exigence de clarté et de vérité historique (et des questions d'ordre éthique évoquées plus haut), non respectées par Rawicz. Ces pensées ainsi mises de côté, un champ libre s'ouvre pour dépasser la question de la mimesis et enfin interroger l'œuvre selon l'angle proposé par Rawicz, à savoir un universalisme de la nature humaine, qui lui permet de mettre en scène et de questionner l'ontologie de l'être à la lumière d'un événement historique qui s'avère être l'Holocauste. Ce n'est pas que les réflexions métaphysiques de Rawicz n'avaient pas été remarquées par la critique auparavant (on se rappelle de la note de *L'Arche*), mais elles n'avaient jusque-là pas été prises au sérieux (si on exclut la communication de Judith Kasper). Ce qu'il faut souligner ici, c'est un intérêt grandissant pour ce que dit le texte, à un niveau qui dépasse le propos de l'histoire. Le fait que Rawicz témoigne aussi de la difficulté d'écrire, de la douleur et du dégoût de le faire, de ce que signifie écrire après, et de comment il est possible de le faire, intéresse enfin la critique.

Un autre sujet enfin abordé de manière nouvelle et qui illustre encore la tension entre témoignage et littérature concerne le statut moral des victimes. C'est l'un des éléments qui ont valu au *Sang du ciel* une critique acerbe, par Anna Langfus notamment: la position floue des persécutés eux-mêmes face aux situations auxquelles ils sont confrontés. L'une des scènes les plus commentées du roman est le massacre d'enfants et le viol de leur accompagnatrice par des soldats dans une grotte où se cache Boris, le personnage considéré comme alter-ego de Rawicz:

---

<sup>27</sup> JARON, Steven, « At the Edge of Humanity » in *The Conscience of Humankind: Literature and Traumatic Experiences*, Elrud Ibsch (dir.), Rodopi, Amsterdam, 2000, p. 45.

La femme tranquille, la seule qui au début ne semblait pas croire à la vertu magique des documents officiels fut couchée et empalée. La masse immense du viol, fleur multicolore et exotique, s'épanouit dans la pièce. Ce qui peut être nommé restait modeste, gris, basement soumis à la raison, à côté de l'innommable. La masse du viol s'écoulait entre les jambes écartées de la femme sans qu'elle profère un son. Une pantomime. Comme des statues blessées — songeait Boris que l'aimable caporal invitait à prendre part à la réjouissance commune. Boris ne dit pas s'il déclina l'invitation. À un moment donné, il sentit chez le caporal quelque chose comme une menace voilée.<sup>28</sup>

La plupart des commentaires concernant ce passage s'attachent à la question de savoir si oui ou non Boris prend part à l'action, de ce que cela signifie pour le statut du survivant, du détachement de l'auteur face aux thèmes du sexe, du respect, et de la complicité. C'est justement ce dernier sujet, souvent esquivé par les grands auteurs de récits testimoniaux, qui importe ici. Le thème de la complicité est certes problématique, mais là où la critique des années soixante ne faisait que soulever l'épineuse question de l'éthique, Anthony Rudolf remercie Rawicz d'avoir eu le courage de traiter cette question.<sup>29</sup> C'est parce que Rawicz n'essaie pas d'expliquer les raisons ou le sens d'une éventuelle complicité mais parce qu'il ne fait qu'en suggérer la possibilité, tout en laissant planer le doute, que cette scène a effectivement quelque chose d'unique et qu'elle est importante dans le roman. Rawicz ne fait qu'insinuer une sorte de compromis de la morale, qui trouve son explication, si explication il y a, dans le seul fait du contexte historique, soit comme étant l'un des éléments qui font de cette époque une source d'inspiration pour lui. Une époque de laquelle il y a « beaucoup à tirer ». L'esthétisation extrême qui lui permet de décrire la scène couplée à l'horreur de l'action et ce doute qui plane en filigrane la rendent forcément visible et comme un passage clé, mais c'était jusque-là pour des raisons encore trop prises dans les préoccupations et les références « morales » éthiques de l'époque.

---

<sup>28</sup> RAWICZ, Piotr, *Le sang du ciel*, Paris, Suicide Season (2ème édition), 2011, p. 138.

<sup>29</sup> RUDOLF, Anthony, *Engraved in flesh, Piotr Rawicz and his novel Blood from the sky*, Londres, Menard Press, 2ème édition, 2007, p.39.

On s'intéresse enfin à la scène pour autre chose, et c'est, dans la même lignée que la remarque de Jaron, pour cette auto-réflexion dont nous fait part Rawicz ; son témoignage de ce qui a pu se passer, si « amoral » que ce soit, et le recul par rapport à cet événement, le tout dans un passage extradiégétique qui fait intervenir le commentaire du premier narrateur, soulignant encore la volonté de faire penser le lecteur, de le mettre face à ses propres interrogations, à ses propres choix et démons.

Grâce à la tradition critique américaine, on avance donc de plus en plus vers une lecture de l'œuvre libérée (ou du moins distanciée) d'une glose outrée par un traitement du sujet qui ne cadre pas avec un certain modèle. Ce modèle avait fait du respect des victimes dans l'écriture une valeur absolue et difficilement dépassable. Rawicz la dépasse pourtant, et commence en cette deuxième vague à ne plus être condamné pour cela. La réflexion de fond à laquelle il se livre dans *Le sang du ciel* n'est plus considérée comme une « obscure métaphysique » et on se dirige doucement vers la question de l'articulation entre cette liberté décomplexée du talent littéraire de Rawicz dans son rapport au témoignage.

### 3. La réception en Pologne. Deuxième vague.

Il faut d'abord préciser que la traduction polonaise ne permet au roman de paraître qu'en 2003, ce qui d'un point de vue critique, même en tenant compte du contexte national, le propulse directement dans une économie discursive épurée de certaines préoccupations désormais dépassées. L'autre raison de cette « avance » est le fait même de la traduction du français au polonais. Parmi les langues maîtrisées par Rawicz, on comptait évidemment le polonais, l'une de ses langues maternelles. Or, il s'avère que la langue est un point inextinguible pour une interprétation de l'écriture de Rawicz. Sans même entrer dans une analyse qui

mériterait d'ailleurs un travail complet peut-être à venir, l'importance pour nous de ce fait de la traduction est qu'ainsi, la critique polonaise a pu d'emblée se placer dans une économie de réflexion en décalage avec les commentaires « habituels » qui caractérisent les premières réceptions du *Sang du ciel*. Le fait de pouvoir identifier le texte de Rawicz dans une tradition littéraire polonaise permet en effet une vision d'abord plus juste, et un éclairage vraiment nouveau sur sa façon de traiter certains thèmes grâce au rapprochement avec des références intertextuelles polonaises. C'est à Jan Goslicki, auteur de la préface à la traduction polonaise, que l'on doit ces observations:

Goslicki pense avant tout aux intertextes de Boleslaw Lesmian (le poète des mondes provisoires et tautologiques), de Bruno Schulz (pour la représentation d'êtres dépourvus d'essence, dématérialisés, mus par un élan auto-destructeur et le pressentiment de la catastrophe) et de Witold Gombrowicz (pour la déconstruction des sens établis, des lieux communs et la vision de la langue-piège).<sup>30</sup>

Ici, Goslicki cherche à rattacher Rawicz non plus seulement à des survivants qui ont écrit sur la Shoah, mais à des écrivains ancrés dans la culture et la tradition littéraire polonaises. C'est significatif dans le sens où, de cette manière, il fait figurer Rawicz aux côtés de cette tradition, l'y fait entrer : son roman n'est plus « seulement » un récit sur la Shoah mais une œuvre littéraire à part entière, dont l'écriture résonne dans les échos d'un imaginaire collectif national.

Plus loin, toujours à propos de la préface de Goslicki:

Pour cette raison — affirme Jan Goslicki — le texte étrange de Rawicz, bien qu'il soit écrit en français, manifeste une tonalité visiblement différente, polonaise.<sup>31</sup>

Il ne fait donc aucun doute que les polonophones perçoivent quelque chose, une « tonalité » dans le texte de Rawicz qui aura pu échapper aux autres, et qui donne nécessairement naissance à un débat excluant les non-polonophones. La question

---

<sup>30</sup> SADKOWSKI, Piotr, « Une mystérieuse matière hétérolinguistique. La réception du *Sang du ciel* en Pologne », in *Un ciel de sang et de cendres, op. cit.* p. 101.

<sup>31</sup> cité par SADKOWSKI, Piotr, *idem*.

philologique est à poser dans le sens où elle permettrait assurément une meilleure compréhension des références du texte à la culture slave, un moyen de percer plus justement les mystères de l'œuvre et de son auteur. Mais la vraie question à se poser du même coup est: est-ce que cela permettrait une réflexion de fond, non pas sur l'écriture comme forme mais sur la valeur testimoniale de cette écriture dans une perspective fictionnelle et littéraire ? Ce n'est pas sûr, mais quoi qu'il en soit, on voit dès cette parution une démarcation claire d'avec la première vague, tant sur *Le sang du ciel* que sur le témoignage de la Shoah en général, si l'on en croit Piotr Sadkowski:

Dans sa préface au livre, le professeur Jan Goslicki interprète l'œuvre de Rawicz comme la recherche d'un langage échappant à toute hiérarchisation morale et à toute dialectique qui restent inaptes à créer un discours signifiant sur la Shoah.<sup>32</sup>

Le fait de considérer la hiérarchisation morale et la dialectique comme « inaptes à créer un discours signifiant sur la Shoah » montre le dépassement des premières critiques, pour lesquelles il y avait une certaine déontologie du témoignage, comme nous l'avons vu. Dans cette deuxième vague, on a surmonté ces préoccupations pour en intégrer de nouvelles, marquées par une volonté de dépasser les questions morales, qui agissent désormais comme rédhitratoires à une réflexion de fond sur les modalités et l'efficacité d'un projet qui soit à la fois esthétique et testimonial.

### III. Retournement discursif. *Le sang du ciel* comme nouveau modèle.

La réception du *Sang du ciel* a donc connu une évolution qui s'accorde au mouvement général du discours critique sur la « littérature de la Shoah ». Après la période des procès, l'exigence de coller aux faits dans le récit, la collecte de tout ce qui pourrait renseigner le monde sur les conditions de vie dans les ghettos

---

<sup>32</sup> *Idem*, p.100.

et/ou les camps de concentration, et la consignation par écrit ou enregistrements de ces données ; après que l'on ait décidé de répertorier le plus de témoignages de survivants possible afin qu'ils ne soient pas définitivement perdus, et érigé le témoignage en un récit sacré dont l'artifice littéraire serait le blasphème ; après une période d'apaisement sur ces questions et l'acceptation progressive d'une médiation artistique pour transmettre l'expérience de la guerre ; après l'apparition dans les universités des « études juives » et autres « Holocaust studies », marqués d'un intérêt grandissant tant dans l'institution universitaire que dans la culture populaire ; après le débat selon lequel l'art pourrait imposer une vision fautive des événements pour les générations à venir ; il semble que nous entrons dans une nouvelle ère interprétative. Pas que ces questions aient été entièrement résolues, seulement quelque chose est en train de changer, et les contributions récentes sur *Le sang du ciel* cristallisent selon moi les indices de ce renversement. C'est le but de la présentation des trois ouvrages suivants que de prouver cette intuition.

#### 1. L'anti-témoin: une nouvelle référence ?

- FRANKLIN, Ruth, *A Thousand Darknenses, Lies and Truth in Holocaust Fiction*, Oxford University Press, 2011

Parue en 2011, la thèse de Ruth Franklin consacre un chapitre à Rawicz parmi les grands témoins. Elle fait indéniablement avancer la recherche sur la littérature testimoniale de l'Holocauste, en insinuant que *Le sang du ciel* pourrait bien, contrairement à tout ce qui avait été écrit sur lui jusque-là, être un modèle, d'une nouvelle sorte. Bien qu'elle intitule son chapitre « Rawicz: the antiwitness », ce qui montre qu'il est toujours perçu comme allant à rebours de la tradition du genre, elle développe quelques réflexions qui la placent

définitivement dans la nouvelle ère interprétative que nous spéculions plus haut.

Présentation :

Dans l'introduction de son texte, Franklin rappelle la polémique autour de *Fragments*, de Benjamin Wilkomirski. Le récit, qui avait fait les plus belles éloges de la critique depuis des années, a fini par être démasqué comme un témoignage mensonger puisque son auteur n'a pas vécu ce qu'il raconte. Après avoir brièvement rappelé les faits, Franklin ne s'étonne pas tant de la possibilité d'une telle supercherie que du fait qu'il n'y en ait pas eu avant. C'est le point de départ qu'elle prend pour introduire et discuter l'idée de vérité qui a été au centre du débat sur le témoignage de la Shoah depuis toutes ces années, toutes « vagues » confondues. Après un détour par plusieurs critiques et intellectuels, rappelant les positions et thèses des uns et des autres sur le pacte autobiographique (Philippe Lejeune), sur des témoignages qui se sont avérés être inventés, à l'instar de *Fragments* (Ben Yogoda), sur les expériences qui ont été menées pour mieux cerner l'esprit humain et son rapport à la mémoire (Ulric Neisser), elle en arrive enfin à un déroulement essentiel, qu'elle résume ainsi :

By emphasizing the fiability of memory, I do not mean in any way to impugn the truth-value of survivor's testimonies [...]. But I do want to question fundamentally the idea that testimonials about the Holocaust — the « holy writ », in Rosenfeld's words — are pure, authentic documents that exempts themselves from criticism and interpretation. If we start examining these manuscripts closely, we discover that there can be no such authentic document, because all written texts are in some way mediated. To consider any text « pure testimony », completely free from aestheticizing influences in narrative conventions, is naïve.<sup>33</sup>

Il faut le dire et le répéter, il faut que cette idée « naïve » de l'existence d'un témoignage absolument pur et libéré de toute littéarité fasse enfin son chemin pour se placer non comme une finalité de la réflexion mais bien comme point de départ pour le renouvellement de l'air que respire le discours (critique, familier, et

---

<sup>33</sup> FRANKLIN, Ruth, *op. cit.* p. 11.

savant) sur la littérature de la Shoah. Parce qu'une fois ce lieu commun dépassé, on peut enfin se concentrer non plus sur la question : faut-il ou non introduire le littéraire dans le témoignage, mais sur la façon de le faire (et dont ils le font tous si l'on en croit Franklin, dont je partage l'avis) et pour quels effets produits ?

Plus loin, elle fait remarquer l'inhabituelle posture du narrateur principal, qui n'est pas le protagoniste de l'histoire que nous lisons. Là encore, il s'agit d'un décalage par rapport aux modèles du genre, qui cherchent le plus possible à affirmer l'autorité de l'auteur comme autobiographe et l'authenticité de son récit. Après avoir spéculé sur le narrateur (le premier, celui qui livre le récit de Boris) et notamment en se demandant s'il n'est pas lui-même un survivant, elle conclut par une argumentation convaincue sur l'exception qu'est *Le sang du ciel* par rapport aux autres témoignages sur la Shoah :

Rather than asserting, as Rawicz's contemporary Wiesel had already begun to do, that the Holocaust was a unique event that explicitly could not be compared to any other, *Blood from the Sky* — with its dueling narrators, its « lost » quotations marks, its undefined names and dates, its opaque imagery — suggests exactly the opposite.<sup>34</sup>

Et, pour bien confirmer l'unicité du roman, elle clôt le chapitre ainsi, faisant accéder Rawicz, pour la première fois dans un article universitaire d'envergure, au rang non plus de marginal mais d'innovateur, de précurseur, voire même de fondateur :

It is precisely this aspect of literary experience that has so troubled the critics of Holocaust literature, and it is this aspect that Rawicz's novel so brilliantly embodies: the tension between the desire to commit imaginatively to the story and the fear of usurpation, of overstepping the bounds of propriety, of disturbing the rest of the dead. But if it is not barbaric to write a work of literature after Auschwitz, then neither is it barbaric to read one. Piotr Rawicz offers one of the first models for how it can be done.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 102.

Pour la première fois, un texte que l'on a pourtant tant et tant accusé de maniérisme dans l'écriture, d'exagération dans l'esthétique, entre dans le cercle des quelques œuvres pouvant prétendre à détromper Adorno et sa trop fameuse assertion. Par cette suggestion, par le fait même de sa possibilité, on prend conscience que le rapport a changé. Une forme aussi travaillée pour un message aussi grave n'est plus un affront mais une réponse ; et le texte dit impudent, indécent, se retrouve comme digne de contrer la barbarie d'écrire un poème après Auschwitz. Ainsi commence une nouvelle herméneutique.

## 2. Une nouvelle entrée dans l'histoire littéraire.

- PRSTOJEVIC, Alexandre, *Le témoin et la bibliothèque, Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2012.

Parue en 2012, cette publication française s'intéresse à l'évolution du traitement de la Shoah et à comment elle est devenue un sujet romanesque. Prstojevic établit une chronologie de cette évolution à travers des périodes et des œuvres déterminantes. L'originalité de l'ouvrage réside dans le fait que ces œuvres déterminantes ne sont pas toujours (loin s'en faut) celles auxquelles on pourrait s'attendre, selon les standards établis ces soixante dernières années. Après avoir rappelé « les débuts: le tournant narratif » qui correspond à la période qui s'étend de 1945 à 1961, et dans laquelle il rappelle les différents procès et l'ère du témoin que nous évoquions nous-mêmes, il établit comme première œuvre capitale *Le sang du ciel* de Rawicz. Plus qu'un point de départ, le roman est présenté comme une véritable rupture avec la production testimoniale de la Shoah présentée jusque-là. Afin de bien rappeler et montrer cette rupture, Prstojevic argumente par contraste avec notamment *La Nuit* d'Elie Wiesel et des romans d'Anna Langfus, surtout *Le sel et le soufre*, qui présentent le même genre de structure dans l'histoire que *Le sang du ciel* (personnage principal vivant la

ghettoïsation de sa ville, puis fuite, arrestation, et survie contre toute attente). Il insiste particulièrement sur la manière dont Rawicz vient modifier le cadre testimonial et désacralise le témoin :

C'est ainsi que, dans l'unique roman de celui qui n'a « aucune faculté d'indignation », est créée une hiérarchie négative des passions qui renverse le principe de causalité éthique menant à la prise de parole testimoniale. De fait, pour la première fois en quinze ans de récits sur le Désastre — ne l'oublions pas: nous sommes en 1961 —, il devient possible qu'un personnage qui n'est pas exemplaire témoigne de la souffrance des innocents.<sup>36</sup>

C'est en effet un des motifs récurrents du roman que cette distance du personnage quant à l'intégrité du témoin. Le dire aussi clairement dans une publication scientifique vient établir une base pour les études à venir : en établissant cette archéologie du récit de témoignage sur la Shoah, Prstojevic restitue à Rawicz sa place de pionnier et à son œuvre la modernité étonnante dont elle fait preuve tant dans l'écriture que dans la façon dont sont abordés les sujets traités. C'est, de plus en plus, un parangon dans les commentaires sur Rawicz que de reconnaître cette modernité (certains parlent même de roman post-moderne), mais c'est en le posant aussi clairement et grâce à la démonstration qui accompagne cette remarque que l'on a pu avancer vers une réflexion plus poussée à ce sujet, d'où l'importance de l'extrait.

Plus loin et en conclusion d'un argumentaire que l'on trouvera en amont de la citation, toujours sur ce décalage dans la vision de l'expectative du témoin :

En un mot: le système fictionnel mis en place dans *Le sang du ciel* sert à démontrer et soutenir littérairement la possibilité de l'inadéquation entre responsabilité éthique et mission testimoniale.<sup>37</sup>

Là encore, expliquer l'un des arguments du roman de cette manière permet de mettre le doigt sur les enjeux d'une telle œuvre dans l'économie discursive à la fois strictement testimoniale et, ce qui est d'autant plus intéressant, littéraire. En

---

<sup>36</sup> PRSTOJEVIC, Alexandre, *op. cit.*, p. 61.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 63.

montrant cette possibilité, Rawicz a en effet ouvert une perspective qui, si elle ne mettait pas tout le monde d'accord, n'a malheureusement pas débouché sur un véritable débat en la matière. En débattre aujourd'hui reste porteur, mais c'est davantage l'audace et la modernité de Rawicz qui sont mis en lumière dans l'étude de Prstojevic. Ce qui présente l'intérêt de ramener Rawicz de la terre d'oubli dans laquelle on l'avait laissé, en l'intégrant dans des considérations plus actuelles, décomplexées, et qui font entrer son roman dans l'histoire littéraire, enfin capable de lui faire une place. Toute la dernière partie du chapitre est d'ailleurs consacrée à « la modernité littéraire de Piotr Rawicz », toujours en s'appuyant sur la fracture éthique, fil conducteur de l'étude. On est toujours dans cette archéologie de la littérature de la Shoah (n'oublions pas le sous-titre du livre : « Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque »), d'où l'orientation du discours qui coule dans cette veine, mais un élément particulièrement important y est soulevé :

En effet, penser la forme, comme le fait Rawicz dans *Le sang du ciel*, c'est abandonner la dichotomie fait-représentation et la question éthique qui la fonde: celle de la fidélité de l'œuvre à la dure matérialité de l'événement historique, pour placer l'écriture à un niveau où la plasticité du dire — telle est la thèse fondamentale du *Sang du ciel* — ne nuit pas à la vérité du récit. Il s'agit donc d'une prise en compte de la forme comme élément narratif substantiel dans un contexte social, culturel et politique qui semble mal s'enaccommoder. Or, davantage qu'une simple réflexion sur le potentiel de « littéarité » d'un sujet, la question esthétique montre que la *littérature* de la Shoah vit, au tournant des années soixante, une véritable prise de conscience identitaire. *Le sang du ciel* réalise ainsi une autonomisation de l'art dans ce domaine. Il marque la naissance d'une écriture qui n'ancre plus exclusivement son origine dans le fait historique mais puise ses racines dans le contexte artistique.<sup>38</sup>

Placer ainsi Rawicz en avant-gardiste d'un nouveau mouvement esthétique vient corroborer cette place fondatrice que suggérait déjà Franklin. La piste supplémentaire qui est donnée ici propose de réfléchir sur deux thèmes

---

<sup>38</sup> *Idem*, p. 81.

primordiaux: « la plasticité du dire » comme accès à la vérité du récit, et la défense de l'art comme capable de prendre en charge un événement violent, au-delà d'une considération éthique de toute façon transcendée par la charge sensible, esthétique et épistémologique de l'œuvre en question.

### 3. Un hommage productif.

- DAYAN ROSENMAN, Anny et LOUWAGIE, Fransiska, *Un ciel de sang et de cendres, Piotr Rawicz et la solitude du témoin*, Bruxelles, Éditions Kimé, coll. Entre Histoire et Mémoire, 2013.

Agissant un peu comme une consécration, tardive mais précieuse, cet ouvrage est une anthologie sur Piotr Rawicz. Il répertorie des interviews de l'auteur, les textes des personnes qui l'ont rencontré, qui le connaissaient plus ou moins intimement ; on trouve plusieurs études fécondes sur la réception du *Sang du ciel* dans différents pays (dont nous nous sommes nous-mêmes servi plus haut), des analyses de texte, les interventions écrites de Rawicz lui-même (à travers des préfaces notamment), et quelques « documents inédits » (lettres, fragments du journal de Rawicz, texte de son frère ou de sa femme Anka). Le tout est présenté sous forme d'hommage, dans un recueil qui vise à faire réintégrer l'auteur dans les études de ce domaine, et à donner à voir un portrait qui se veut le plus complet et libre possible. Le résultat est impressionnant de rigueur et de sensibilité, tout en intégrant des informations et des critiques utiles pour quiconque s'intéresse à Rawicz et ses deux œuvres (à ce propos, on notera que *Bloc-notes d'un contre-révolutionnaire ou la gueule de bois* est intégré pour la première fois avec autant de considération, bien qu'il fasse l'objet de seulement trois entrées dans tout le recueil).

Par delà les documents inédits et ceux qui nous font connaître un peu mieux Rawicz à travers ses écrits et les commentaires de ceux qui l'ont connu, les textes les plus significatifs pour le développement de la recherche sur *Le sang du ciel* sont les rapports sur la réception ailleurs qu'en France, que nous avons déjà exploités, et bien sûr les analyses de l'œuvre elle-même. Ce qui en ressort globalement, dans le même esprit que *Le témoin et la bibliothèque*, est une volonté de réhabiliter *Le sang du ciel* dans l'histoire littéraire du témoignage. À peine sorti du placard poussiéreux de la disgrâce et de l'indifférence, l'objectif est de faire découvrir et connaître le roman au public auquel est adressée l'anthologie. C'est ce qui explique que dans la partie « Lire, relire Rawicz », les dix interventions, si elles parlent du roman et contiennent des éléments de critique, de réflexion et d'analyse, ne sont toutefois pas tournées exclusivement vers *Le sang du ciel* et ses implications pour la pensée, littéraire ou historique. Tous, cependant, établissent de nouvelles bases de référence pour la tradition critique, que nous résumons très brièvement ici, avec quelques citations emblématiques du changement paradigmatique dont nous établissons les indices<sup>39</sup>.

Régine Waintrater prend pour motifs d'interprétation principaux le manque et l'ambiguïté dans le roman, s'attachant aux procédés psychanalytiques en jeu dans les thèmes traités et la façon de les aborder. On retiendra son commentaire sur la réflexivité de l'œuvre :

Ruser avec la littérature, telle est donc la tâche que [Rawicz] se donne, en allant contre le conformisme stylistique qui deviendra la norme pour dire la catastrophe: c'est pourquoi *Le sang du ciel* est autant un livre sur la Shoah qu'un témoignage sur la difficulté d'écrire sur un tel sujet.<sup>40</sup>

Catherine Coquio présente plutôt *Le sang du ciel* par contrastes et rapprochements avec d'autres œuvres, ses lectures personnelles, ou des écrits de la main de Rawicz

---

<sup>39</sup> Devant l'impossibilité de résumer chaque article, nous ne présentons que les extraits pertinents pour attester d'un renversement des commentaires critiques, toujours dans l'optique de montrer en quoi *Le sang du ciel* cristallise ce tournant épistémologique.

<sup>40</sup> WAINTRATER, Régine, « Piotr Rawicz ou l'écriture de l'ambiguïté », in *Un ciel de sang et de cendres*, op. cit. p. 215.

lui-même, d'auteurs qu'il a soutenus et a contribué à faire connaître (Soljénitsyne, Danilo Kis, Rudnicki) ou encore par les paroles rapportées de quelques connaisseurs de Rawicz, ou d'autres qui ont pensé l'écriture de la Shoah. Elle vient confirmer ce que dit Waintrater, renforçant encore le fondement d'une nouvelle critique :

Le sang du ciel est une médiation sur la transmission et la tâche du témoin.[...] La décision de témoigner s'ancre dans l'acte de fuite et l'identité brouillée. Le sang du ciel doit bien sa forme à un certain refus de témoigner. Mais cette forme porte une des réflexions les plus profondes qui aient été livrées sur la tâche du témoin après la Catastrophe. Ce qui singularise Rawicz n'est pas que le parti pris de la fiction poétique lui ait permis d'être témoin, ni que le témoignage de la Catastrophe conduise à une nouvelle Alliance, mais qu'une fiction ait accueilli et réfléchi le témoignage d'une extermination et d'un reniement dans un art poétique de la transmission et de la profanation.<sup>41</sup>

Philippe Mesnard fait exception dans la mesure où il ne parle que de l'œuvre elle-même, dans un article brillant et qui demeurera une référence certaine pour les études à venir ; il choisit de s'intéresser à la violence du texte et à la question de la cruauté « telle que Rawicz la pose en équilibriste sur la fragile ligne de crête qui sépare le réel de son écriture ». Il ne se focalise pour cela ni sur l'intrigue ni sur la construction mais sur deux motifs principaux qu'il établit comme un parcours, du sexe (comme organe) à la sexualité (comme « fonction polymorphe »).

L'intention :

C'est en allant interroger l'articulation entre les mots et le réel de la violence qu'ils décrivent que l'on pourra certainement approcher les jeux de langage et le projet qui les dirige dans ce roman dont l'écriture dérange les normes mêmes de la représentation testimoniale.<sup>42</sup>

Et, vers ce qui est sa conclusion (et qui constitue une belle base de réflexion pour la suite) :

---

<sup>41</sup> COQUIO, Catherine, « Rawicz. Le destructeur. » in *Un ciel de sang et de cendres*, op. cit. p. 246.

<sup>42</sup> MESNARD, Philippe, « Des Fleurs pour le dire », in *Un ciel de sang et de cendres*, op. cit. p. 264.

[...] les scènes ou tableaux de cruauté que dé-peint Rawicz portent en eux-mêmes une dimension critique reposant sur l'auto-réflexivité de la langue littéraire (le fait que celle-ci signifie toujours plus que ce qu'elle dit et qu'une partie de cet excès, son extrême pointe peut-être, vient interroger la langue en tant que telle dans son rapport au réel).<sup>43</sup>

C'est donc un tout nouvel appareil critique qui est en train de se mettre en place, et l'anthologie que nous proposent Anny Dayan Rosenman et Fransiska Louwagie est un véritable pilier pour les futures études sur *Le sang du ciel*. Elle montre aussi l'intérêt grandissant pour le roman, par les questions essentielles qu'il pose — qu'il impose — en ce temps de l'histoire littéraire où les derniers survivants s'éteignent et ne pourront plus jamais raconter, ce qui n'est que l'un des enjeux d'un renouvellement des discours théoriques, philosophiques, et bien entendu littéraires sur l'écriture testimoniale.

#### IV. Conclusion.

*Le sang du ciel* est sorti de l'oubli. Il suscite l'intérêt des chercheurs, donnant lieu à de plus en plus de publications primordiales à son sujet. Ces contributions marquent clairement leur différence ; pas seulement avec ce qui a été écrit avant sur Rawicz mais aussi avec le discours plus général sur la littérature de la Shoah. Les canons du genre conservent leur place dans la perspective de l'histoire littéraire, mais d'autres œuvres viennent s'y ajouter, et font enfin valoir leurs droits à figurer au panthéon de ce qui compte en la matière. L'originalité, d'abord dérangeante, du *Sang du ciel* est à présent valorisée et le roman est approché comme une œuvre à part entière, comme un témoignage valable. Les manques éthiques et l'esthétique revendiquée qu'on lui reprochait alors sont désormais considérés selon un autre point de vue, plus enclin à la défense de la médiatisation par le

---

<sup>43</sup> *Idem*, p. 285.

travail littéraire et libéré des carcans des deux premières vagues (préserver la dignité des victimes à travers le récit, exemplarité du témoin, importance de chasser toute ambiguïté du témoignage, etc.).

Nous avons pu voir par ce rapide état de la question que l'œuvre est, nécessairement, étudiée en regard de son appartenance à la « littérature de la Shoah ». Je défendrai dans le troisième et dernier chapitre de cette recherche une approche de l'œuvre qui prenne évidemment en compte sa dimension historique précise — dont on ne peut faire fi pour interroger le roman de manière complète

—, mais une approche de l'œuvre pour elle-même, avec pour questions centrales la nature historique de la fiction, et la capacité de cette dernière à dire la vérité, quand elle est accompagnée de la force littéraire ajustée à son propos. En tant que projet esthétique à part entière, *Le sang du ciel* mérite d'être considéré dans une perspective double: en tant que réponse aux douloureuses questions laissées en suspens par l'événement traumatique de la guerre et du génocide et en tant qu'œuvre littéraire d'une modernité déconcertante, dont la sensibilité et la puissance de réflexion la font entrer sans aucun doute dans l'histoire de la littérature mondiale, sans restriction de thème ou de pays.

Il s'agira d'explicitier la tension dont nous avons jusque-là dessiné les contours sur la place prépondérante occupée par le littéraire dans le texte comme réponse au problème de représentation posé par l'intention testimoniale. Si l'expérience d'un événement violent et inadmissible résiste à l'imagination de celui qui ne l'a pas vécu, comme le suggèrent même ceux qui ont écrit sur la Shoah (Levi et son témoin absolu, pour ne citer que lui), pourquoi écrire *malgré tout* ? On est en droit d'espérer que ce n'est pas seulement pour honorer la mémoire des disparus, ni par souci de faire l'histoire, mais bien parce que la représentation, l'écriture de l'événement est, également *malgré tout*, possible, grâce au littéraire.

### CHAPITRE 3

#### INCLASSABLE RAWICZ, UNE ŒUVRE AU CŒUR DE SA MODERNITE

*Le sang du ciel*, c'est l'histoire d'un jeune homme témoin de la ghettoïsation, puis de la destruction de sa ville. C'est l'histoire de sa fuite, ensuite, dans un pays occupé par l'ennemi, avec sa compagne. C'est l'histoire de leur angoisse et de leurs stratagèmes pour se fondre dans une population désormais ennemie. C'est l'histoire, enfin, de son arrestation et de la façon dont son intelligence, sa chance et sa ruse vont lui permettre d'avoir la vie sauve, malgré les épreuves subies.

Sauf que ce n'est pas tout à fait cela. C'est aussi une réflexion sur la nature humaine, celle du héros et de ceux qui l'entourent ; sur l'ontologie de l'être ; sur ce qui peut arriver lorsqu'elles sont prises dans la force de l'histoire. Et le contexte historique n'est alors qu'un — excellent — prétexte pour porter cette réflexion, par son caractère profondément violent et au statut si particulier pour le monde occidental moderne.

Sauf que ce n'est pas tout à fait cela non plus. C'est aussi le témoignage d'un homme qui a voulu montrer les possibilités du discours littéraire face à l'Histoire. Montrer aussi que la littérature ne peut pas s'éteindre ou se taire, quelles que soient les circonstances extérieures, parce qu'elle est libre de tout et ne dépend que de l'esprit humain. *Le sang du ciel* est le récit d'un temps, pris dans une réflexion qui dépasse cet enclos historique.

Piotr Rawicz viole le code testimonial de la Shoah en livrant une œuvre littéraire à part entière, dont la modernité ne se mesure pas seulement à l'aune de ses choix

littéraires mais également, voire davantage, à une vision de la littérature et de l'être humain qui n'est plus circonstancielle ou historique mais universelle.

Il s'agit donc d'une œuvre problématique par son hybridité. Témoignage à la fois d'une époque et d'une conception de la littérature, elle déconstruit les barrières entre vérité et fiction. En choisissant ce genre, Rawicz déclare presque un manifeste de la littérature de la façon la plus directe qui soit : sans passer par un discours argumentatif, il met en application sa vision à travers un roman qui reste à ce jour unique et tout à fait actuel dans les réflexions qu'il soulève.

## I. Une œuvre hybride et problématique.

### 1. Un roman composite.

*Le sang du ciel* est un roman qui met en place son hybridité sur plusieurs niveaux. On le constate aussi bien par le mélange des genres et de l'écriture que dans l'intention de l'auteur : le texte est à la fois témoignage et œuvre littéraire affranchie des exigences traditionnelles du témoignage. Cela donne un ensemble troublant et majestueusement construit, malgré les apparentes maladresses ou l'opacité qu'on a pu lui reprocher.

La manifestation la plus évidente de l'hybridité du texte se retrouve dans le mélange des genres. On entre dans le récit « comme dans une boutique » et en effet, le lecteur est confronté à un éventail des genres mis à sa disposition. On croit d'abord avoir affaire à un manuscrit confié au narrateur, ce qui laisse déjà entrevoir un stratagème narratif rappelant celui de Defoe et de son personnage de Robinson Crusoé. Dans cette optique, on rencontre alors des notes du premier narrateur, celui qui a récupéré le manuscrit « journal » de Boris, le personnage principal. Pour bien saisir l'ascendant de la polyphonie narrative, voici un court extrait relatant l'ordre d'un capitaine de réunir toutes les femmes portant le nom

Goldberg devant la porte principale du ghetto — femmes que l'on ne revit jamais ensuite :

Ce chapitre risque de demeurer incompréhensible au lecteur, comme il l'est à l'auteur. Tout ce que je pus tirer de mon client, ce fut une rumeur étrange, non confirmée: un des collaborateurs du capitaine aurait attrapé la blennorragie auprès d'une demoiselle Goldberg. Vu les lois de l'occupant qui punissaient les contacts entre les races — la pure et l'impure — le soldat ne pouvait pas, officiellement, donner le motif de sa vengeance. Il avait pourtant toute latitude de l'exercer. D'après d'autres rumeurs, il se serait agi d'une méprise. Le soldat Handtke avait fait l'amour à une Goldstein — Rocher d'Or, mais étant quelque peu sourd de naissance, il aurait confondu ces deux noms, tellement semblables....<sup>44</sup>

Outre un certain humour noir qui se dégage de cet extrait, l'intervention du narrateur (que l'on appellera « narrateur 1 » pour simplifier l'analyse) est aussi un rappel du fait que l'histoire ne lui appartient pas et qu'il ne fait que la retranscrire. Il y a ainsi un voile de mystère entretenu sur l'origine de l'histoire, venant prêter main forte à un narrateur extradiégétique dont la voix va agir comme un commentaire critique tout au long du roman. Appeler l'auteur du manuscrit « mon client » suscite par exemple une réflexion sur la valeur du témoignage : la métaphore de la marchandise au début du roman continue ici (et fera l'objet de rappels récurrents tout au long du récit), questionnant indirectement le statut du témoignage. En le vulgarisant ainsi comme un simple produit, il participe à sa désacralisation. Ce qui va d'ailleurs à l'encontre de la pensée d'autres personnages comme celui de Léon L, selon qui rien ne compte plus que « la vertu du témoin ». Ainsi, on voit déjà se profiler un récit à plusieurs voix, chacune ayant son propre point de vue ; mais nous y reviendrons.

Au chapitre XVII, après une partie du récit de Boris ayant subi peu d'interruptions, le narrateur 1 intervient à nouveau avec le commentaire suivant:

---

<sup>44</sup> RAWICZ, Piotr, *Le sang du ciel*, Suicide Season, 2ème édition, Paris, 2009, p.67. Désormais tous les extraits de l'ouvrage seront notés entre parenthèses, à la fin de la citation, par l'abréviation « *LSDC* » suivi du numéro de page.

Dois-je l'avouer? C'était « La queue et la comparaison », les détails sur la ville interdite et sur le « reste » que j'essayais de repêcher dans ce galimatias où pourtant ils n'étaient pas — loin de là — prépondérants. Trop de trames, trop de motifs commencés et pour la plupart mal conçus s'entremêlaient dans un récit que j'aurais souhaité, ma foi, plus unitaire. [...] Mais retrancher est plus facile que juger: Dans cet océan de mots qu'est-ce qui avait et qu'est-ce qui n'avait pas trait à la fameuse histoire? ... De sa condition d'homme, trop vaste et trop inconfortable, Boris semblait parfois se réfugier dans sa condition plus spéciale: celle de l'homme à la blessure, celle du protagoniste de son histoire. N'avait-il pas entrevu l'extrême fragilité de cette démarche fictive, purement cérébrale: « du général au particulier » ? (LSDC, p.123-124)

Le narrateur 1, lui-même mis en scène et personnage du roman, prend ici le rôle à la fois de l'auteur, en manipulant le récit de Boris, et de la critique, en en pointant les défauts à ses yeux. Il oblige ainsi le lecteur à s'interroger sur la trame narrative du témoignage, qui brise la linéarité et l'organisation du récit. La dernière remarque sur le général et le particulier met en évidence un des points de réflexion du roman : l'homme blessé, en l'occurrence la victime de l'événement historique rapporté, est-il si différent de l'homme pris dans sa généralité ? La démarche, qualifiée de fictive et de purement cérébrale par le narrateur 1, consiste à suivre un seul et unique point de vue, celui de la victime, plutôt que de voir les événements de manière plus objective, comme le ferait un homme qui n'a pas subi ces épreuves. En fait, Rawicz, à travers le narrateur 1, introduit l'idée que les victimes de la Shoah, malgré les événements, restent des hommes comme les autres, et critique l'état précis de subjectivité de la victime. Selon lui, la position particulière de victime pèse donc trop dans les témoignages qui ont pu précéder le sien. C'est en tout cas ce qu'il est permis de supposer à la lumière d'une telle réflexion. Si l'on pense de surcroît à l'interview avec Anna Langfus, on peut raisonnablement supposer qu'il défend, à travers un roman pourtant extrêmement subjectif et personnel, une objectivité, et donc une vérité, plus profonde : celle qui n'est pas influencée par les blessures et les épreuves

traversées, mais s'efforce au contraire de penser l'événement comme un homme, un homme ordinaire, dont le statut particulier de survivant n'a pas à intervenir.

Le narrateur 1 précise cependant qu'il n'est pas parvenu à tout éliminer, ce qui explique que le récit de Boris ne soit pas exempt de toute subjectivité due à son statut « d'homme blessé ». On voit à travers ces exemples que le stratagème narratif du manuscrit trouvé sert une réflexion de l'auteur. Il exprime une vision controversée, et son narrateur 1 lui permet de s'en dédouaner tout en laissant entrevoir la possibilité de cette pensée. Sans en prendre la responsabilité directe, il distille donc une idée atypique: témoigner par un roman, de façon complètement subjective, mais en considérant que le statut de survivant n'est pas un statut particulier, ce qui lui permet de garder une objectivité sur les événements rapportés. A partir du moment où le témoin pense en sa qualité de témoin, l'objectivité est perdue ; tandis que s'il parvient à se voir encore et seulement comme un homme (en général et non en particulier), alors son témoignage est quelque part plus vrai.

Cette réflexion n'est toutefois pas clairement portée par le personnage principal, Boris, mais grâce comme nous venons de le montrer à l'hybridité de la narration. Hybridité que l'on retrouve à d'autres niveaux, notamment dans les genres à l'œuvre dans le texte. S'il s'agit bien d'un roman, on y croise pourtant, régulièrement, des vers. Qu'ils soient l'œuvre de Boris ou d'autres personnages, ces vers souvent étranges interrompent régulièrement le texte principal. Maniant un vocabulaire pour le moins trivial, si ce n'est vil, ils sont pourtant en accord avec le ton général du roman, dans un esprit de désacralisation, ici de la Poésie elle-même:

L'espace mugit, l'espace beugle, l'espace sursaute  
Le temps grince  
    (en sang se mue sa rouillure)  
Dieu est ailleurs  
Le plasma souffre, ses souffrances sont vertes,

Les moments essaient  
S'étirent—comme des serpentins  
L'eau rûle  
La chute d'eau s'occupe de métaphysique  
La géométrie est rauque  
Ma pierre tombale  
Danse  
au son  
de la timbale.

Les « religions mondiales »  
Jouent à cache-cache  
Les tricheurs payent  
cash

A l'hôtel du Cosmos sans astres  
(C'est en effet un hôtel  
dés-astré.)

Où nous vivons  
Les notes sont fausses  
Mais pas autant  
Que le cosmos. (*LSDC*, p.172-173)

On retrouve des thèmes récurrents, tant dans les poèmes que dans le roman en général : le Cosmos ou l'univers, le sang, la matérialité du corps, la métaphysique, le temps. Le tout sur un fond d'humour désabusé et décalé. C'est aussi une non-quête de sens qui est revendiquée, ce qui place le texte à la fois en accord avec le témoignage traditionnel, dans lequel on va trouver une réflexion sur le non-sens des événements, et à la fois en rupture avec eux parce qu'il le fait sur ce même mode du non-sens. Alors que les autres témoignages établissent une réflexion sur l'absence de sens de ce qu'ils vivent, qu'il s'agisse d'une réflexion claire et exposée comme telle (*L'espèce humaine*) ou qu'il s'agisse plutôt d'une réflexion sous-jacente portée par un personnage (*Être sans destin*), Rawicz va jusqu'à intégrer cette absence de sens dans ses vers. Et pourtant, les vers doivent bien avoir un sens, s'ils sont là! C'est du moins ce que se dira le lecteur, commençant ainsi sa propre réflexion : Rawicz veut-il montrer que la quête de sens est inutile,

ou veut-il dire que ce qui n'a pas de sens pour les uns en a pour les autres, le « cosmos » étant de toute façon « faux » pour tout le monde ? Le poème, posé ainsi de manière aussi obscure, n'apporte apparemment rien au texte, mais le lecteur est quand même en droit de se poser la question, et il est suivi là encore par le narrateur 1 qui se demande à propos d'un autre poème de Boris : « les strophes malhabiles qui semblent n'avoir rien de commun avec le récit principal ajoutent-elles quelque chose à l'image que je me fais de ses derniers mois ? » :

And so  
the fight is over  
and the corpses of my hours  
dead corpses of my hours and of my foolish years  
They lie defeated and begin to rot.  
Le champ est libre. Voilà que bientôt  
Sur le pauvre Kuru-Kshetra of my life  
l'herbe très timide se mettra à pousser...

Quant aux critiques imaginaires de ces vers  
(Imaginaire, je le crois. Personne  
ne les verra jamais  
Et à quoi bon ?)  
Ils vont juger (s'ils me daignent juger):  
Ce truc « polyglottique » est purement indécent.

On the poor Kuru-Kshetra of my life  
Les vents s'essoufflent et ne trouvent plus guère  
d'adversaires debout... Un seul ? (Non, pas un seul).

Les heures, les mois vidés et morts  
Et les écailles des balles qui s'envolèrent jadis  
Sourient d'un humble sourire.  
La suite ? Autant que vous voulez  
But—ohne mich... (*LSDC*, p.178-179)

Ici le poème lui-même est hybride. Mélange des langues, des références culturelles (le Kuru-Kshetra est une épopée sanskrite, « ohne mich » rappelle le Ohne mich-Bewegung, un mouvement pacifiste d'après-guerre en Allemagne), des tons (entre humour, ironie, mélancolie et sérieux), et même de forme : il est découpé en vers, en strophes, il a la morphologie du poème mais sa narration est

intégrée à l'histoire, l'auteur s'autorise des irrptions dans le poème, parlant presque à son lecteur, l'interpellant (« La suite ? Autant que vous voulez »). Il ne respecte aucun code traditionnel, mêlant ceux de la prose à la poésie : le schéma narratif, par ce mélange, n'appartient ni tout à fait au roman, ni tout à fait à la poésie. On ne peut en effet pas rattacher ce bout de poème à l'un des genres poétiques à visée narrative comme la chanson, l'épopée ou la poésie autobiographique. Pourtant il raconte quelque chose qui fait en partie avancer l'histoire. Mais ne respecte pas pour autant le schéma actantiel de la narration, n'appartenant ni au roman, ni même à la biographie ou au conte. L'étrangeté qui se dégage des poèmes — presque tous reproduisent cette hybridité — ne tient donc pas seulement aux thèmes mystérieux et obscurs évoqués, mais aussi à ce mélange.

On peut certes imputer cela à la modernité du roman, modernité sur laquelle nous allons revenir, mais cette hybridité pose quand même problème. D'autant plus que si la modernité du texte est indéniable, il joue aussi le jeu de la tradition. La structure de base même — le manuscrit retrouvé — est un topos emprunté à la tradition littéraire, de *Don Quichotte* à Borges. Certes, là où souvent le topos est mis en scène dans la préface, Rawicz joue avec tout au long du roman, notamment à travers les interventions du narrateur 1. Ça n'en reste pas moins un stratagème connu. Traditionnellement, il servait à asseoir la véracité du récit et la crédibilité de l'auteur, mais d'une part il est tout à fait probable que les lecteurs n'étaient pas dupes, et d'une autre cette tendance a évolué dans son usage moderne vers un outil de transgression, de jeu, de parodie.<sup>45</sup> Rawicz, quel que soit son but dans l'utilisation de ce topos, se situe donc bien dans la tradition littéraire.

---

<sup>45</sup> HERMAN, Jan, HALLYN, Fernand, (ed.), *Le topos du manuscrit trouvé, Hommages à Christian Angelet*, Peeters, 2000.

Dans le chapitre XIII, l'hôpital de la ville, dernier havre de paix parce que dernier endroit où la normalité a encore sa place, est comparé à un bateau. La métaphore du naufrage est reprise à la fois par Boris et par David. G (un autre personnage du roman dont on retrouve le journal), et constitue également un topos de la littérature (cf notamment: *Naufrage avec spectateur*, de Blumenberg).

Même au niveau du témoignage spécifique de la Shoah, Rawicz respecte les grands thèmes habituellement abordés. Il y a bien sûr d'un côté les thèmes qui sont abordés « par la force des choses » : les rafles, la ghettoïsation de la ville, sa destruction lente mais assurée ; le conseil (jamais nommé clairement comme un Judenrat) présidé par Léon L ; la souffrance physique prenant le pas sur le psychique lors des tortures. Et d'un autre côté, il y a les thèmes « spirituels », ou les réflexions du survivant, parlant en son nom propre et parfois comme porte-parole, fer de lance, ou encore voix des disparus. Parmi ces thèmes, on retrouve la peur, Dieu, la réflexion sur le rôle de témoin, et la défiance envers le langage:

Avant la destruction de la ville, Léon L parlait de la vertu de témoin, la seule qui compte. A présent, la mémoire trahit. Les couleurs déteignent. La ville est morte. Une seconde fois. Son souvenir - foetus lourd qui ne respire plus. (*LSDC*, p.119)

L'un après l'autre, les mots, tous les mots du langage humain se fanent, perdent la force de porter une signification. Et puis ils tombent, telles des écailles mortes. Toutes les significations s'évaporent. (*LSDC*, p.117)

S'il est évident que Rawicz casse les codes dans la façon de les aborder, ces thèmes sont pour autant bien présents, marquant son appartenance au récit de témoignage, d'une façon ou d'une autre.

*Le sang du ciel* est donc un texte difficilement qualifiable, une difficulté due notamment à l'hybridité qui se retrouve à plusieurs niveaux du texte. A la fois dans l'héritage et la rupture, présent dans plusieurs genres et registres à la fois, jouant sur le tableau de la fiction et du témoignage, c'est un roman qui, par tous ces mélanges, devient problématique. Tant pour l'analyse critique que pour la

compréhension du texte, il est en effet difficile de distinguer avec assurance une intention bien déterminée de l'auteur, ou un parti pris pour une thèse en particulier. Cela demande donc que l'on s'y penche avec attention, dans le but de montrer comment cette œuvre hybride et a priori confuse livre non seulement un témoignage, mais encore constitue un roman tout à fait moderne et unique.

## 2. Problèmes posés par l'hybridité.

Rawicz manie le trouble en maître en s'appuyant justement sur un alliage de techniques qui a tendance à perturber le lecteur, parce qu'il rompt avec le contrat testimonial, et ce selon trois modalités principales.

D'une part, *Le sang du ciel* entretient avec la tradition un lien tantôt de rupture, tantôt de filiation, les deux dans un sens très violent. Le mélange des styles et des genres que nous évoquions provoque un état de confusion là où le modèle testimonial impose un récit clair. Or ici, le récit bute contre des techniques narratives appartenant clairement à la fiction : le journal retrouvé est un trope qui surgit plusieurs fois dans le récit, non seulement celui de Boris retrouvé par le narrateur 1 mais aussi celui de David G., personnage pervers et apprécié de Boris, dont on nous donne à lire quelques extraits. Il bute également contre de nombreuses interventions (du narrateur 1 ou d'histoires appartenant à ou sur d'autres personnages), des coupures (avec les fragments, notamment), des réflexions ou des poèmes apparemment sans lien. Enfin le récit ne coule pas tout seul, ne facilite pas la compréhension des événements mais les brouille au contraire. Pire : ces dispositifs, mis en place de manière tout à fait consciente par l'auteur, desservent complètement l'autorité auctoriale. Le motif du manuscrit (de Boris) trouvé (par le narrateur 1) est en soi déjà un obstacle : pourquoi ne pas publier le journal, même s'il est partiel, avec des notes d'éditeur plus classiques ? On se situe d'entrée dans un univers fictionnel, et donc déjà en dehors du cadre

testimonial naturel et usuel. Mais cela ne s'arrête pas là, car Rawicz aurait pu parler au « je », en son nom, expliquant qu'il a reçu des mains de Boris ce manuscrit, etc. Seulement il ne le fait pas, et au contraire il invente un autre personnage responsable du manuscrit, lui prêtant un rôle de fabliau pas bien déterminé. Sa manière de s'exprimer est elle-même confuse, comme l'atteste le début du récit, où Boris va venir vers lui et lui raconter un bout de son histoire avant de lui confier son manuscrit:

J'ai donc ouvert ce récit comme on ouvre une boutique. Un rectangle. Les comptoirs sont là et les rayons. Peinture fraîche. Le vide... comme un accordéon. On peut le comprimer et l'étirer. Je veux jouer avec, rien qu'un moment. Temps pour les marchandises et les clients de faire leur apparition. L'un d'eux — mais au fait, s'agit-il d'un client ou d'une marchandise? — commence à se dessiner à l'horizon. [...] Ma boutique est donc ouverte et sur l'horizon se profile le nouveau venu au sujet de qui je ne pouvais pas me décider tout à l'heure. Est-il marchandise? Est-il client? — par rapport à ma boutique, à mon récit, à ma terrasse? La marchandise que je suis sur le point de vous vendre, mon client... le voici. Il vient. En titubant, en marchant, en volant. [...] M'ayant aperçu, il se dirige vers moi comme une mine magnétique vers un navire. À l'aveuglette, en trébuchant, mais avec certitude. [...]

« L'histoire de la queue approche

« Comme un avion

« Dans le ciel bleu

En Ukraine, une ville d'importance moyenne.

Le douze juillet mille neuf cent quarante et...

Un bateau. Une île volante en cristal. Tel est donc ce passé à tout jamais figé, comme des hommes à tout jamais traduits devant la tête de Gorgone. (LSDC, p.10-13)

L'écriture est très stylisée, et les métaphores fusent, sans aide apparente au lecteur pour les déchiffrer. Le récit est une boutique, et ses composants soit des clients, soit des marchandises. A quoi se rattachent les uns et les autres ? Aucune certitude, mais a priori la marchandise serait le récit, et le client serait l'auteur de la marchandise. Donc quelqu'un qui aurait quelque chose à proposer : plutôt un vendeur. Pourtant, Boris est bien désigné comme le client. Il y a une confusion

entretenu autour de cette métaphore, le lecteur ne sait plus qui parle ni où se situe l'auteur (Rawicz) dans la narration.

Car Rawicz ne semble pas parler en son nom (en tout cas aucune indication ne nous permet de le dire), et soudain le récit de Boris commence, sans transition de narrateur. Le passage du récit de l'un à celui de l'autre s'est passé dans un glissement qui n'interrompt pas le cours du récit, passant de la métaphore du client et de la marchandise au témoignage de Boris recueilli par le narrateur 1. Seule une note de bas de page, située juste après « Dans le ciel bleu » stipule: « Le récit de notre client commence entre guillemets. J'espère qu'elles se perdront en route — ces guillemets ». On sait donc quand même qu'il s'agit maintenant du récit de Boris. Mais ce commentaire du narrateur 1, s'il a l'avantage d'informer le lecteur du fait que l'histoire de Boris commence ici et maintenant, sème aussi le trouble dans la narration.

L'autorité auctoriale, et de ce fait la crédibilité de l'auteur, sont donc bien problématiques. Mais ce qui l'est encore davantage, c'est que cela est voulu par l'auteur, qui oriente ces doutes envers lui et envers sa propre crédibilité. Or, la crédibilité est naturellement défendue ardemment par les auteurs, quand il s'agit d'un témoignage. Le fait que Rawicz joue consciemment avec est problématique dans le sens où l'on se demande quel statut il veut donner à son texte. S'il s'agit bien d'un témoignage, alors pourquoi brouiller les pistes quant à l'origine et à la fiabilité du récit par cette mise en scène romanesque ? L'histoire de Boris est-elle celle de Rawicz ? Comment démêler le faux du vrai si l'on ne sait même pas qui raconte ? Et s'il s'agit « juste » d'un roman, le fait que l'action se place dans le contexte de la guerre et de la persécution des Juifs, bien que les dates soient effacées, ne peut être innocent. Dans *Le sang du ciel*, c'est donc la précarité de la barrière entre fiction, histoire et témoignage qui en fait une œuvre problématique.

Comme si cela ne suffisait pas à questionner la valeur testimoniale du roman, Rawicz use et abuse d'un procédé qui brise encore une fois le code d'écriture du témoignage. On pourrait parler de provocation, beaucoup l'ont vu ainsi (cf: l'interview avec Anna Langfus) ; on retrouve quoi qu'il en soit des mécanismes du roman, peu présents dans le témoignage: humour, ironie, dimension corporelle et notamment sexuelle. Il est vrai que l'on peut retrouver des accents ironiques chez Semprun par exemple, mais alors ces passages vont être accompagnés d'une réflexion ou d'un commentaire, ils vont être intégrés dans le discours de l'auteur, par sa parole propre - en son *nom* propre. Chez Rawicz au contraire, puisque l'intervention de l'auteur est absente, ces procédés font partie intégrante du récit : on les retrouve dans les événements et les situations elles-mêmes, dans la bouche de certains personnages, ou dans les pensées de Boris, mais jamais dans un discours explicitement réflexif. Ce phénomène est inhérent au genre romanesque, mais dérangeant pour le témoignage de la Shoah dans la mesure où c'est la parole d'*un* témoin, sa vision personnelle que l'on attend. Par ailleurs, la présence de l'ironie, de l'humour (noir) ou du corps et de la sexualité n'est pas bienvenue si elle ne sert pas une dimension réflexive qui, du coup, participe à l'économie discursive du témoignage. Dans *Le sang du ciel*, ce ton sert avant tout l'écriture, comme dans ce qui est l'un des passages les plus écartés du code testimonial de la Shoah. Ce passage intervient à la toute fin de la première partie, celle qui décrit l'effondrement progressif du ghetto, et juste avant la deuxième, celle de la fuite de Boris et Noëmi. Boris se trouve dans une grotte, avec deux femmes et des enfants qu'elles accompagnent. Nous avons déjà cité cette scène au chapitre précédent ; il est temps d'y revenir plus en détail. Des soldats arrivent, contrôlent les papiers, seul Boris n'est pas soupçonné. Les enfants sont mutilés un à un, et voici ce qui arrive à l'une des accompagnatrices :

La femme tranquille, la seule qui au début ne semblait pas croire à la vertu magique des documents officiels fut couchée et empalée. La masse

immense du viol, fleur multicolore et exotique, s'épanouit dans la pièce. Ce qui peut être nommé restait modeste, gris, basement soumis à la raison, à côté de l'innommable. La masse du viol s'écoulait entre les jambes écartées de la femme sans qu'elle profère un son. Une pantomime. Comme des statues blessées — songeait Boris que l'aimable caporal invitait à prendre part à la réjouissance commune. Boris ne dit pas s'il déclina l'invitation. (LSDC, p.138)

Plusieurs éléments sont problématiques dans cet extrait, et ils touchent à l'essentiel de notre sujet. Il y a d'une part la question de la nécessité de représentation, et d'une autre la nature de cette représentation. On peut en effet se demander si la description d'une telle scène est pertinente à l'histoire : choisir de représenter l'horreur est un problème intrinsèque à la littérature de la Shoah, puisque c'est de toute façon une période relevant de l'horreur dont il est question. En revanche, toute la force du littéraire est bien dans la façon de représenter l'horrible. Le récit de témoignage est là pour dire ce qui s'est passé. Mais il y a forcément un choix dans ce que l'on raconte et ce que l'on tait. Pas parce que ça n'a pas eu lieu, mais parce que ce n'est pas l'essentiel de ce que l'on veut dire. Souvent le témoignage de la Shoah, même littérisé, va s'attacher à dire la cruauté des différentes tortures infligées dans les camps, la ghettoïsation et la dégradation du ghetto, la douleur, physique et psychique, éprouvée. Ainsi, Delbo dans *Aucun de nous ne reviendra* raconte l'arrivée en train, comme Wiesel. Elle va raconter la faim et la soif, le désespoir et la résistance, la mort et ce qui reste de la vie, comme Semprun. S'ils peuvent raconter les cadavres amoncelés, abandonnés, ou même rongés par les rats ; s'ils peuvent parler d'exécutions brusques et sanguinaires ; si l'existence de tortures insoutenables peut être évoquée, c'est fait dans des mots crus et nus, comme pour affronter en face la réalité, sans détour de langage. Chez Delbo, ce sont les seuls passages qui ne souffrent aucune forme de poésie :

Derrière le block 25, il y avait la morgue, une baraque de planches où l'on entassait les cadavres sortis des revirs. Empilés, ils attendaient le camion qui les emporterait au four crématoire. Les rats les dévoraient. Par l'ouverture sans porte, on pouvait voir l'amoncellement de cadavres nus et les yeux

luisants des rats qui apparaissaient et disparaissaient. Quand ils étaient trop, on les empilait dehors.<sup>46</sup>

Ce qui a trait à l'horreur est dit sans fioritures, dans une langue la plus simple possible, même si ce qui l'entoure peut être dans une langue plus travaillée, plus touchante et poétique. Levi mérite bien là son statut d'exemple du genre, à travers ses descriptions si cliniques, celle de la mort n'y échappant pas :

Un malade râlait dans une des couchettes supérieures. Il m'entendit, se dressa sur son séant, puis s'affaissa d'un coup, le buste hors du lit, penché vers moi, les bras raides et les yeux blancs. Celui de la couchette inférieure tendit automatiquement les bras pour retenir ce corps, et s'aperçut alors que l'homme était mort. Il céda lentement sous le poids, l'autre glissa sur le sol et y resta. Personne ne savait son nom.<sup>47</sup>

En disant l'horreur de façon simple et en laissant de côté le littéraire, on fait le choix d'une représentation mimétique. Rawicz est totalement en dehors de cette voie. Son mode de représentation est décidément littéraire, métaphorique, faisant appel à un langage poétique qui jure, dans le code testimonial de la Shoah, avec l'horreur de la scène représentée.

L'indépendance de Rawicz quant au ton employé ponctuellement mais à plusieurs reprises dans *Le sang du ciel* est donc elle aussi problématique au niveau du choix de la représentation. En rompant avec le dénuement de la langue descriptive de l'horreur habituellement à l'œuvre dans le témoignage, Rawicz prend le conte pied et expérimente un langage imagé, poétique et sauvage pour apprivoiser cette cruauté. Ainsi une proposition de réflexion s'engage sur comment représenter l'horreur. Pas seulement pour que l'événement horrible soit compris, transmis, mais aussi pour que cette question se pose également au lecteur, et non plus seulement à l'auteur devant sa page blanche et ses souvenirs meurtris.

---

<sup>46</sup> DELBO, Charlotte, *Auschwitz et après / Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 67.

<sup>47</sup> LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, op. cit. p.265-266.

La conséquence principale de ce choix de représentation concerne directement l'identification de la vérité. Si dans le témoignage qui en suit les codes traditionnels la question du vrai et du vraisemblable se pose déjà (cf: chapitre 1), ici nous avons basculé dans un univers qui emprunte beaucoup plus aux codes de la fiction qu'à ceux du témoignage. La question de savoir si cette forme de discours est adaptée à la vérité est une question qui, bien que centrale à notre réflexion, est également très problématique. Parce que de facto, on ne sait pas toujours distinguer dans le roman ce qui *appartient* à l'Histoire, ce que Rawicz a pu vivre, de ce qui *est dans* l'histoire et qui sert davantage le roman que le récit historique. Quand parfois on parvient à distinguer l'un de l'autre, ce qui se situe plus clairement du côté de la fiction vient nous questionner. Par exemple ce passage de la destruction de l'hôpital :

Le docteur Striglitz parle des douleurs intestinales qu'il ressent depuis quelques temps. Il essaye de vaincre sa gêne: Non, il n'est pas correct de parler de mon état de santé devant ce confrère qui va mourir dans deux heures. Imperceptiblement ; il change de sujet. L'entretien devient professionnel. Il paraît que dans la capitale on a mis au point des moyens infailibles contre l'érysipèle... Et dire, docteur Cohen, que lorsque je faisais mon stage au service des maladies contagieuses, je n'avais peur de rien, ni du typhus, ni de la scarlatine... sauf de l'érysipèle. Maintenant, ça ira mieux. Les jeunes, ils auront de la chance. N'est-ce pas ?

Le docteur Cohen pense à son or enfoui dans la cave de l'hôpital. Qui le trouvera? Et quand? Peut-être le même Striglitz. Il n'est pas si bête que ça, bien qu'il s'entête à parler de son érysipèle. Ils ont appris la technique. Dans d'autres villes... Les soldats, au début un peu gênés, se sont dispersés et surveillent de prêt (*sic*) le travail des infirmières qui soutiennent les malades les plus faibles. Les médecins font de même. Tout se passe dans le calme. Le premier fourgon démarre. Déjà. [...]

Il ne reste que la salle chirurgicale qui abrite de graves cas post-opérationnels. Ici, on ne pourrait plus « soutenir » les malades, ni même les porter sans brancards spéciaux. [...]

— Muller, aidez-moi à faire un peu d'ordre dans cette salle... Striglitz s'arrête devant le premier lit. Il examine la courbe de température, sort discrètement son browning et en approche le canon du front du malade: — Voilà qui est fait. Tu ne souffriras plus, petit frère — prononce-t-il avec une tendresse qui n'est

pas feinte, il continue sa promenade, suivi du sergent. Un jardinier massif, et son aide, frêle, élancé, plein de confiance en son maître. Tous deux semblent accomplir un rite muet. Les déclics sont à peine perceptibles. Les malades attendent, longues poupées emplâtrées et blanches. Leurs yeux — des hannetons lourds, noirs et brillants, s'envolent vers le plafond et retombent, plus bas, toujours plus bas, les ailes coupées. (LSDC, p.107-108-109)

Dans ce passage, Boris n'assiste pas à la scène. Il ne nous est pas dit non plus que quelqu'un la lui ait racontée, et de toute façon, le narrateur est ici omniscient, puisque l'on a accès aux pensées et du docteur Cohen, et du capitaine Striglitz. Ce n'est donc pas Boris qui raconte. Il s'agit d'une mise en scène romanesque. Mais dans le contexte du récit testimonial, elle pose la question : est-ce que cette scène a vraiment eu lieu? Ce n'est pas parce que Rawicz choisit de la raconter de cette manière (mise en scène fictionnelle, point de vue omniscient, écriture stylisée, encore, pour désigner l'horreur à la fin de l'extrait) que ça n'a pas *vraiment* eu lieu. Et quand bien même, on répondra que ça aurait *vraisemblablement* pu avoir lieu, et ainsi la scène a sa place dans le cadre du récit testimonial. Mais cette dernière remarque, pour acceptable qu'elle soit, n'en reste pas moins problématique. D'ailleurs, si l'on enlève tous les passages qui ne concernent pas directement le récit « factuel » — c'est-à-dire les événements extérieurs qui arrivent à Boris et non ses réflexions personnelles ou ses poèmes — Rawicz alterne là encore la narration entre mises en scène romanesques et récit plus direct. Or dans ce dernier mode de récit, que ce soit dans *Le sang du ciel* ou dans d'autres témoignages, rien n'indique qu'ils soient plus vrais que vraisemblables, si ce n'est la technique narrative choisie. Mon récit sera d'autant plus crédible si j'y appose des références de lieu, de temps précises ; si ma narration est claire, uniforme, à une seule voix ; et que je ne présume pas de la pensée d'autres personnes impliquées dans le récit en leur prêtant des réflexions. Il paraîtra plus vrai, certes, mais cela ne prouvera rien au fond. Tout simplement parce que l'instance gardienne de la vérité (au sens objectif, strict, du terme) n'est pas du domaine de la littérature. C'est quelque chose qui relève bien davantage de l'autorité

auctoriale, de la crédibilité de l'auteur comme nous le disions, de ce qu'il va mettre en place *en dehors* du littéraire pour positionner son récit dans une historicité vérifiable. Le domaine littéraire, lui, s'occupe de la vérité perceptive. C'est une vérité humaine, qui ne peut pas être strictement objective et historique. Elle est chaotique, subjective, et essentielle.

*Le sang du ciel* met en évidence cette problématique de la vérité plus que d'autres récits parce qu'il utilise des modes de représentation et de narration qui ne sont pas évidents et viennent questionner le statut de la vérité dans l'économie de discours ayant trait au témoignage. Une œuvre problématique, donc, nettement fictionnelle, que l'on a beaucoup de mal à identifier malgré tout à un témoignage. Pourtant, et c'est ce que nous allons maintenant nous attacher à montrer, ce roman témoigne.

## II. Un témoignage.

Comme nous l'avons vu, l'hybridité de l'œuvre met en jeu la crédibilité de l'auteur et de son récit. La vérité est questionnée — elle peut être mise en doute par le lecteur — à cause du choix de la fiction d'une part, et par la mise en scène de la vérité d'une autre : ici l'inter-texte (notamment la postface, les différentes instances narratives, les indications de lieux et de dates brouillées ou effacées) n'est pas un dispositif qui permet d'asseoir le texte dans une réalité historique extérieure. A partir de là, qu'est ce qui nous permet de dire qu'il s'agit bien d'un témoignage ?

J'introduirai mon propos avec un poème situé dans la deuxième partie du roman, dans le chapitre qui regroupe plusieurs fragments des écrits de Boris. Ils sont pour la plupart très éloignés de ce que l'on pourrait rapprocher du témoignage factuel, chronologiquement organisé et cohérent. Au contraire,

l'accent est mis sur la psyché du personnage, qui semble d'ailleurs bien troublée. Ces fragments pourtant, tout décousus et écartés des codes testimoniaux qu'ils soient, comportent des indices qui ne laissent pas de place au doute quant à la période et aux événements évoqués, ni du fait que nous sommes bien devant un témoignage. Voici le poème :

Le sang  
Qui bout  
Dans la neige  
Et qui donne.  
À la boue  
Une couleur beige  
En devenant boue  
Ce sang  
N'est pas une banale  
Métaphore d'amour  
C'est  
Le sang des Juifs  
fusillés  
Au seizième kilomètre  
de la route  
qui mène  
A Zbaraje de Michnia  
AAAA —  
On dit « des Juifs »  
Mais voilà  
Comment étaient-ils, étaient-ils, étaient-ils ?!!!  
Ils étaient:  
Un maigre  
Un très maigre dont  
la pomme d'Adam  
Tournait au moment du tri  
Tourne-sol vers le soleil  
Comme le globe tourne  
Autour de sa peur  
Ou peut-être autour  
De sa réflexion  
Ou peut-être autour  
de rien  
Et l'autre était  
comme un vautour

Il aimait les femmes  
Et la Kabbale  
Lescintillement de sa chair argentée...  
Ses yeux — deux souris roses  
Et la troisième  
Dont le corps savait  
Chanter des chansons  
Chansons frêles des brasiers éteints  
Elle était comme  
L'étendard de l'amour  
Ensanglanté...

Lâche donc ces vieilles broderies  
dans la boue piétinées  
Et vive le Sauveur  
Le Sauveur éternel:  
La boue (*LSDC*, p.180-181)

Il est clairement fait mention de Juifs fusillés, de tri, et de sang de trois victimes. On sait donc sans ambiguïté de quoi Boris (ou Rawicz) parle. Ce qui est moins clair, c'est encore une fois la représentation. L'attention portée sur la particularité des trois personnes évoquées est intéressante. Dans un autre registre, cela pourrait rappeler « Rue de l'arrivée, rue du départ » de Delbo:

Il y a ceux qui viennent de Varsovie avec de  
grands châles et des baluchons noués  
il y a ceux qui viennent de Zagreb les femmes  
avec des mouchoirs sur la tête  
[...]  
il y a des mariés qui sortaient de la synagogue  
avec la mariée en blanc et en voile toute fripée  
d'avoir couché à même le plancher du wagon  
le marié en noir et en tube les gants salis  
les parents et les invités, les femmes avec des  
sacs à perles  
[...]  
Il y a les fillettes d'un pensionnat avec leurs jupes plissées toutes pareilles,  
leurs chapeaux à ruban bleu qui flotte. Elles tirent bien leurs chaussettes en

descendant. Et elles vont gentiment par cinq comme à la promenade du jeudi, se tenant par la main et ne sachant.<sup>48</sup>

Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de dire les personnes, d'essayer de les dire dans leur individualité, eux qui comme tous les autres seront perdus dans la masse immense des assassinés. Il s'agit bien de témoigner de l'individualité de ces personnes. On ne sait pas si Charlotte Delbo a effectivement vu, de ses yeux, assisté elle-même à l'arrivée à Auschwitz de cet éventail de personnes. Elle a pu les croiser, on a pu lui parler de ces gens. Mais le fait est que cet éventail de personnes a bien été là, vraisemblablement été là, puisque ce sont des représentations de personnes ayant existé (ici ou ailleurs) et qui ont été déportées. Les représenter comme elle le fait, par une écriture poétique littéraire, est bien un témoignage, considéré et accepté comme tel. Pourquoi serait-ce différent pour Rawicz ? Parce que son mode de représentation, pour poétique et littéraire qu'il soit, est également entouré d'éléments qui parasitent la lecture. Ce n'est pas à cause de la complexité apparente du propos ni par leur portée surréaliste, mais bien par leur étrangeté. Etrangeté par rapport à nos habitudes de lecture : à l'instar de la défamiliarisation, le mode de représentation de Rawicz crée un décalage avec ce à quoi on s'attend. Un poème qui parle de la mort injuste devrait susciter l'émotion. Or ici, on oscille une fois de plus entre le texte esthétiquement travaillé (la présentation des trois victimes, les allitérations, les paronomases) et des termes qui appartiennent habituellement à la prose (les mentions de la boue, la pomme d'Adam). La sensibilité est là, pour autant le poème ne semble pas chercher à susciter l'émotion avant tout, parce que l'accent n'est pas mis sur le fait que ces personnes sont mortes mais davantage sur ce qui reste d'eux, une image les représentant, furtive et surtout pas mimétique. Dans le récit de Delbo, on peut se représenter fidèlement, en partie, les personnes qu'elle évoque. Même si c'est court, la description donne des détails

---

<sup>48</sup> DELBO, Charlotte, *op. cit.*, p.13-14.

suffisamment habiles, marquants et précis pour que le lecteur se figure la scène et les personnages. Chez Rawicz au contraire, la description est plus psychique ou anecdotique, et cachée : la femme dont le corps sait chanter des « chansons frêles des brasiers éteints » est un détail qui permet au lecteur de s'en faire une image encore plus personnelle et subjective, parce qu'elle ne renvoie à aucune référence commune de représentation dans son apparence extérieure. Sa description n'est pas du tout concrète. Elle n'a pas un vêtement en particulier, qui pourrait par exemple servir de référence, ou une coiffure ou une mention faite de sa silhouette ou de sa taille, ou d'un quelconque autre signe distinctif (comme chez Delbo les jupes plissées des fillettes, le mouchoir sur la tête des femmes de Zagreb, etc.). C'est au contraire quelque chose de profondément intime qui nous est dit d'elle, une intériorité qui déplace le plan de la représentation.

Le fait que Rawicz ne soit pas dans la représentation mimétique déconstruit notre vision et notre acceptation de ce qu'est — ou devrait être selon la doxa — un témoignage. En s'écartant ainsi des codes du récit testimonial, il donne l'impression de s'écarter du même coup de *l'intention* testimoniale. Or l'intention est bien présente, et Rawicz prouve ici qu'elle n'a au fond pas tant à voir avec le consensus d'écriture. Témoigner d'un épisode de l'histoire aussi marquant et inédit dans le monde occidental moderne nécessitait quelques mises au point, et l'élaboration de consensus. Nous nous sommes efforcés de montrer l'évolution et la nature de ces consensus au chapitre 1, et avons retenu notamment les deux notions de respect envers les disparus et de transparence dans le récit comme piliers du témoignage sur la Shoah, ayant perduré dans ce qu'on a ensuite appelé « littérature de la Shoah ». S'immiscer dans cette littérature avec de la fiction, on l'a vu, est problématique du point de vue des deux piliers que nous venons de mentionner. Mais si « témoigner d'un épisode de l'histoire aussi marquant et inédit dans le monde occidental moderne » a aussi eu besoin d'une mise au point sur le langage — c'est la question de tous ceux, artistes

ou intellectuels, qui se sont consacrés à la question, je pense particulièrement à Celan et Adorno — pourquoi ce langage ne serait pas celui de la fiction comme dans *Le sang du ciel* ? Eh bien d'abord parce que *Le sang du ciel* n'est pas complètement une fiction. Il ne fait qu'en utiliser les mécanismes, certains de ses codes, certaines de ses ruses, et de ses ressorts ludiques. En réalité, *Le sang du ciel* est bien une œuvre qui témoigne. C'est une œuvre qui témoigne d'un événement historique connu, la seconde guerre mondiale et le génocide des Juifs d'Europe, mais aussi des séquelles de cette période sur un homme ordinaire, dont le destin comme tant d'autres fit de lui un survivant, laissé à une existence extra-ordinaire.

Le poème que nous avons lu, sous ses airs de fragment laissé là au hasard de la volonté du narrateur 1 — dont je rappelle le commentaire: « Les strophes malhabiles qui semblent n'avoir rien de commun avec le récit principal ajoutent-elles quelque chose à l'image que je me fais de ses derniers mois? » — ne doit en fait rien au hasard (car le hasard est ordonné par Rawicz). Il intervient dans la deuxième partie du roman, qui raconte la fuite de Boris et Noëmi, contraints de se cacher, de jouer constamment un rôle. C'est aussi la partie où s'amorce le glissement d'identité de Boris vers Youri Goletz (le nom inscrit sur les papiers d'identité trouvés et conservés par Boris). C'est en devenant Youri Goletz qu'il sera finalement relâché, après avoir été arrêté et torturé dans la troisième partie. Il s'agit donc de la partie centrale du roman, celle aussi où les actions concernant le récit principal sont réduites, pour laisser plus de place aux pensées des personnages. Le poème est un fragment, on l'a dit. Mais ce n'est en rien un fragment détaché du récit principal. Cette partie témoigne de plusieurs faits :

- L'angoisse d'être démasqué:

[...] j'ai appris que de vastes boulevards pouvaient faire souffrir comme un cœur malade, qu'un jardin public en automne avec ses promeneurs clairsemés et ses feuilles dorées qui crissent sous vos pas, avec le miracle de son soleil attardé, pouvait être un ennemi froid et cruel. Que le tramway était un monstre épiant ses victimes de cent yeux hostiles.

- Le hasard de la fuite et ses conséquences psychologiques:

Nous passions, nous passions et le voyage restait là, figé, grimaçant, tel un masque antique. Il nous menait à travers l'infini royaume du « Choix ». Le fait de choisir ou le semblant du « Choix » multiplié par les secondes de notre vie bourdonnait dans nos oreilles supervigilantes comme un essaim de guêpes: La rue débouche sur une place. Si nous allons à droite, c'est peut-être la torture et la honte et la honte d'avoir honte. A gauche, c'est peut-être le salut. Ou bien le contraire... Cette gageure perpétuelle alimentait nos disputes et se repaissait de nos esprits et de nos pensées. Si un jour les quatre points cardinaux ne mènent qu'à la mort, nous ne saurons jamais, devant le mur ultime, que les trois autres issues par nous rejetées étaient également bouchées. (*LSDC*, p.171)

- L'amour fraternel et silencieux envers ceux qui partagent le même sort:

Dans cette ville qui comptait des centaines de milliers d'habitants, combien étions-nous à essayer d'échapper aux yeux fureteurs et aux mains meurtrières? Une centaine ou cinq fois une centaine? Je ne le savais pas. Il y avait parfois de ces croisements de regards qui se voulaient anonymes, qui se voulaient neutres et qui étaient tous reconnaissables justement à cause de cet effort vers l'anonymat. De ces regards qui, instantanément, faisaient jaillir l'amour fou, l'amour impossible. (*LSDC*, p.167)

- Le mépris et l'humiliation apportés par ceux qui daignent les aider:

Le premier homme rencontré à connaître notre identité, appartenait à cette catégorie de la population que le vainqueur vouait à l'amoindrissement, au travail éternellement subalterne, mais non pas à la mort... André, avec lequel j'avais jadis passé une année sur les bancs à la faculté, nous haïssait, Noëmi, moi et les nôtres. Mais cette haine où se mêlait du mépris devait être, sans doute, moins immédiate que sa haine, bien pensante et pathétique, contre l'envahisseur. [...] — Je ne vois aucune raison de vous cacher que je suis le trésorier du mouvement local de Résistance. Je ne doute pas qu'il vous tiendra à cœur d'apporter votre obole. Je pose la question, alors que j'ai le droit d'exiger. Vos ancêtres se sont enrichis grâce à la sueur des paysans de ce pays. Il n'est que juste que, de cette manière du moins, vous participiez à la lutte... (*LSDC*, p.144-145)

- La difficulté à continuellement jouer un rôle:

À l'auberge où nous prenions parfois nos repas, dans une salle presque vide, un client attardé nous fixait de son regard lourd où il n'y avait même plus de doute. Nous étions en train de jouer notre comédie quotidienne et ininterrompue: celle d'un couple amoureux coupé du monde extérieur. [...] Sans s'adresser à nous, regardant de côté, il prononça distinctement une seule

phrase: « Les imbéciles se trahissent toujours! » Mon absence de réaction me trahissait plus sûrement que ne l'aurait fait une crise d'hystérie. Un homme n'ayant rien de mortel à cacher, un homme NORMAL n'aurait-il pas eu au moins un regard interrogateur? (LSDC, p.194-197)

Ces extraits ont deux fonctions principales faisant avancer le récit. Premièrement, ils témoignent de la vie fugitive, qui est moins souvent représentée par les survivants que la vie concentrationnaire, apportant un éclairage différent sur la Shoah. On ne peut guère citer qu'Anna Langfus, avec *Le sel et le soufre*, comme autre auteur ayant témoigné de cet aspect de la guerre. *Le sang du ciel* garde cependant son indépendance dans la représentation qu'il en donne (*Le sel et le soufre* est plus conforme aux codes testimoniaux). Deuxièmement, ces extraits, s'ils mettent en scène des actions bien concrètes, sont parallèlement développés avec tout un pan psychique qui trop souvent est absent du récit de témoignage dont l'objectif principal est de témoigner d'événements et de faits, malgré (ou avec) une démarche littéraire. Ici ce pan est mis en avant, bien davantage que les événements et les faits. Ce renversement de plan n'efface en rien l'intention testimoniale ; il s'agit simplement de considérer le pendant métaphysique et abstrait comme faisant partie des événements au même titre que les actes concrets et compris dans un espace tangible.

C'est en cela que le poème est représentatif du témoignage rawiczien. On comprend qu'il est question de Juifs fusillés. Il y a même une mention précise de lieu : Zbaraje, un district de la Galicie orientale, territoire coincé entre la Pologne et l'Ukraine et tristement connu pour avoir été le théâtre de massacres perpétrés par les nazis. Finalement, trois Juifs sont décrits avec plus de précision. Voilà pour les « actes concrets », le plan à l'arrière. Ce qui est mis à l'avant, c'est la description, non pas physique, générale, ou même simplement vestimentaire mais bien plus personnelle des personnages. Une description qui concerne presque uniquement la perception subjective de celui qui décrit, beaucoup plus que ce à quoi ressemble objectivement la personne décrite. Quant au sang qui se mêle à la

neige pour donner à la boue une couleur beige, Rawicz souligne « Ce sang / N'est pas une banale / Métaphore d'amour / C'est / Le sang des Juifs / fusillés ». La banale métaphore d'amour fait écho au *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes et au passage maintes fois commenté des trois gouttes de sang dans la neige, occasion pour Perceval d'accéder à la révélation du sentiment de l'amour courtois, envers Blanchefleur. Rawicz met la culture occidentale (par l'évocation de l'une de ses œuvres littéraires fondamentales) en contraste avec le génocide (sous-entendu par « Le sang des Juifs », en un seul vers). L'injustice et l'absurdité cruelle du génocide ressortent alors à travers le poème: témoignage une fois de plus de la difficulté de vivre dans ce monde injuste, absurde et cruel aux valeurs bafouées par lui-même.

Par un changement de modèle, faisant passer la description des faits concrets à l'arrière-plan et la place accordée à la subjectivité de la psyché humaine au premier plan, Rawicz livre un témoignage certes atypique mais dont on ne peut nier la nature testimoniale. L'utilisation de la fiction lui permet de mettre en évidence des pensées qui passent pour celles de son personnage. A savoir si Boris agit comme porte-parole pour Rawicz, ou s'il est un prétexte à la provocation (comme le sous-entendait, au moins en partie, Anna Langfus), la question mérite nuance. Le fait est que *Le sang du ciel*, en plus d'un témoignage, est aussi une œuvre littéraire moderne à part entière, et c'est pourquoi la légitimité du personnage de Boris est aussi ambiguë.

### III. Un roman moderne.

On l'a dit, au cours de la lecture du *Sang du ciel*, on peut identifier plusieurs narrateurs : le narrateur 1 et Boris sont les deux principaux. Mais parfois, par un imperceptible changement de point de vue, un personnage s'empare du « je » et nous donne accès à ses pensées. Par exemple le docteur Cohen, précédemment

cité. Ou bien, par un jeu romanesque, on nous refait le coup du manuscrit trouvé, et alors un nouveau personnage se met à partager sa vie et ses pensées. Par exemple David G. Ces techniques permettent d'obtenir un éventail relativement large de personnages, donc de personnalités différentes, et qui vont avoir des réactions et des opinions qui leur appartiennent en propre. Ce sont aussi des techniques qui se rattachent clairement au genre romanesque : le récit testimonial, si et quand il laisse place à d'autres points de vue, va le faire par un discours indirect, intégré dans un dialogue ou en discours rapporté. Faire parler un autre, des autres, est un procédé habituel de la fiction et du roman. Rien d'étonnant donc à ce que Rawicz en use dans le cadre de sa démarche. Semprun l'utilise largement, notamment dans *L'écriture ou la vie*, où ces personnages lui permettent de provoquer un débat, ou de pouvoir clarifier sa propre opinion en l'opposant ou la mesurant aux autres. Par exemple à travers ce dialogue, qui lui permet de construire une vision de ce que devrait être à ses yeux une bonne façon de témoigner:

— Le cinéma paraît l'art le plus approprié, ajoute-t-il. Mais les documents cinématographiques ne seront sûrement pas très nombreux. Et puis les événements les plus significatifs de la vie des camps n'ont sans doute jamais été filmés... De toute façon, le documentaire a ses limites, infranchissables... Il faudrait une fiction, mais qui osera? [...]

— Si je te comprends bien, dit Yves, ils ne sauront jamais, ceux qui n'y ont pas été!

— Jamais vraiment... Il restera les livres. Les romans de préférence. Les récits littéraires, du moins, qui dépasseront le simple témoignage, qui donneront à imaginer, même s'ils ne donnent pas à voir... Il y aura peut-être une littérature des camps... Je dis bien: une littérature, pas seulement du reportage...

Je dis un mot à mon tour.

— Peut-être. Mais l'enjeu ne sera pas la description de l'horreur. Pas seulement, en tous cas, ni même principalement. L'enjeu sera l'exploration de l'âme humaine dans l'horreur du Mal... Il nous faudra un Dostoïevski!<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, *op.cit.*, p.170.

Bien que le procédé montre ici sa force dans l'utilisation des autres personnages pour mettre en avant ce que l'auteur a à dire, c'est encore différent de ce que fait Rawicz. Parce que même lorsqu'il prête (ce qui reste relativement rare) la parole à un narrateur temporaire autre, Semprun reste en contrôle de son récit: on sait toujours où il se place lui, et ce qu'il pense. Son autorité auctoriale est bien assise, et son opinion personnelle à propos d'éventuels discours d'autrui est claire. C'est aussi ce qui fait de *L'écriture ou la vie* un témoignage romancé, plutôt qu'une fiction romanesque portant témoignage comme l'est *Le sang du ciel*.

Chez Rawicz en effet, le point de vue de l'auteur reste équivoque en toute circonstance, puisqu'il n'intervient pas : on est bien dans un roman traditionnel, du moins en ce qui concerne ce point précis de narration et de point de vue. De fait, ce choix, que nous avons longuement souligné comme atypique pour un témoignage, est cependant plutôt fréquent pour un roman. Comme roman, donc, ce qui le caractérise plus singulièrement, c'est sa modernité. Toujours en association avec la dimension testimoniale (l'une et l'autre sont mêlées inextricablement), je propose une tentative d'identification de cette modernité.

On a souvent, depuis Adorno, utilisé l'expression « après Auschwitz ». Cela suppose un absolu : « l'après » devient cette longue ligne intemporelle et insensible à la fragmentation des événements. C'est une ligne qui a un point de départ mais pas de fin. Sur ce point, on s'accorde. Mais à part cet absolu, au fond un peu facile, qu'est-ce vraiment que « l'après Auschwitz » ? Dans la culture occidentale, cela s'est notamment traduit par une perte, ou plutôt un refus, des cadres traditionnels porteurs de sens. Comme une pause jetée au milieu d'une révolution de l'art en marche (dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle, l'art commençait déjà à renier l'objectif de représenter un réel identifiable), Auschwitz n'est pas à lui seul l'élément déclencheur, mais a certainement agi comme catalyseur de cette redéfinition des conventions artistiques, et plus précisément littéraires. Ainsi, le Nouveau Roman veut effacer les personnages et rejette le principe même

d'intrigue, pendant que l'OuLiPo impose des contraintes au texte dans une démarche expérimentale de prouesses imaginatives. La littérature de l'absurde<sup>50</sup> est sans doute l'exemple le plus prégnant de l'influence exercée par « l'après Auschwitz » : bien que l'absurdité de la vie humaine et l'absence de sens aient déjà été soulevés par la littérature existentialiste, le théâtre de l'absurde intègre les limites du langage dans le texte (et/ou la représentation), ce qui est nouveau, et directement dans la lignée des réflexions sur l'indicible et l'incommunicable. On a donc un bouillon de nouvelles pratiques littéraires (j'aurais pu en citer d'autres), ayant toutes en partage deux dénominateurs communs : d'une part la réflexion de fond est ce qui motive la création de la forme, et d'une autre cela se fait par la démonstration — réalisée *dans* et *par* le texte — de cette réflexion de fond. Dans ces perspectives, « l'après Auschwitz » agit de façon plus ou moins appuyée et plus ou moins certaine comme catalyseur. C'est une rupture qui est présente à l'esprit, et dont l'influence se fait ressentir. Mais Auschwitz ne constitue pas nécessairement le sujet principal de ces différentes initiatives. Il peut en revanche être un point de départ (*W ou le souvenir d'enfance* de Perec), une trame de fond (*Rhinocéros* de Ionesco), ou planer au-dessus du texte sans jamais s'y poser (*Fin de partie* de Beckett). Si d'une certaine façon tous ces textes sont témoignages dans la mesure où ils témoignent d'un état d'esprit général de la littérature où s'accomplit la négativité de « l'après Auschwitz », ce sont des témoignages indirects. Ce sont des textes du « après » dont le « Auschwitz » n'est pas le présent, n'est pas la préoccupation principale, mais plutôt la motivation à porter les réflexions catalysées par l'événement. Or, tout témoignage qu'il soit, *Le sang du ciel* semble très bien trouver sa place dans cette catégorie.

---

<sup>50</sup> J'utilise l'expression par commodité pour désigner ceux qui ont réfléchi et mis en œuvre cette réflexion sur le langage et ses limites. J'intègre donc à ce mouvement général les auteurs du dit « théâtre de l'absurde », et également, bien que consciente de son indépendance par rapport aux présupposés de cette école, Beckett.

## 1. Auschwitz sans exclusivité.

Et pour cause: bien que la période historique et ce qu'elle implique soit évidents, elle agit dans la vision globale du roman plus comme une trame de fond que comme le véritable sujet abordé par Rawicz. Lequel sujet relèverait davantage de ce qu'il appelle lui-même l'ontologie de l'être. C'est une position qu'il défend d'ailleurs explicitement dans sa préface à *Sablier* de Danilo Kis : « Vouloir séparer, couper l'art de l'être, imaginer un art non ontologique, anti- ou a-ontologique, serait une démarche absurde hier comme aujourd'hui. »<sup>51</sup>

Montrer quelque chose de l'être est donc un objectif présent dans *Le sang du ciel* au même titre que celui de témoigner. Rawicz mêle en fait ces deux objectifs : par un témoignage aussi littéraire que le sien, l'ontologie de l'être ne peut tout simplement pas être une dimension absente du récit. Boris est un personnage « sans filtre » : pour les besoins du récit (et ceux du témoignage), si la précision descriptive de certains événements peut être passée sous silence, les pensées des personnages sont au contraire complètement accessibles au lecteur, qu'il y comprenne quelque chose ou non d'ailleurs. Mais c'est en cela que le roman de Rawicz est à la fois atypique et complètement dans l'air du temps, ce temps non tout à fait défini de « l'après Auschwitz ».

Atypique, il l'est par l'incongruité de la démarche. Si la démarche artistique vise une recherche sur l'ontologie de l'être, pourquoi en effet ne pas s'en tenir à un récit plus simple et moins imbibé d'autres enjeux ? La réponse est élémentaire mais doit être soulignée : parce que justement, le désordre et la complexité font partie de l'ontologie de l'être. Tout comme ils font partie de la problématique même du témoignage mis en récit, par le choix d'une représentation qui elle est anti- ou a- mimétique. Rawicz s'attache donc à concilier un projet expérimental sur « comment intégrer l'ontologie de l'être à une œuvre », avec un projet

---

<sup>51</sup> RAWICZ, Piotr, « Préface », in *Sablier* de Danilo Kis, Paris, Gallimard, 1982, p.11.

esthétique sur un témoignage faisant appel à la représentation non mimétique. Le tout dans ce qui se revendique comme de la fiction.

Je dis « revendique » parce que certains éléments (la majorité) appartiennent réellement à la vie de l'auteur, comme il le confirmera lui-même dans les différentes interviews que nous avons pu regrouper, ainsi que ce qui nous en est dit dans *Un ciel de sang et de cendres*. Pourtant dans tout ce qui appartient au roman, rien n'est mis en œuvre pour montrer ce vécu. Au contraire, il y a tout un jeu fait pour maintenir l'ambiguïté sur ce point, et cela tient notamment à une certaine désinvolture de l'auteur envers l'unicité de l'événement qu'il dépeint, encore une fois en totale opposition avec ses pairs. En épitaphe de *Kaddish pour l'enfant qui ne nâtra pas*, Kertész cite Celan dans des vers qui désignent clairement les camps de concentration :

... assombrissez les accents des violons alors vous montez  
en fumée dans les airs  
alors vous avez une tombe dans les nuages on n'y est pas  
à l'étroit.

Dans sa préface à *L'espèce humaine*, Antelme évoque explicitement les premiers jours après la libération des camps, où tous avaient tellement envie de parler, tout en se rendant compte de la distance entre l'expérience vécue et « le langage dont nous disposions ». Il dédicace son récit à sa sœur « Marie-Louise, déportée, morte en Allemagne ».

Primo Levi, dans son poème d'ouverture à *Si c'est un homme*, ne cite pas directement l'expérience concentrationnaire mais y fait allusion sans ambiguïté par des marqueurs que l'on reconnaît comme appartenant à la vie dans les camps:

[...]  
Considérez si c'est un homme  
Que celui qui peine dans la boue,  
Qui ne connaît pas de repos,  
Qui se bat pour un quignon de pain,  
Qui meurt pour un oui pour un non.  
Considérez si c'est une femme  
Que celle qui a perdu son nom et ses cheveux

Et jusqu'à la force de se souvenir,  
Les yeux vides et le sein froid  
[...]

Que ce soit par l'hommage, par l'avertissement pour expliquer une partie de la démarche, ou par un autre biais, le lecteur sait d'emblée où il va se situer dans le récit, et va presque immédiatement être confronté à un mot, une phrase, qui appartiennent au langage, au champ lexical, de la Shoah (puisque désormais une telle chose existe). On insiste sur le caractère inédit de l'événement, et c'est devenu chose admise que cette singularité. Or, Rawicz procède tout autrement. Il faut attendre plusieurs pages avant de savoir de quoi il va être question. Et même là, seule notre connaissance des modalités de la guerre nous aide à comprendre, puisque lui ne dit rien d'explicite:

Le douze juillet 19... on nous ordonna de prendre nos bagages — vingt kilos par tête —, de laisser ouvertes les portes de nos demeures et de nous rassembler sur la grande place que bordait le fleuve. [...] C'est une douleur douce qu'une ville où on a vécu, où sont morts les vôtres, et qui devant vos yeux se mue en Histoire. (LSDC, p.14)

Même si cela paraît incongru, *Le sang du ciel* n'est pas le seul témoignage de la Shoah à dissimuler ainsi son sujet. H.G. Adler, dans *Un voyage*, utilise ce procédé tout au long du roman, pour un récit parodique de la catastrophe par tout un système d'anti-phrases pastichant le langage nazi. Bien qu'à de nombreux points de vue ces deux récits se rejoignent — notamment dans le projet esthétique qui se dégage de l'un et de l'autre, et dans la modernité fulgurante qu'ils partagent— Rawicz va plus loin que l'implicite de la Shoah sous-entendue dans le texte. Dans sa postface en effet, il affirme:

Ce livre n'est pas un document historique.  
Si la notion de hasard (comme la plupart des notions) ne paraissait pas absurde à l'auteur, il dirait volontiers que toute référence à une époque, un territoire ou une ethnie déterminés est fortuite.  
Les événements relatés pourraient surgir en tout lieu et en tout temps dans l'âme de n'importe quel homme, planète, minéral... (LSDC, Postface)

Il y a plusieurs choses importantes dans cette déclaration. Il y a d'abord le problème que cela pose au niveau de l'autorité auctoriale, comme nous l'avons déjà évoqué. Au lieu de revendiquer son expérience, Rawicz se décharge au contraire. Et même si l'ironie est latente, il souligne bien que le fait que l'événement historique en trame de fond soit ce qu'on identifie comme la Shoah, cette identification historique est presque aléatoire. En terme d'autorité auctoriale, il y a donc bien une décharge complète de la part de l'auteur: au lieu d'insister sur un cadre déterminé — comme c'est presque toujours le cas dans les autres témoignages — qui disent l'époque, le lieu, et les personnes, lui insiste sur le caractère universel de ce qu'il raconte. Il écrira encore dans la préface à *Sablier* :

« Après Auschwitz la poésie est devenue impossible. » Pour nombre de raisons je juge absurde cette énonciation du regretté philosophe allemand Theodor Adorno, que je cite de mémoire...

Tout d'abord, pourquoi après Auschwitz et non après Solovki et Kolyma ? Ou après la collectivisation de l'agriculture en Ukraine au début des années trente ? A l'issue de la révolution culturelle en Chine ? Ou après le règne au Cambodge d'un certain Pol-Pot ?<sup>52</sup>

C'est le point le plus significatif. Ceux qui ont écrit la Shoah, ceux dont on a retenu les noms, se sont attaché à montrer comment le littéraire apportait une réponse la plus adéquate possible à cette difficulté de transmettre l'expérience. Ils n'ont pas forcément clamé que cette expérience (« l'essentiel » de cette expérience) était absolument unique, toutes époques et toutes situations confondues. Mais à l'intérieur d'un dispositif de reconstruction qui intervient après la guerre, la Shoah s'est peu à peu imposée comme un événement à part. Si bien que d'autres survivants d'événements d'une violence inouïe, « pourtant » intervenus au XXème siècle également, n'ont pas trouvé leur place dans ce qu'ils interrogeaient pourtant conjointement avec les survivants de la Shoah. La manifestation du Mal absolu (selon l'expression chère à Semprun ou Todorov), les limites du langage et la réponse de l'imagination littéraire, le sens de l'existence.

---

<sup>52</sup> RAWICZ, Piotr, préface à *Sablier*, op. cit.

De grands mots, mais des idées obsessionnelles, essentielles, pour celui qui a vécu ces violences et en est revenu. Des idées qui ont toutes un rapport avec la fameuse « ontologie de l'être » dont parle Rawicz, et qui ne peuvent être absentes de l'art.

Ces deux éléments : la recherche de l'ontologie de l'être, qui se traduit par un projet artistique expérimental d'une part, et le fait de ne plus considérer Auschwitz comme un événement absolument unique (avec tout ce que cela sous-entend) montrent la modernité du *Sang du ciel* dans sa dimension « de fond ». Concrètement, cela se traduit, nous l'avons dit plusieurs fois, par un choix de représentation original, et lui aussi tout à fait moderne, tant dans les sujets choisis que dans la façon de les exprimer. C'est ce que nous allons voir maintenant, dans le but de montrer comment la modernité esthétique se manifeste dans le roman tout en servant l'intention testimoniale.

## 2. L'anti mimesis.

Pour aborder cet ultime aspect de la narration de Rawicz, il me faut d'abord préciser que la représentation comporte plusieurs strates, plusieurs niveaux d'exploitation qu'il convient de séparer pour mieux les identifier. D'une part, il y a le *sujet* des scènes représentées, d'autre part, la *manière* dont elles sont représentées. Il m'a paru important de séparer ces deux niveaux afin de pouvoir faire ressortir un élément essentiel. Rawicz a été déporté à Auschwitz. Il l'évoque par cette allusion à la fin du roman, alors que le narrateur 1 reprend les rênes du récit:

L'histoire de la queue eut des rebondissements dans la grande Plaine des Bouleaux, la même qui devait faire l'émerveillement du monde. [...]  
Pour assouvir votre curiosité et pour satisfaire aux règles de la composition, malmenées et mécontentes, je vous confirmerai ce que sans doute vous avez deviné depuis le début: L'homme à la queue trempée dans des malheurs de pacotille et à la tête remplie de comparaisons, celui qui jouait le héros de ce récit — a survécu à tout. (*LSDC*, p.276)

La Plaine des Bouleaux fait référence à Auschwitz. Or, ce n'est pas Auschwitz que Rawicz raconte mais bien « l'histoire de la queue ». Le sujet n'est pas les camps de la mort, qui eux sont effectivement uniques dans l'histoire, mais ce qu'il y a de beaucoup moins unique, à savoir tout le dispositif mis autour des camps, basé non pas seulement sur un régime nazi hiérarchisé et organisé mais bien sur les hommes, nazis ou non, sur l'Homme, cette espèce à laquelle nous appartenons tous, qui a rendu ce dispositif possible. Alors que Robert Antelme et Primo Levi mettent en relief la perte d'appartenance à l'espèce humaine en tant que prisonnier dans leur récit, Rawicz souligne la communauté de l'espèce. Aussi bien nazis que civils libres ou Juifs, tous font preuve de contradictions, tantôt d'extrême bonté ou de méchanceté pure, mais la plupart du temps en nuances. Ce qui est montré, c'est en fin de compte une sorte de fatalité: ça s'est passé de cette façon et à ce moment-là, mais ce n'est pas quelque chose de si incroyable compte tenu de la nature humaine. En conséquence, les scènes représentées tendent à montrer cette fatalité.

Et d'autre part, comme nous le disions, il y a la façon dont ces scènes sont représentées. Etant un roman qui se passe pendant la Shoah, plusieurs scènes du *Sang du ciel* sont extrêmement cruelles. Rawicz, en témoin, ne les passe pas sous silence. Ce ne sont pas les différents traitements vus dans les camps de concentration, mais il s'agit d'actes tout aussi choquants et désespérants. En revanche, là où la majorité des auteurs utilisent pour décrire ces scènes un langage simple, « nu », comme nous le remarquions précédemment, Rawicz s'y prend tout autrement. Si l'on écarte de nos considérations l'horreur latente qui se dégage de certains passages, quatre scènes dans *Le sang du ciel* appartiennent plus clairement au domaine de l'horrible cruauté dont est parsemée la littérature de la Shoah, à travers des actes qui ont souvent été rapportés par les survivants dans leurs récits. Il y a la scène de la mort de Léon L. Il y a la scène du massacre des enfants. Il y a la scène du viol, qui intervient au même moment et que nous avons déjà soulignée. Enfin, il y a la scène dans laquelle Boris, d'une fenêtre, découvre

cinq hommes enterrés jusqu'au cou dont les têtes, qui dépassent du sol, se font manger par des porcs. Le reste des épisodes violents, et je pense notamment aux tortures que Boris subit après son arrestation, est dit de manière à ce que l'on comprenne ce qui se passe, mais n'est pas décrit. C'est parce que les quatre scènes que je viens d'identifier sont emblématiques de l'écriture de Rawicz que je me permets de les isoler, et de les rappeler ici.

- Scène 1: la mort de Léon L:

— C'est un cadeau pour vous, dit-il à LL... Veuillez la mettre tout de suite... Il y avait aussi une couronne en papier mâché, et quand Léon se trouva dans cet accoutrement on le fit danser. Il commença par une valse, puis c'était un tango pendant lequel Léon, d'une manière on ne saurait plus suggestive, serrait dans ses bras une partenaire imaginaire. Il en était déjà à s'essouffler quand le capitaine demanda un peu de folklore. Dès ce moment-là les choses commencèrent à se gâter. Pendant la cosaque, les jambes de Léon s'embrouillèrent dans sa chemise. Il trébucha. Devant ses yeux émerveillés se construisit un poulailler énorme. Les barres en étaient de métal fluorescent. Une lumière aveuglante se répandait, mais où donc en était la source ?... Sur les barres se tenaient des poules violettes et des archanges graves et ailés. Tout ce monde entonna un choral, attaqua une symphonie stridente, aiguë comme une lame qui s'échappait – ô merveille – de la gorge de Léon L. Il mit un temps à s'apercevoir que tout ce spectacle et toute cette musique sortaient de son propre être, de ses propres entrailles. Mais n'était-il pas, au contraire, le centre même de ce poulailler qui l'enfermait avec des barres fixées sur ses rétines ?

Si le poulailler est en moi, alors je suis grand, plus grand que la planète, se disait Léon L. C'est au fond ce qu'il m'avait toujours semblé. Mais si c'est moi qui me trouve à l'INTÉRIEUR de cette machine diabolique, qui alors m'y a enfermé et à quel moment ?

Le capitaine n'était plus seul à donner des ordres. Son ordonnance et quelques sous-officiers s'en mêlèrent. L'un d'eux demanda la kamarinskaïa russe, tandis que les autres préféraient une polonaise et quelques spécialistes voulaient à tout prix voir une danse bien juive : un mayoufess ou un rikoudekle. Le visage pâle de l'avocat devint rouge comme sa chemise et les veines de son front bleu-azur comme la Méditerranée un jour de soleil. Dans le tohu-bohu joyeux, on ne savait même plus qui avait lâché le premier coup de revolver, sobre et raisonnable, tel un pssst ! lancé par un

maître excédé sur une classe d'enfants par trop chahuteurs. (*LSDC*, p.33-34)

- Scène 2: le massacre des enfants et le viol

Boris s'abstient de décrire en détail le massacre. Trois soldats tenaient le garçon rebelle, tandis que le caporal lui découpait la langue avec une baïonnette trop grande pour cet usage. Il y avait du sang, beaucoup de sang, davantage – d'après les estimations de Boris – que n'en devait contenir le corps tout entier de Yaakov. Aucune parole ne fut prononcée par le groupe d'enfants qui se figea en une immobilité complète...

La petite fille que Boris avait tenue dans ses bras fut la deuxième. – Elle a de très beaux yeux, fit un soldat, comme des brillants. On aimerait les enchâsser dans une bague. Boris n'avait pas eu le temps de parachever une prière muette, violente comme un choc, que le Chassieux s'était déjà mis à crever les yeux de la fillette avec un canif en corne, celui-là même qui lui servait à ouvrir les boîtes de singe. Il confia ces yeux à Boris qui les prit dans le creux de sa main et songea : Une paire d'yeux, objet somme toute utile, tellement compliqué et difficile à reproduire. Il n'y a que le Créateur, dans Sa richesse et Sa prodigalité, pour se permettre un gaspillage pareil !

Ça glissait. Ça dégoulinait. Des cris stridents remplissaient la pièce comme autant de petits animaux affolés. Des bâillements, des sons vagues, des bruits monstres et bâtards. Des déchirements de sens et de peaux. Des figures géométriques, toutes les géométries qui entraient en folie comme on entre dans un bain chaud. Quelqu'un qui dit : « La géométrie, cette preuve irréfutable que Dieu est fou, fou à lier... » Le ventre de l'Univers, le ventre de l'Être était ouvert et ses tripes immondes envahissaient la pièce. Les dimensions, les catégories de la conscience, temps, espace, douleur, vide, astronomies se livraient à une mascarade ou à un combat, à une noce ou à une chevauchée et la chair des rêves s'étalait sur le siège de Dieu, évanoui, couché sur le ciment dans Ses propres vomissures.

La femme tranquille, la seule qui au début ne semblait pas croire à la vertu magique des documents officiels fut couchée et empalée. La masse immense du viol, fleur multicolore et exotique, s'épanouit dans la pièce. Ce qui peut être nommé restait modeste, gris, bassement soumis à la raison, à côté de l'innommable. La masse du viol s'écoulait entre les jambes écartées de la femme sans qu'elle profère un son. Une pantomime. Comme des statues blessées – songea Boris que l'aimable caporal invitait à prendre part à la réjouissance commune. (*LSDC*, p.138-139)

- Scène 3: les hommes dévorés

Je touchais de mon front ardent la vitre froide de la fenêtre donnant sur la petite cour. Et brusquement, comme un fouet de cirque, un réflecteur éclaira le décor. Le paysage minuscule et lunaire frappa mes tempes comme une massue. Je freinai une brusque envie de vomir. Ce n'étaient point des têtes de choux qu'étaient en train de lécher et de manger les porcs. Cinq hommes étaient enterrés debout dans le petit jardinet adjacent à la cantine. Leurs têtes salies, couvertes de poussière humide et de choses innommables, leurs têtes à moitié dévorées sortaient du sol telles de géants champignons. Une de ces têtes aux orbites vides venait d'effectuer un mouvement circulaire, nettement perceptible.

D'un geste violent et inconsidéré je brisai la vitre et me penchai au-dehors. Et avant de sentir le canon froid de revolver sur mon front moite, je réussis à entendre une parole humide, mi-râlée mi-chantée qui venait de loin, de plus loin que les astres : « Écoute mon peuple, Dieu est ton Seigneur, Dieu est unique... » (*LSDC*, p.154-155)

L'acte isolé de violence dans la scène 1 est l'assassinat de Léon L par les officiers. Dans le contexte de la guerre, il est vrai que l'on a pu voir plus violent, ou plus horrible (la mort à petit feu, la mort qui vient après avoir extrêmement souffert, par exemple). Ce qui est vraiment violent ici, c'est la cruauté teintée de ridicule dans laquelle se déroule l'acte. Manipuler ainsi quelqu'un, simplement parce que l'on a un pouvoir sur lui est chose presque ordinaire, guerre ou pas guerre. Mais puisqu'ici nous sommes sous le régime nazi, cela fait d'autant plus écho à d'autres comportements de la part des SS rapportés dans la littérature de la Shoah : l'abus de pouvoir, le plaisir sadique à exercer ce pouvoir, etc. Ici cela se manifeste sous les traits d'une mise en scène voulue et orchestrée par les officiers, elle-même mise en scène par Rawicz. Les officiers habillent et font danser LL ; Rawicz habille la scène d'une immersion dans l'esprit de LL (« Si le poulailler est en moi alors je suis grand, plus grand que la planète, se disait Léon L. C'est au fond ce qu'il m'avait toujours semblé ... »). Et il ne s'agit pas ici de

pensées logiques mais de quelque chose d'assez inhabituel pour un roman sur la Shoah : on verse presque dans l'absurde.<sup>53</sup>

En tout cas, cela nous est présenté comme les pensées de LL à ce moment-là, et ce même si elles dépassent la logique ou la convention. Pas qu'il y ait de convention établie sur les pensées d'un homme dans les minutes précédant sa mort, mais il y a en revanche une certaine convention littéraire de ces pensées, matérialisées parfois en paroles. Et cela n'échappe pas à la littérature de la Shoah. Dans cette littérature, la convention est tangente, mais existe. Rappelons-nous Delbo :

Ainsi vous croyiez qu'aux lèvres des mourants  
ne montent que des paroles solennelles  
parce que le solennel fleurit naturellement au lit  
de la mort  
un lit est toujours prêt à l'apparat des funérailles  
avec la famille au bord  
la sincère douleur l'air de circonstance.  
Nues sur les grabats du revir, nos camarades presque toutes ont dit :  
« Cette fois-ci je vais claboter. »  
Elles étaient nues sur les planches nues.  
Elles étaient sales et les planches étaient sales de diarrhée et de pus.  
Elles ne savaient pas que c'était leur compliquer la tâche, à celles qui  
survivraient, qui  
devraient rapporter aux parents les dernières paroles. Les parents attendaient  
le solennel.  
Impossible de les décevoir. Le trivial est indigne au florilège des mots  
ultimes.<sup>54</sup>

Rappelons-nous Levi:

Mais tous nous entendîmes le cri de celui qui allait mourir, il pénétra la vieille  
grange d'inertie et de soumission et atteignit au vif l'homme en chacun de  
nous.  
Kameraden, ich bin der letzte! (Camarades, je suis le dernier!).<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Il y a également une dimension de la folie très présente dans cet extrait. Malheureusement, il faut choisir des points précis, mais les thèmes de la folie et du mysticisme font partie intégrante du roman, et il serait intéressant de montrer en quoi ils constituent très clairement des éléments du littéraire.

<sup>54</sup> DELBO, Charlotte, *op.cit.* p.170.

<sup>55</sup> LEVI, Primo, *op.cit.* p.232.

Bien que ces deux extraits relèvent de situations complètement différentes, elles abordent toutes deux le thème des dernières paroles. Delbo souligne très bien l'inadéquation de la « convention » que nous évoquions: le solennel n'est pas de mise, et malheureusement, celles qui étaient sur le point de mourir n'ont pas répondu à cette attente conventionnelle. Dans un cas comme dans l'autre, nous n'avons pas accès aux pensées des personnes représentées. Cela tient au fait que Levi et Delbo ne font pas de la fiction. Ainsi, ils s'en tiennent à ce qu'ils savent, à ce qu'ils ont vécu, eux, ou du moins à ce qu'ils peuvent retranscrire avec certitude. Même Semprun, qui écrit bien des *romans* à partir de son expérience, ne se permet pas de faire parler (ou penser) les mourants. Rawicz, si. Parce que c'est une fiction, et parce qu'il défend la nécessité de questionner l'ontologie de l'être à travers son œuvre. Cela se manifeste donc par l'accès donné à quelque chose de normalement inconnaissable. Il franchit une limite conventionnelle en permettant cet accès. Cela n'a pas valeur de réflexion directe, dans le sens où les pensées de Léon L ne donnent aucune réponse à quelque question que ce soit (si ce n'est: « que peut bien contenir l'esprit d'un homme dans une telle situation » ?). Elles ne mettent pas non plus en évidence une problématique liée au témoignage. Et pourtant, en franchissant cette limite, Rawicz fait valoir un mode de représentation original, qui transcende le récit de témoignage. Il montre que le littéraire, par le biais de la fiction, a le pouvoir de donner accès aux limites. A cet inconnaissable, cet infranchissable. Et qui pourra dire avec certitude que ce n'est pas vrai, puisque c'est vraisemblable ? Après tout, puisqu'il s'agit d'un au-delà de la limite, qui pourra jamais, réellement, objectivement, rendre compte (témoigner) de ce qu'il a pensé avant sa mort ? Le témoin absolu cher à Levi est enfin accessible. Rawicz est le seul à aller aussi loin, et s'il peut le faire, c'est grâce à ce choix assumé de la fiction. Beaucoup d'auteurs survivants ont prôné la nécessité de l'imagination pour écrire sur la Shoah. C'est Rawicz qui va le plus loin à travers cet extrait, car en imaginant les dernières pensées de son personnage, il met le plus évidemment en application le pouvoir du littéraire pour

témoigner. Non pas pour témoigner d'un fait, mais de ce qui pourrait, vraisemblablement, être né de ce fait dans l'esprit de la victime. Kertész a dit, à propos de ce qui distingue l'autobiographie du roman: « [...] dans un roman ce ne sont pas les faits qui comptent, mais ce qu'on y ajoute. »<sup>56</sup> L'ajout de cette introspection donne au fait (la mort de Léon L) un éclairage ontologique à la scène, qui sans cela ne serait qu'un témoignage de violence gratuite.

La scène 2 est une explosion de violence et de cruauté. On nous dit que « Boris s'abstient de décrire en détail le massacre », mais il en décrit suffisamment pour nous plonger dans l'horreur. Ce qui est notable ici en comparaison avec la scène 1, c'est l'introduction de l'ironie sous-jacente dans la description. Elle participe d'ailleurs à tout un mécanisme de mise à distance, opéré notamment par les intrusions des pensées de Boris à l'intérieur même de la description. Elles apparaissent comme déplacées par rapport au drame qui se joue autour de lui, mais cela aussi participe à la mise à distance. La scène est tellement cruelle qu'elle en devient presque irréelle, et au lieu de le dire comme ça, Rawicz le dit — ou plutôt le montre, le représente — littérairement. Une nouvelle comparaison avec Delbo nous éclaire, dans un extrait de « Weiter », où une femme est abattue par un SS qui ne cesse de lui dire « weiter » (plus loin) afin qu'elle dépasse la limite autorisée, justifiant ainsi son tir: « Certaines n'ont rien vu et questionnent. Les autres se demandent si elles ont vu et ne disent rien. »<sup>57</sup>

C'est le motif, récurrent dans la littérature de la Shoah, de la scène tellement horrible que l'on se demande sur le coup si elle a bien eu lieu. Et oui, elle a bien eu lieu, c'est aussi pour cela qu'on témoigne. A un commentaire « explicite » comme celui de Delbo, Rawicz préfère représenter cet effet. Le ressenti est : la scène est tellement cruelle qu'elle en devient presque irréelle. Il représente donc ce ressenti

---

<sup>56</sup> KERTÉSZ, Imre, *Dossier K.*, Arles, Actes Sud, Babel, 2008, p.14.

<sup>57</sup> DELBO, Charlotte, *op. cit.* p.110.

à travers une distance installée tout le long de la scène par divers procédés (l'ironie et l'intervention des pensées de Boris qui viennent couper la description). L'objectif de cette distance, cependant, est de faire ressortir l'état de choc. Devant la quasi irréalité de l'action, celui qui en est témoin s'en éloigne. L'affect se défend, il se déplace, il nie peut-être, et va sur un autre terrain. Ce qui vient également contredire l'impression que ces réflexions sont déplacées, puisqu'au moment où elles interviennent, le narrateur est ailleurs. La notion de respect n'a aucun sens dans ces conditions : quand bien même il serait question de rendre une dignité aux victimes, Rawicz montre aussi dans cette scène que face à la violence, ce n'est pas une question qu'on se pose sur le coup, mais une préoccupation qui vient plus tard. Or, soumis au temps présent de la narration fictionnelle, son personnage pense « sur le coup ». Il n'y a pas ce recul qui permet à Delbo d'introduire ses pensées de survivante à l'événement passé qu'elle raconte. Dans cette scène, Boris obéit au présent, et c'est ce que Rawicz tente de faire ressortir dans la représentation qu'il en donne.

Cela étant, on ne peut passer à côté du travail formel, qui lui est bien le résultat d'un recul, et d'une recherche esthétique. On remarque qu'après que Yaakov se soit fait couper la langue, la parole est coupée: « Aucune parole ne fut prononcée par le groupe d'enfants qui se figea en une immobilité complète... ». C'est juste après que la petite fille se soit fait crever les yeux. A partir de là, la description ne s'appuie plus sur ce qui est visible, elle devient elle aussi aveugle et revient au son, à la sensation: « Ça glissait. Ça dégoulinait. Des cris stridents remplissaient la pièce comme autant de petits animaux affolés. Des bâillements, des sons vagues, des bruits monstres et bâtards. Des déchirements de sens et de peaux ». C'est ici que la description est la plus répulsive, la plus expressément explicite, à la limite du turpide. Mais cette limite n'est pas franchie, puisque là encore, elle est aussitôt mise à distance par les pensées de Boris, de « Des figures géométriques [...] » à « [...] sur le siège de Dieu, évanoui, couché sur le ciment dans Ses propres vomissures ». Cet extrait ressemble d'ailleurs beaucoup à une condamnation,

toujours « sur le coup », de la volonté divine qui ne rime plus à rien, qui est rendue grotesque, et la figure de Dieu en devient elle-même ignoble, répulsive, et à la limite du turpide. Ce motif de l'absurdité divine est assez commune des réflexions de la littérature de la Shoah. Ici ce qui diffère c'est qu'il ne s'agit pas d'une réflexion : c'est un sentiment qui est *représenté* dans le vif de l'action.

En fin d'extrait — et on touche là l'un des passages les plus commentés du livre, que nous avons déjà vu précédemment — arrive la scène du viol. On se trouve devant cette scène comme devant un tableau ; du moins la description qui en est faite s'apparente davantage à cela, avec la composition, les couleurs, les comparaisons, qu'à un acte aussi terrible qu'un viol. Sans neutraliser pour autant la gravité de la scène, Rawicz met en évidence un problème : comment représenter quelque chose d'aussi horrible sans tomber dans les nombreux pièges inhérents à ce délicat sujet ? Il dira d'ailleurs lui-même cette crainte, explicitement, toujours dans la préface à *Sablier*:

Le danger constant qui guette cette littérature, son péché le plus fréquent: grandiloquence, discours larmoyant, manichéisme, invasion de clichés. [...] À la limite, le martyr des Juifs sous Hitler, l'holocauste hitlérien, sujet grave s'il en est... est ridiculisé par le conformisme stylistique, par les flots de la déclamation et de la théâtralisation bon marché de certains auteurs de best-sellers.<sup>58</sup>

Ainsi Rawicz contourne-t-il « le danger constant qui guette cette littérature ». « Cette littérature », désigne le courant qui regroupe les tentatives de transposition artistiques de la Shoah. Et c'est donc à travers une représentation très éloignée du mimétique qu'il parvient à éviter ces pièges. La critique selon laquelle le témoignage doit être objectif, et le plus près possible de la réalité observée, est détruite: l'objectivité, c'est ce qui est extérieurement observable ; or l'extériorité laisse peu de place à la subtilité, à la nuance. Et s'il y a un sujet qui a besoin des deux, c'est bien celui de la souffrance. Celle endurée, et celle dont on

---

<sup>58</sup> RAWICZ, Piotr, *op.cit.* p.6.

est témoin. Rawicz, contrairement à ce que la première vague critique a pu lui reprocher, fait donc bien preuve de subtilité et de nuance, même — et surtout — dans la description de l'horreur.

La scène 3 enfin, la plus courte, est aussi celle qui est la plus versée dans l'horreur. Et j'utilise le mot horreur avec à l'esprit l'usage qu'en a fait le cinéma. C'est que la description ici reconstruit presque un plan cinématographique : « Et brusquement, comme un fouet de cirque, un réflecteur éclaira le décor ». Les termes utilisés aussi bien que l'action décrite plongent le lecteur dans une ambiance typique de film d'horreur. Dans la narration, cela se traduit par les termes utilisés, qui font clairement référence au monde du spectacle, et par une gradation de l'intensité. On ne sait pas tout de suite de quoi il s'agit. Il y a d'abord cet éclairage, ensuite l'expression du choc (« Le paysage minuscule et lunaire frappa mes tempes comme une massue »), puis la réaction au choc (« Je freinai une brusque envie de vomir ») et enfin, l'objet du choc. La description est brève, assez précise, sans interruptions, et sans insertions qui pourraient détourner du sujet. L'extrait s'achève sur un effet encore une fois très cinématographique : « Une de ces têtes aux orbites vides venait d'effectuer un mouvement circulaire, nettement perceptible », qui vient conclure l'horreur de la scène. C'est pourtant la seule des trois dans laquelle Boris fait preuve de réactions « normales », ou du moins qui ne sont pas surprenantes, toujours dans le « sur le coup » de la narration. La scène lui donne envie de vomir, et alors qu'il se trouve en présence d'un officier, il a un geste impulsif et assez violent (« inconsideré ») en réponse à ce qu'il vient de voir. Cela contraste avec la représentation très « visuelle », mais encore éloignée d'une représentation mimétique, car trop mise en scène. Le fait d'esthétiser ainsi l'horreur permet, une fois encore, de la mettre à distance. Sans pour autant en faire un objet extérieur, c'est aussi une façon de l'isoler du reste de la narration en tant qu'acte horrible, dans un mode de représentation qui souligne ce fait.

Pour Rawicz, l'art ne doit pas rester en dehors des questions d'ontologie. S'il choisit d'écrire sur la Shoah, ce n'est pas un hasard puisque comme tout survivant, il est empreint de ce vécu. En revanche, comme il le dit dans sa postface et dans la préface à *Sablier*, l'événement en question n'est pas isolé, et en cela ne constitue qu'un échantillon parmi d'autres qu'il est possible d'exploiter à travers la création, l'expérimentation esthétique et artistique. Il est donc logique, dans cette perspective, d'intégrer ces scènes de violence dans le récit sans pour autant chercher à marquer leur appartenance spécifique aux violences de la Shoah.

La représentation dans *Le sang du ciel* est axée sur le non mimétique, et contribue ainsi à un effet de mise à distance (et non de distanciation) des événements décrits, tout en laissant le personnage de Boris agir et penser dans l'action, dans le présent narratif de la fiction, et non selon l'après-coup du récit testimonial non fictionnel. Cela ne signifie pas pour autant l'absence d'un travail sur la forme: pour rester en adéquation avec le « sur le coup », Rawicz aurait pu vouloir conserver un effet de naturel de l'action, et ainsi rester dans un registre plus mimétique. En s'écartant de ce carcan, il réussit à allier témoignage et fiction. Une alliance qui lui permet de soulever sa préoccupation principale: les questions ontologiques. Elles sont mises en relief par la complexité que permet la fiction: alors que la forme de l'essai ou de la réflexion philosophique est contrainte, la forme fictionnelle — et surtout, littéraire —, autorise une immédiateté, un plongeon au cœur de « l'être ». Cela se traduit notamment par l'accès donné par Rawicz aux pensées de ses personnages, ou par l'apparente nébulosité des réflexions ou des poèmes de Boris. Ainsi, Rawicz est bien un écrivain moderne, qui fait une vraie proposition à travers son roman. Le thème de la Shoah est important dans la mesure où il s'agit également d'un témoignage, mais ne prévaut pas sur le projet esthétique, ce qui explique en partie l'errance du *Sang du ciel* entre plusieurs taxinomies de l'institution littéraire. Pour ma part, je le considère comme un pilier de la modernité romanesque du XX<sup>ème</sup> siècle.

## CONCLUSION

J'ai voulu travailler sur la représentation de la réalité à travers la littérature testimoniale parce que plus je lisais de témoignages, et plus je réalisais la difficulté, pour la littérature, de se positionner par rapport à la tradition, dans un sujet aussi délicat que la Shoah. C'est cette difficulté de l'époque historique, aussi, qui m'a décidé à la choisir. Car s'il est vrai que les épisodes historiques violents ne manquent pas au XX<sup>ème</sup> siècle, la Shoah demeure unique en ce qu'il est advenu d'elle comme véritable concept politique, discursif, culturel, dans notre économie de pensée et au sein de la société occidentale. J'en parlais brièvement au chapitre 1, c'est le « devoir de mémoire », formule consacrée dans les années quatre-vingt-dix, qui représente le mieux les enjeux discursifs de la Shoah. Aucun autre épisode de l'histoire du XX<sup>ème</sup> siècle n'est aussi chargé symboliquement dans l'ensemble des pays occidentaux. J'ai donc voulu mieux saisir la nature de ces enjeux discursifs, et à travers le récit testimonial, montrer une évolution des prises de position quant à cette question. C'était donc l'objet du premier chapitre que de re-situer quelques-uns des auteurs les plus emblématiques de la « littérature de la Shoah », autre expression désormais consacrée, bien qu'excluante à mes yeux. Les re-situer d'une part dans l'évolution du débat critique sur plusieurs conceptions que j'ai évoquées : inadéquation entre ce qui a été vécu et toute forme d'esthétisation ; inaptitude du langage à faire sens ou à exprimer une expérience à part en faisant usage de la langue commune (collective). A partir de ces problèmes, j'ai voulu rappeler les différentes pistes explorées, et leurs conséquences. D'abord l'idéal du témoignage brut dans l'immédiat après-guerre, puis petit à petit l'émergence d'écrits assumant leur part de littéraire, et l'utilisant comme médiation pour faire connaître l'expérience. L'épithète de Delbo illustre selon moi parfaitement le lieu de tension qui est le véritable point de départ de cette recherche ; cette différence entre vrai et véridique concentre le

questionnement que j'ai déroulé tout au long de mon travail. C'est la question de la vérité en littérature, et plus précisément de la représentation de la réalité/vérité dans la littérature testimoniale. Avec Rawicz, j'ai voulu aller encore plus loin et interroger la vérité de la fiction. Car en ayant à l'esprit la phrase de Delbo, «Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique », il devient possible de capter une petite part de l'essence du littéraire. Pour en arriver au texte de Rawicz, et enfin pouvoir tenter de saisir cette « essence », il m'a paru important de passer par un état de la question. D'abord pour bien montrer la force de proposition de cette recherche, avec une lecture enrichissante de l'œuvre ; ensuite pour établir le changement de paradigme dans lequel nous nous trouvons actuellement sur la façon de penser le témoignage. Que Rawicz soit ainsi remis dans le cycle des discussions aide à repenser tout un ordre discursif sur la mémoire, le témoignage, la catharsis, dans un monde contemporain où plus que jamais, la perte d'autorité (de la littérature, voire du réel lui-même) semble centrale. Devant un trop plein de mémoire, l'auteur contemporain, celui qui n'a pas connu les grandes violences politiques du XXème siècle (ou pas directement), reste imprégné du passé, essayant tantôt de le dédramatiser (Shalom Auslander avec son roman *Hope : A Tragedy*), tantôt d'intégrer au présent ces fantômes du passé (*The Golems of Gotham* de Thane Rosenbaum), parfois de montrer l'adhérence tenace de ces fantômes dans le présent de celui qui essaie, coûte que coûte, d'aller de l'avant (*Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis) ou encore s'appuie sur les archives pour développer sa propre histoire (David Foenkinos avec le récent *Charlotte*, ou le *Jan Karski* de Yannick Haenel). Un passé qui est donc encore présent, mais dont l'oppressante mémoire empêche d'avancer. Rawicz, avec son écriture décalée, en marge des valeurs traditionnelles du témoignage et notamment dans son rapport à la vérité,

à l'autorité du réel, fournit quelques clés à une génération en mal de merveilleux (la perte du « merveilleux » comme ce qui n'est pas constamment dans les références du réel). En montrant l'évolution du discours critique sur Rawicz, j'ai donc voulu amorcer ces redéfinitions en cours, et dans lesquelles la discipline comparatiste a un rôle certain à jouer.

Enfin, j'ai voulu mettre en avant dans cette lecture du *Sang du ciel* l'acte d'indépendance dont fait preuve Rawicz. En soulevant l'hybridité du texte d'abord, l'objectif était de mettre en avant une polyphonie qui permet à Rawicz d'appuyer sa vision d'universalité. Il s'agit d'une notion essentielle, parce qu'elle sous-tend 1) que la Shoah n'est pas seulement ce symbole unique du totalitarisme et de la violence humaine, mais un événement parmi d'autres dans lequel la cruauté de l'homme envers son semblable est à imputer « simplement » à la nature humaine et 2) qu'en ce sens, le statut de survivant conscient de lui-même est moins objectif que s'il se pense comme un homme dégagé de cette position particulière. Ce n'est pas tant le témoin que Rawicz cherche ainsi à désacraliser, que ce statut de survivant tel que l'ont imposé les différentes instances discursives de la Shoah, tout comme l'événement historique lui-même ne devrait pas être instauré en événement unique. Il l'est évidemment puisque chaque événement est empreint de son *hic et nunc* qui le différencie forcément des autres. Mais Rawicz plaide pour une vision dépolitisée, même « déculturalisée », si je puis me permettre un néologisme, de la Shoah. Paradoxalement, c'est ce qui rend son texte politique, et engagé.

Il y a une autre dimension que je voulais soulever à travers ce texte, c'est son appartenance double et problématique d'une part au témoignage de la Shoah, et d'une autre à la littérature moderne, sans autre ajout de catégorie. C'est en cela que le terme « littérature de la Shoah » me semble excluant, car *Le sang du ciel* est aussi un grand roman moderne, qui ne réfléchit pas seulement à l'économie discursive du témoignage mais aussi à des problèmes de représentation, comme

par exemple comment écrire la perte, l'absence. Dans le poème que je propose à l'analyse, celui avec les trois gouttes de sang et l'exécution des trois Juifs fusillés, il y a aussi une vraie recherche dans ce sens. La répétition (« qui étaient-ils, étaient-ils, étaient-ils ? », « AAA ») agit comme des balbutiements, la violence des césures et la récurrence du mystique, du mystérieux (le merveilleux que j'ai souligné plus haut) sont autant de quêtes pour une écriture de la perte. Je n'irai pas jusqu'à comparer Rawicz et Celan, mais on peut voir se dégager des intérêts de recherche communs, notamment dans cette réflexion :

Qu'est-ce qu'une œuvre de poésie qui, s'interdisant de répéter le désastreux, le mortifère déjà-dit, se singularise absolument ? Que donne par conséquent à penser (que reste-t-il encore de pensée dans) une poésie qui doit se refuser, avec tant d'opiniâtreté parfois, à signifier ? Ou bien, tout simplement : qu'est-ce qu'un poème dont le « codage » est tel qu'il désespère à l'avance toute tentative de déchiffrement ?<sup>59</sup>

Rawicz ne fait pas - pas vraiment, et pas que - de la poésie, mais comment ne pas penser à certains passages du *Sang du ciel* en lisant ces questionnements ? S'il est clair que nous ne sommes pas du tout dans le même niveau de « codage » du texte (bien que la recherche d'un réseau langagier dans l'œuvre rawicienne ne serait pas inintéressante), Rawicz à sa façon esquive le sens, et nombre de vers ou d'extraits peuvent aussi bien désespérer le lecteur à y entrevoir quelque chose de signifiant, de profondément pensé. Pourtant rien n'est laissé au hasard, et *Le sang du ciel* porte une réelle réflexion tout à fait actuelle à travers son caractère expérimental. S'interroger encore aujourd'hui sur ces questions est en effet complètement dans l'air du temps. Nous qui vivons dans l'immanence, sans plus guère de référence d'autorité que l'Etat et la nation, on aurait tendance à vouloir croire que cette perte de la transcendance nous vient en partie de cet après-Auschwitz que je décris au chapitre 3. Une perte de repère déjà amorcée au début

---

<sup>59</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, coll. Détroits, 3ème édition, 2004, p. 25.

du siècle et dont Auschwitz va précipiter la chute. On ne croit plus en rien ; depuis lors notre production culturelle n'a cessé d'expérimenter cette perte, dérivant jusqu'à l'exploration du vide, du rien, et cette facilité que l'on qualifiât de « moderniste ». A sa triste apogée, elle devint l'« art contemporain », où la seule instance, la seule transcendance qui compte est celle incarnée par les faiseurs du marché, sacrifiés sur l'autel du Capital. Pourtant, si Rawicz parle bien de perte, c'est une réflexion avant tout sur le langage, et comment appréhender la langue de la perte à travers le littéraire. Sa transcendance n'est pas du tout absente du récit, malgré les invectives répétées envers un Dieu presque avili. Il dira dans ses interviews être profondément croyant, et il y a toute une onde de mysticisme qui plane au-dessus du roman. La tradition juive influence cela, mais il y a au-delà de ça, incontestablement, du magique - du mystère - dans *Le sang du ciel*. Les signes y jouent un rôle récurrent, pas toujours bien compris du lecteur. Ce n'est donc pas un roman de la perte du transcendant, au contraire.

Penser le langage dans sa dimension littéraire, selon une modernité qui ne cède pas à la facilité, et ce tout en conservant sa part de transcendance, est donc le projet rawiczien. S'y replonger aujourd'hui peut nous permettre de remettre ces préoccupations au centre de notre pensée pour mieux appréhender les enjeux actuels du littéraire, et le rôle qu'il incarne dans notre société. Comment pense-t-on aujourd'hui notre langue, son usage, ses possibilités, ses apories ? Comment le littéraire intervient-il dans l'organisation de cette langue ? Comment est-il relayé, quels sont les prochains enjeux dont il aura à s'occuper, entre une globalisation du numérique dans un monde envahi par l'image, et une immanence séculière, dont la violence politique et son alternative de lutte sont déplacées, mais représentent toujours un horizon possible ? Ce sont là des questions dont le littéraire ne peut être tenu à l'écart, et y répondre par des œuvres comme celle de Rawicz ne peut qu'encourager la discipline comparatiste à prendre davantage sa place dans le débat.

## BIBLIOGRAPHIE.

- ADLER, H.G., *Un voyage*, trad. Olivier MANNONI, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 2011.
- AUERBACH, Erich, *Mimésis*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1968.
- ANTELME, Robert, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, Tel, 1957.
- BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Editions de Minuit, 1957.
- COQUIAU, Catherine (textes réunis par), *Parler les camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999.
- DAYAN ROSENMANN Anny, *Les Alphabets de la Shoah: Survivre, Témoigner, Ecrire*, Paris, CNRS Editions, 2007.
- DAYAN ROSENMANN Anny, « Piotr Rawicz, la douleur d'écrire », in *Les Temps Modernes*, Numéro 581, 1995.
- DAYAN ROSENMANN Anny et LOUWAGIE, Fransiska (dir.), *Un ciel de sang et de cendre, Piotr Rawicz et la solitude du témoin*, Bruxelles, Editions Kimé, 2013.
- DELBO, Charlotte, *Auschwitz, et après I: Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.
- FRANKLIN, Ruth, *A Thousand Darkneses, Lies and Truth in Holocaust Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- HERMAN, Janet et HALLYN, Fernand, (ed.), *Le topos du manuscrit trouvé, Hommages à Christian Angelet*, Amsterdam, Peeters, 2000.
- HILBERG, Raul, *La destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Gallimard, 2001.
- IBSCH, Elrud (dir.), *The Conscience of Humankind: Literature and Traumatic Experiences*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- KA TZETNIK 135633, *Les visions d'un rescapé ou le syndrome d'Auschwitz*, Paris, Hachette, 2007.

- KERTÉSZ, Imre, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Paris, Actes Sud, Babel, 1995.
- KIS, Danilo, *Sablier*, Paris, Gallimard, 1982 (Préface de Piotr Rawicz).
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, coll. Détroits, 3<sup>e</sup> édition, 2004.
- LANGFUS, Anna, « Conversation avec Piotr Rawicz, in *L'Arche*, Numéro 61, 1962.
- LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, Pocket, 1987.
- LEVI, Primo, *Rapport sur Auschwitz*, Paris, Editions Kimé, 2005.
- MESNARD, Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris, Editions Stock, 2007.
- PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1993.
- PRSTOJEVIC, Alexandre, *Le témoin et la bibliothèque*, Nouvelles Éditions Cécile Defaut, Paris, 2012.
- RAWICZ, Piotr, *Le sang du ciel*, Suicide Season, 2<sup>e</sup> édition, 2011.
- RAWICZ, Piotr, *Bloc-notes d'un contre-révolutionnaire ou la Gueule de bois*, Gallimard, Paris, 1969.
- RUDOLF, Anthony, *Engraved in flesh, Piotr Rawicz and his novel Blood from the sky*, Menard Press, Londres, 2<sup>e</sup> édition, 2007.
- SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Folio, Gallimard, 1994.
- SEMPRUN, Jorge, *Le mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, Folio, 2001.
- TRAVERSO, Enzo, *L'Histoire déchirée, Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Paris, Les éditions du cerf, coll. Passages, 1997.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, *Les juifs, la mémoire et le présent*, t.II, Paris, La Découverte, coll. Essais, 1991.
- WARDI, Charlotte, *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, PUF, 1986.

WIESEL, Elie, *La Nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2<sup>e</sup> édition, 2007.

WIEVIORKA, Annette, *Déportation et génocide*, Paris, Fayard, Pluriel, 2<sup>e</sup> édition, 2013.

WIEVIORKA, Annette, *Le procès de Nuremberg*, Paris, Liana Levi, coll. Piccolo, 2009.

WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Fayard, Pluriel, 2<sup>e</sup> édition, 2013.

### FILMOGRAPHIE.

*Le chagrin et la pitié*, Michel Ophüls, scénario de André Harris et Michel Ophüls, prod. Charles-Henri Favrod et Jean Frydman, France, 1971.

*Le procès d'Adolf Eichmann*, Michaël Prazan, prod. Kuiv Productions, France, 2011.

*Le procès de Nuremberg: les nazis face à leurs crimes*, Christian Delage, prod. La compagnie des Phares et Valises, France, 2006.

*Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, scénario de Jean Cayrol et Chris Marker, prod. Anatole Dauman, France, 1955.

*Shoah*, Claude Lanzmann, co-prod. les Films d'Aleph, Historia Films, Ministère de la culture, France, 1985.