Document generated on 06/01/2025 4:18 a.m.

Études littéraires

Littérature de l'holocauste et éthique de la lecture

Colin Davis

Volume 31, Number 3, Summer 1999

Éthique et littérature

URI: https://id.erudit.org/iderudit/501245ar
DOI: https://doi.org/10.7202/501245ar

See table of contents

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)
1708-9069 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Davis, C. (1999). Littérature de l'holocauste et éthique de la lecture. *Études littéraires*, *31*(3), 57–68. https://doi.org/10.7202/501245ar

Article abstract

Holocaust literature poses a particular problem for ethical criticism in that the latter typically endeavours to affirm the pertinence of values which the Holocaust calls into question. This article examines texts by Charlotte Delbo, Elie Wiesel and Jorge Semprun which suggest that the encounter with the Holocaust is impossible for both survivors and readers ; it is too traumatic to be integrated into the experience of the subject and the knowledge it offers is described as either useless or dangerous. Finally, Levinas's notion of "teaching" is used to sketch a way of reading Holocaust literature which might not entail appropriating it from the perspective of the reader's established values.

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LITTÉRATURE DE L'HOLOCAUSTE ET ÉTHIQUE DE LA LECTURE

Colin Davis

■ Dans la préface de la *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel décrit le mouvement par lequel le négatif se trouve réincorporé dans la vie de l'esprit :

> Ce n'est pas cette vie qui recule d'horreur devant la mort et se préserve pure de la destruction, mais la vie qui porte la mort, et se maintient dans la mort même, qui est la vie de l'esprit. L'esprit conquiert sa vérité seulement à condition de se retrouver soi-même dans l'absolu déchirement. L'esprit est cette puissance en n'étant pas semblable au positif qui se détourne du négatif, [...] mais l'esprit est cette puissance seulement en sachant regarder le négatif en face, et en sachant séjourner près de lui. Ce séjour est le pouvoir magique qui convertit le négatif en être (Hegel, p. 29).

L'esprit passe par l'épreuve de la dévastation absolue pour retrouver la complétude de l'être ; le séjour dans la négativité n'est qu'une étape, mais une étape nécessaire, dans un processus destiné à rétablir le primat du positif. La relève dialectique, telle que la caractérise le texte hégélien, maintient le dynamisme de l'esprit qui se fortifie en assimilant ce qui lui est extérieur. Il me semble que la critique soi-disant « éthique », surtout dans ses avatars anglo-américains, s'adonne à un processus analogue quand elle se trouve confrontée à des œuvres qui mettent en question les valeurs fondamentales auxquelles adhèrent ses pratiquants[1]. Tout texte qui récuse la morale de ses lecteurs peut être rappelé à l'ordre grâce à un expédient : on le fait servir de « mauvais exemple » ; il finit par renforcer la morale qu'il rejette, dans la mesure où il fait apparaître à tout moment l'incohérence de sa propre perspective. Si la réaction critique à l'œuvre de Genet, par exemple, se résout en un refus angoissé de son anti-morale audacieuse, la littérature de l'holocauste lance un défi à la critique éthique sous une forme différente : comment

1 Voir surtout Wayne Booth, *The Company We Keep*, et Martha Nussbaum, *Love's Knowledge*, œuvres qui ont été fondamentales dans le renouveau de la critique éthique aux États-Unis.

affirmer la survie de valeurs humaines dans un corpus de textes qui annoncent le triomphe du barbarisme ?

À vrai dire, la critique éthique s'est avérée timide dans son choix de textes. Si elle a consacré nombre d'articles et de chapitres aux romans de Jane Austen, George Eliot ou Henry James [2], elle a été moins disposée à aborder des textes où dominent l'abjection ou la violence. On peut citer d'importantes exceptions dans l'histoire de la critique, notamment Georges Bataille qui, dans *la Littérature et le mal*, désigne le Mal comme la « valeur souveraine » dont la littérature est l'expression (Bataille, p. 9). Mais on peut se demander si le Mal de Bataille ne finit pas par s'assimiler au Bien, encore qu'il s'agisse d'un Bien dont la signification est transformée par la rencontre de son contraire. La « morale » récusée par les auteurs qu'affectionne Bataille est une morale conventionnelle, contraignante, bourgeoise enfin. Bataille affirme nettement que sa conception du Mal comme valeur souveraine n'équivaut pas à une absence de morale puisqu'elle exige une « hypermorale » (*idem*). Cette hypermorale, précise-t-il dans sa lecture de *Wuthering Heights*, consiste certes en une transgression de la loi morale, c'est-à-dire des conventions sur lesquelles repose la société bourgeoise (*ibid.*, p. 18-19) ; mais elle n'en est pas pour autant un refus catégorique de toute notion du Bien. Elle contribue à un projet d'émancipation dans la mesure où elle rend possible la destruction des contraintes de la religion et de la société. En d'autres termes, le Mal n'est pas le Mal parce qu'il est un moyen de connaître le Bien : « [l]a malédiction est le chemin de la bénédiction la moins illusoire » (*ibid.*, p. 25). On voit opérer ici le mécanisme du séjour dans la négativité, tel qu'Hegel l'a décrit : le passage par le Mal se révèle n'être qu'un mauvais quart d'heure (même si une vie n'est pas assez longue pour arriver au bout de ce quart d'heure). Cette expérience permet par la suite la restitution d'un Bien mieux fondé, plus authentique.

Ce mécanisme fournit une ressource essentielle à la critique littéraire qui s'intéresse à la littérature de l'holocauste. Si, selon Adorno, Auschwitz a fait ressortir l'indigence de la culture européenne, la critique dispose d'un vocabulaire et de toute une gamme d'opérations intellectuelles qui permettent de pallier cet échec. Les survivants qui sont aussi des écrivains de talent surmontent les difficultés de communication pour aboutir à un « triomphe du langage » (Bracher, 1992, p. 92) ; leurs écrits donnent la preuve de la résistance au barbarisme et la survie de l'esprit humain face à ce qui devait le réduire au néant. Le fait même d'écrire démontre que les survivants adhèrent aux valeurs culturelles d'un humanisme qui ne s'est pas effrondré malgré la rude épreuve traversée. La production littéraire, et même le témoignage le plus dénué d'ambition artistique, devient acte de foi. Cette volonté de tirer une leçon optimiste de l'holocauste va souvent à l'encontre des affirmations les plus explicites des survivants eux-mêmes. Selon Elie Wiesel, par exemple, les camps de la mort mènent à des conclusions catégoriques : « À Auschwitz est mort non seulement l'homme, mais aussi l'idée de l'homme » (Wiesel, 1966, p. 210) ;

2 Pour une discussion de ces auteurs du point de vue de la critique éthique, voir, par exemple, les œuvres de Martha Nussbaum, David Parker et S.L. Goldberg, cités dans la bibliographie.

l'holocauste signifie « la défaite de l'intelligence qui veut trouver un Sens — avec majuscule — à l'histoire » (*ibid.*, p. 202). Mais ses lecteurs s'arrangent pour transformer son pessimisme éthique et sémantique en victoire de la mémoire et de l'art contre l'oubli ; ses textes racontent un voyage qui traverse le désespoir pour revenir aux valeurs de la communauté ; et les critiques reconnaissants vont même jusqu'à dire qu'il nous aide à vivre, qu'il sauve notre âme, et que ses textes sont peut-être capables d'empêcher un deuxième holocauste[3].

De telles réponses à la littérature de l'holocauste témoignent de ce que Lawrence Langer appelle une « culture de consolation » qui tient à trouver une morale consolatrice au sein des événements les plus traumatisants et des textes les plus traumatisés (Langer, p. 8-9). *Schindler's List*, le film de Steven Spielberg, nous en fournit un exemple important. Pour tourner un film sur l'holocauste destiné au grand public, il est apparemment nécessaire d'aborder le génocide par un biais qui permet d'y trouver un brin d'espoir. Plutôt que de s'attarder sur les victimes de l'holocauste, le film de Spielberg met en valeur la rédemption d'un individu qui réussit à sauver la vie à quelques-uns de ses prochains. Finalement, l'holocauste n'apparaît pas comme l'histoire d'une souffrance insensée que rien ne vient dissiper ; il représente plutôt pour ceux qui y assistent une possibilité de se réaliser, de retrouver au fond d'eux-mêmes un noyau de dignité et de décence humaines jusqu'alors insoupçonné. Les valeurs humanistes fleurissent au milieu du barbarisme, et le spectateur risque de se sentir grandi par un sujet qui en apparence ne promettait rien de bon. Encore une fois, le séjour au fond de l'horreur permet de revenir à une éthique d'autant plus fondée que l'on connaît mieux son contraire.

Le problème esthétique de la littérature de l'holocauste est toujours déjà lié à une question éthique : comment communiquer, sous quelle forme raconter, une expérience peu susceptible d'être comprise par les lecteurs ? Les auteurs eux-mêmes mettent l'accent sur la singularité inimaginable de ce qu'ils ont vécu et sur les limites du pouvoir du langage qui est à leur disposition ; pour la plupart ils rechignent à trouver un sens à ce qu'ils essaient de raconter, que ce soit dans le domaine sociologique, théologique ou éthique. Mais l'absence d'un sens déterminé dans un texte peut toujours donner lieu à des interprétations que l'auteur n'avait pas anticipées, qu'il rechignerait à accepter, et qui ne sont guère justifiées par le texte lui-même.

En un mot, je dirais que la lecture consolatrice de la littérature de l'holocauste, c'est-à-dire la lecture qui réussit trop facilement à en tirer des conséquences édifiantes, est toujours hâtive et partiale ; le plus souvent elle consiste à ne pas lire, à refuser la rencontre avec ce qui se refuse à être compris ou assimilé. Il n'est pas certain qu'une telle rencontre soit concevable sur le plan théorique, ni possible sur le plan pratique. Peut-on, en tant que critique littéraire, parler de la littérature de l'holocauste sans falsifier à la fois l'expérience qui s'y raconte et sa signification éthique (qui est peut-être de ne pas en avoir) ?

---

3 Pour une discussion de cette approche humaniste et pieuse des œuvres de Wiesel, voir Davis, *Elie Wiesel's Secretive Texts*, p. 20-21.

Les revenants

Qu'est-ce qu'un revenant ? C'est évidemment une personne qui revient ; mais c'est aussi un fantôme, une apparition. C'est donc en un sens une personne qui ne revient pas parce qu'elle n'en est plus capable. Le paradoxe fondamental du revenant consiste en ce qu'il revient et qu'il ne revient pas, ou que celui qui revient n'est plus celui qui est parti. Le premier tome de la trilogie *Auschwitz et après* de Charlotte Delbo s'intitule *Aucun de nous ne reviendra*. Le sens littéral du titre se trouve contredit par l'existence même du texte ; le fait qu'elle a pu rédiger son œuvre prouve que la narratrice est revenue. Et nous savons que, des deux cent trente femmes qui sont parties pour Auschwitz dans le convoi du 24 janvier 1943, quarante-neuf sont bel et bien revenues[4]. On peut donc revenir même si les chances sont minimes. Mais Delbo donne à penser que, si les revenantes ne sont pas mortes de la même façon que celles qui ne sont pas revenues, elles ne sont pas non plus vivantes de la même manière que celles qui ne sont pas parties. Elle fait référence à « cette impression d'être morte, d'être morte et de le savoir » (Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 114-115) ; et à la fin d'*une Connaissance inutile*, la deuxième partie d'*Auschwitz et après*, elle suggère qu'il serait plus prudent d'envisager les histoires racontées par les revenants comme « des histoires de revenants », c'est-à-dire des contes sans doute fictifs et certainement peu vraisemblables :

> Et puis
> mieux vaut ne pas y croire
> ces histoires
> de revenants
> plus jamais vous ne dormirez
> si jamais vous les croyez
> ces spectres revenants
> ces revenants
> qui reviennent
> sans pouvoir même
> expliquer comment (Delbo, *une Connaissance inutile*, p. 191).

La littérature de l'holocauste est ainsi souvent le récit de celui ou de celle qui revient et ne revient pas, qui ne meurt pas mais dont la survie est une expérience prolongée de la mort. Au début de *la Nuit*, le premier texte écrit en français d'Elie Wiesel, le narrateur raconte l'histoire de Moché-le-Bedeau qui est sauvé d'un massacre « par miracle » (Wiesel, 1958, p. 16-17) ; il retourne à Sighet et annonce qu'il a voulu revenir « pour vous raconter [sa] mort » (*ibid.*, p. 17). À la dernière page du texte, le narrateur de Wiesel regarde dans un miroir pour voir son propre cadavre (*ibid.*, p. 121). Celui qui prend la responsabilité du texte que nous venons de lire se dit mort, comme un revenant qui n'est pas revenu et qui est donc incapable de raconter quoi que ce soit. Dans *l'Écriture ou la vie*, Jorge Semprun joue aussi sur le paradoxe du revenant qui revient sans revenir :

---

4 L'histoire de celles qui sont parties pour Auschwitz en même temps que Delbo est racontée dans Delbo, *le Convoi du 24 janvier*.

> J'ai compris soudain qu'ils avaient raison de s'effrayer, ces militaires, d'éviter mon regard. Car je n'avais pas vraiment survécu à la mort, je ne l'avais pas évitée. Je n'y avais pas échappé. Je l'avais parcourue, plutôt, d'un bout à l'autre. J'en avais parcouru les chemins, m'y étais perdu et retrouvé, contrée immense où ruisselle l'absence. J'étais un revenant, en somme.
>
> Cela fait toujours peur, les revenants (Semprun, 1994, p. 24).

Semprun se décrit comme un revenant tout en insistant sur le fait qu'il n'y a pas de retour véritable : « [l]a certitude qu'il n'y avait pas de retour, que je n'en étais pas vraiment revenu, qu'une part de moi, essentielle, ne reviendrait jamais, cette certitude m'habitait parfois, renversant mon rapport au monde, à ma propre vie » (*ibid.*, p. 126). Il se donne pour tâche de « [r]aconter cette mort jusqu'au bout » (*ibid.*, p. 45), mais il ne se cache pas qu'il ne sera peut-être jamais possible de « toucher à l'essentiel de l'expérience du camp » (*ibid.*, p. 98).

Dans les textes de Delbo, Wiesel et Semprun on perçoit clairement le statut paradoxal de celui ou de celle qui s'évertue à témoigner de l'holocauste ; le narrateur, ni littéralement mort ni pleinement vivant, s'efforce de raconter ce qu'il s'avoue incapable de dire. L'expérience vécue est racontée en même temps qu'elle est mise en doute : le narrateur de *la Nuit*, par exemple, insiste sur la vérité de son témoignage (« Oui, je l'avais vu, de mes yeux vu... » (Wiesel, 1958, p. 42)), mais il s'en distancie en mettant en question l'évidence de ses sens (« Non, cela ne pouvait être vrai. Un cauchemar... » (*idem*)). Delbo fait écho à ce mélange problématique de témoignage et d'incrédulité : « Nous regardons avec des yeux qui crient, qui ne croient pas » (Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 57). Le paradoxe s'ajoute au paradoxe : un revenant qui n'est pas revenu affirme la véracité d'une histoire à laquelle il n'arrive pas à croire et qu'il ne sait pas raconter. La question célèbre posée par Barthes à propos de l'ironie flaubertienne — « Qui parle ? » — s'applique avec encore plus d'urgence à la littérature de l'holocauste, surtout quand il s'agit de textes en apparence autobiographiques. La mise en question de la voix narrative dans ces textes correspond à l'ébranlement traumatisant du sujet de l'énonciation par une expérience dont la nature même lui échappe. Comme Laub et Felman l'ont magistralement montré, à notre époque le témoignage a gagné en urgence à mesure qu'il est devenu problématique ; l'holocauste a donné lieu à une crise de témoignage du fait qu'il a éliminé ses témoins, soit en les assassinant de façon littérale, soit en subvertissant leur capacité à témoigner[5].

La rencontre impossible

Dans *Moïse et le monothéisme*, Freud fait référence à un individu qui, après avoir échappé à une catastrophe ferroviaire, voit apparaître quelques semaines plus tard des symptômes compatibles avec l'accident[6]. La névrose traumatique qui en résulte est la

5 Voir Felman et Laub, *Testimony*, par exemple p. xiii-xx.

6 Pour l'interprétation du traumatisme dans cette section, voir Caruth, *Unclaimed Experience*, p. 10-24 et p. 91-112.

répétition du choc qui en est à l'origine. Mais il ne s'agit pas de répéter une expérience vécue, précisément parce que l'événement traumatisant n'a jamais été vécu par le sujet traumatisé : au moment décisif il a été pour ainsi dire absent ; il a assisté en spectateur à une souffrance qui a bien été la sienne, mais à laquelle il n'a pas pleinement participé. Plutôt qu'une expérience, c'est donc le fait d'avoir raté une expérience qui se trouve à l'origine de la répétition névrotique. Le traumatisme est un événement dans la vie du sujet « qui se définit par son intensité, l'incapacité où se trouve le sujet d'y répondre adéquatement [...] [qui] se caractérise par un afflux d'excitations qui est excessif, relativement à la tolérance du sujet et à sa capacité de maîtriser et d'élaborer psychiquement ces excitations » (Laplanche et Pontalis, p. 499). Le traumatisme rappelle une expérience manquée qui échappe à la maîtrise du sujet et qui garde un reste irréductible d'incompris et d'inconnu.

Dans *Mesure de nos jours*, la dernière partie d'*Auschwitz et après*, un groupe de revenantes évoque un épisode de leur vie commune à Auschwitz dont la narratrice ne se souvient pas. « C'était l'époque où elle était complètement ahurie. Elle n'avait plus sa tête du tout », explique l'une de ses compagnes (Delbo, 1971, p. 196). L'ahurissement qui a empêché la narratrice de se rendre compte de ce qui se passait autour d'elle se reflète dans la réaction qu'elle a en apprenant qu'elle est pour ainsi dire exclue de ses souvenirs : « [i]l y en a donc eu beaucoup, des époques où je n'avais plus ma tête ? Comment se fait-il que j'aie l'impression de l'avoir si claire et si bien agencée, maintenant ? De quoi faut-il se souvenir et que faut-il oublier, pour garder sa tête ? » (*idem*). Perdre sa tête équivaut à perdre la possibilité de témoigner de l'expérience vécue, ce qui exacerbe le paradoxe du revenant : incapable de revenir, il n'a jamais été tout à fait dans le lieu d'où il ne revient pas. Le récit typique de l'holocauste est le récit d'un sujet dont l'expérience lui échappe au moment d'écrire de même que dans le passé ; et cette expérience qu'il ne peut ni rejeter ni assumer exerce une influence d'autant plus féroce sur son comportement futur qu'elle lui échappe. Les romans de Wiesel tournent autour de l'expérience des camps ; ils décrivent en détail la vie d'avant la déportation et les tentatives pour la plupart désespérées des survivants de s'accommoder de leurs souvenirs, mais ils ne parlent que très rarement de ce qui s'est passé dans les camps. Leurs textes reflètent ce vide qui s'ouvre dans l'expérience ; les survivants sont marqués définitivement par le choc d'un événement qu'ils n'arrivent pas à réintégrer dans le cours de leur vie.

Pour les survivants, le passage à l'écriture ne se réduit pas simplement à une tentative de se souvenir des camps de la mort et d'en informer le lecteur ; il s'agit plutôt pour un sujet dépossédé de son moi de trouver un moyen de reconquérir un passé problématique et d'en faire l'expérience *pour la première fois*. La similitude et la différence entre Eliezer, le narrateur de *la Nuit*, et Elie, le prénom de l'auteur tel qu'il apparaît sur la couverture du texte, invitent à les identifier l'un à l'autre tout en indiquant qu'ils ne peuvent jamais coïncider tout à fait. Mais tandis qu'elle vise à reconquérir l'expérience manquée, l'écriture ne cesse de rappeler le côté excessif du traumatisme qui résiste à la représentation et à la remémoration. Ayant réussi à mettre par écrit une partie de ses

souvenirs dans son premier texte, *le Grand Voyage*, Semprun se rend compte qu'il lui faudra tout recommencer :

> Le signe était aisé à interpréter, la leçon facile à tirer : rien ne m'était encore acquis. Ce livre que j'avais mis près de vingt ans à pouvoir écrire, s'évanouissait de nouveau, à peine terminé. Il me faudrait le recommencer : tâche interminable, sans doute, que la transcription de l'expérience de la mort (Semprun, 1994, p. 282).

L'expérience vécue reste à vivre, le texte écrit reste à écrire. Ou pire encore, le texte finit par éloigner l'auteur de ce dont il devrait le rapprocher. Delbo suggère que l'écart entre le temps de l'écriture et le temps des camps est infranchissable ; l'acte d'écrire ne fait que l'élargir : « [e]t maintenant je suis dans un café à écrire cette histoire — car cela devient une histoire » (Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 45).

Le récit de l'holocauste est le récit d'une expérience manquée ; il décrit et répète la dépossession du sujet de son moi et de son passé. L'expérience de l'holocauste fait donc partie du réel tel qu'il est envisagé par la théorie lacanienne :

> Où, ce réel, le rencontrons-nous ? C'est en effet d'une rencontre, d'une rencontre essentielle, qu'il s'agit dans ce que la psychanalyse a découvert — d'un rendez-vous auquel nous sommes toujours appelés avec un réel qui se dérobe (Lacan, p. 64).

Le traumatisme s'explique par référence à cette rencontre impossible du réel, « la rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée » (*ibid.*, p. 65). Selon Lacan, seul un rite, un acte toujours répété, peut « commémorer cette rencontre immémorable » (*ibid.*, p. 69) ; et le mot d'*immémorable* saisit parfaitement l'expérience manquée de l'holocauste : elle est inoubliable dans la mesure exacte où elle échappe à la mémoire.

Une connaissance inutile

À quoi sert alors d'essayer de transmettre à d'autres ce qui se refuse à la transmission ? La littérature de l'holocauste contient un nombre impressionnant d'épisodes qui mettent en scène l'impossibilité ou l'inutilité du témoignage. Dans *la Nuit*, Moché-le-Bedeau revient pour prévenir les Juifs de Sighet du destin qui les attend, mais ils refusent de le croire. Dans *le Serment de Kolvillàg*, les personnages de Wiesel jurent de garder le secret sur ce qui leur est arrivé de peur que le récit du martyre des Juifs n'en provoque la répétition. *L'Oublié* s'achève sur le monologue d'un père qui veut communiquer à son fils « une chose importante, vitale » (Wiesel, 1989, p. 316), mais dont il ne se souvient plus. Les survivants souffrent de ce que Wiesel appelle « le drame du messager incapable de délivrer son message » (Wiesel, 1970, p. 249). Les textes de Wiesel ne cessent de nous rappeler qu'ils ne disent pas tout ce qu'ils ont à dire : tantôt le messager est incapable de dire ce qu'il lui appartient de dire, tantôt il refuse son devoir de messager.

Dans *une Connaissance inutile*, Delbo suggère que l'ignorance vaut mieux que la connaissance qu'elle a acquise :

> Dans un monde
> où ne sont pas vivants
> ceux qui croient l'être
> toute connaissance devient inutile

à qui possède l'autre
et pour vivre
il vaut mieux ne rien savoir
ne rien savoir du prix de la vie
à un jeune homme qui va mourir.

*

J'ai parlé avec la mort
alors
je sais
comme trop de choses apprises étaient vaines
mais je l'ai su au prix de souffrance
si grande
que je me demande
s'il valait la peine (Delbo, *une Connaissance inutile*, p. 185).

Dans *Mesure de nos jours*, Delbo fait allusion encore une fois à cette « connaissance inutile » : « [i]l reste que je connais des êtres plus qu'il n'en faut connaître pour vivre à côté d'eux et qu'il y aura toujours entre eux et moi cette connaissance inutile » (Delbo, 1971, p. 43) ; et si le lecteur ne comprend pas la situation des survivants, elle insiste que « ce n'est pas la peine que j'essaie de vous le faire comprendre » (*ibid.*, p. 44). De telles affirmations contredisent de façon catégorique l'un des principes qui fondent les travaux d'histoire et de critique consacrés à l'holocauste, à savoir la foi que seule une compréhension approfondie de ce qui s'est passé serait à même d'en empêcher la répétition. Selon Delbo, au contraire, la vie est invivable sans une salutaire mesure d'oubli : « Je reviens / d'au-delà de la connaissance / il faut maintenant désapprendre / je vois bien qu'autrement / je ne pourrais plus vivre » (Delbo, *une Connaissance inutile*, p. 191).

La littérature de l'holocauste tourne souvent autour de la vie des revenants qui ne peuvent ni oublier ni s'accommoder de leurs souvenirs. Le personnage principal de *la Montagne blanche* de Semprun, ancien déporté politique comme son créateur, est persuadé d'être mort à Buchenwald. Il choisit de passer sous silence ce qu'il a vécu pendant la guerre ; il le cache même à son amante alors même qu'elle est juive et qu'elle prépare une thèse universitaire sur l'extermination des Juifs européens. À la fin du roman il raconte enfin ses expériences de Buchenwald avant de se suicider ; à la dernière page du texte il rejoint la mort qui l'avait désigné quarante ans auparavant. Même quand il raconte, le texte ne nous fait part que de la façon la plus schématique de ce qu'il décrit. « Longtemps il parla », nous dit-on (Semprun, 1986, p. 300), mais le contenu de son récit n'est pas reproduit. L'œuvre de Semprun est partagée entre des textes qui n'en finissent pas de raconter la vie et la mort à Buchenwald (*le Grand voyage*, *Quel beau dimanche !*, *l'Écriture ou la vie*) et d'autres dans lesquels les camps de la mort sont toujours présents mais rarement nommés (*l'Évanouissement*, *la Deuxième Mort de Ramon Mercader*, *l'Algarabie*, *Netchaïev est de retour*). Le choix entre se taire et se raconter, entre un récit interminable et un silence discret, n'est jamais définitif.

Pour les écrivains comme Wiesel, Delbo et Semprun, il ne peut évidemment être question simplement de cesser d'écrire ; mais leurs écrits sont constamment hantés par le soupçon que l'écriture est impuissante à soulager la souffrance de l'auteur et qu'elle ne change aucunement le monde auquel elle est destinée. La dernière ligne d'*Aucun de*

nous ne reviendra exprime un pessimisme dont on trouve des exemples partout dans la littérature de l'holocauste : « [a]ucun de nous n'aurait dû revenir » (Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 183). Delbo met en question la valeur de la survie et du témoignage ; cependant un de ses critiques se désigne comme le porte-parole de ses lecteurs en général pour contredire le texte de Delbo : « nous autres lecteurs ne pouvons qu'affirmer l'exact contraire de cette phrase pour insister sur la valeur à la fois de sa présence et de son témoignage » (Bracher, 1992, p. 92). La situation du critique est pour le moins curieuse : tout en croyant sur parole la véracité du témoignage, il refuse catégoriquement le jugement que le texte porte sur sa propre valeur. Tandis que le texte insiste sur l'inutilité de la connaissance, voire sur le danger qu'elle représente puisqu'elle rend la vie impossible à ceux qui la partagent, le critique n'a pas le moindre doute sur le succès du témoignage ; les textes de Delbo et de ses compagnes nous permettent de comprendre « ces régions sombres et menaçantes dont une connaissance, même fragmentaire, est indispensable à quiconque espère sonder la vraie face de notre siècle » (Bracher, 1994, p. 262). Le contraste entre le jugement proposé dans le texte et celui du critique ne pourrait être plus marqué : la connaissance dont nous fait part la littérature de l'holocauste est inutile pour l'un, indispensable pour l'autre.

La littérature de l'holocauste est le plus souvent caractérisée par un doute intense sur la valeur, l'utilité et même la possibilité de l'écriture qui tente d'élucider les camps de la mort. La question posée vers la fin de *Mesure de nos jours*, « [e]t à quoi cela sert-il de le dire ? » (Delbo, 1971, p. 198), ne reçoit pas de réponse. La critique littéraire, au contraire, se caractérise le plus souvent par un engagement total vis-à-vis de la valeur de la narration qui se justifie par référence à la connaissance ou la compréhension qu'elle véhicule. En d'autres termes, nous autres critiques avons confiance : le revenant peut revenir, le témoin peut témoigner, même si notre assurance ne trouve qu'un appui ambigu dans les textes des revenants-témoins eux-mêmes. Les critiques qui s'intéressent à la littérature de l'holocauste se réclament d'un mandat éthique qui s'explique par l'importance incontestable de leur sujet, mais qui se repose néanmoins sur une lecture très partiale des textes d'où ils tirent leur autorité. Même s'ils reconnaissent le plus honnêtement possible les doutes qu'exprime la littérature de l'holocauste sur ses capacités expressives, on juge tout compte fait que les textes réussissent à livrer à tout lecteur prêt à en être instruit le message — connaissance des camps, aperçu sur l'histoire du XXe siècle, compréhension de la nature humaine — que les auteurs eux-mêmes ne cessent de remettre en doute.

L'enseignement

La question est de savoir s'il est possible tout simplement de *lire* la littérature de l'holocauste, d'en être en quelque sorte instruit, sans effectivement faire l'impasse sur les doutes qu'elle exprime. Dans *Totalité et infini*, Emmanuel Lévinas élabore un modèle du discours qui permettrait peut-être l'esquisse d'une réponse à ce problème. Selon Lévinas, le discours n'est pas simplement le milieu qui rend possible la transmission de significations déjà formées :

> [Le discours est] une relation originelle avec l'être extérieur. [...] Il est la production de sens. Le sens ne se produit pas comme une essence idéale — il est dit et enseigné par la présence, et l'enseignement ne se réduit pas à l'intuition sensible ou intellectuelle, qui est la pensée du Même. Donner un sens à sa présence est un événement irréductible à l'évidence (Lévinas, 1971, p. 62-63).

Pour Lévinas, l'Autre qui nous adresse la parole est de préférence un être humain actuellement présent ; en forçant un peu sa pensée, on peut envisager de mettre à la place de l'Autre la présence plus énigmatique encore du texte écrit. Le discours est enseignement non pas dans la mesure où il transmet une signification déterminée, mais parce qu'il me fait entrevoir l'extériorité absolue de ce qui n'appartient pas au monde connu et connaissable tel qu'il est constitué en moi-même. Il fait donc ressortir la condition de tout enseignement : la parole « enseigne avant tout cet enseignement même, grâce auquel elle peut seulement enseigner (et non pas, comme la maïeutique *éveiller* en moi) choses et idées » (*ibid.*, p. 65-66). Dans la maïeutique, c'est-à-dire l'art socratique d'accoucher les esprits des pensées qu'ils contiennent sans le savoir, il s'agit de retrouver ou de réveiller ce qui était toujours déjà inscrit au fond du sujet, donc connu en puissance même s'il n'était pas reconnu par la conscience. Selon Lévinas, cette conception de l'art d'enseigner se réduit à ne rien enseigner du tout, parce qu'il ne vise qu'à réapprendre au sujet ce qu'il savait déjà. Lévinas cherche plutôt un enseignement qui vienne de l'extérieur et qui fonde la possibilité d'apprendre ce que jamais on n'aurait découvert sans la révélation inattendue de l'Autre.

Puisque cet « enseignement » ne peut se réduire à une communication vérifiable, il m'expose au risque de me tromper sur le sens de la parole qui s'adresse à moi ; le discours me révèle « la franche présence d'un étant qui peut mentir » (*ibid.*, p. 62). Bien que « franche », la présence de l'Autre peut « mentir » ; en d'autres termes, la « production du sens » (*ibid.*, p. 61) dont il est la condition est aussi production de l'erreur. La vérité du discours n'est jamais assurée, même si la sincérité de l'interlocuteur n'est pas en doute. Delbo ne dit rien d'autre quand elle écrit en exergue à *Aucun de nous ne reviendra* : « [a]ujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique » (Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 7). Dans les termes d'*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, l'enseignement est un Dire plutôt qu'un dit ; quoiqu'il comporte inévitablement thèmes et significations, le Dire consiste essentiellement en l'exposition du moi à l'Autre, exposition qui est antérieure à la circulation d'informations déterminées et qui en constitue même la pré-condition. Donc la tâche la plus fondamentale du lecteur ou de l'interlocuteur n'est pas de mesurer la vérité empirique du témoignage. La personne ou le texte qui m'interpelle peut se tromper, peut me dire ou me faire penser ce qui ne correspond à aucune réalité historique ; mais l'essentiel de la rencontre est constitué par la révélation d'une altérité radicale qui met en question mon autarcie et mon identité : le Dire « est dans la découverte risquée de soi, dans la sincérité, dans la rupture de l'intériorité et l'abandon de tout abri, dans l'exposition au traumatisme, dans la vulnérabilité » (Lévinas, 1974, p. 82).

L'altérité est doublement inscrite dans la littérature de l'holocauste. Au niveau thématique, elle apparaît dans la rencontre du réel (au sens lacanien) que subissent les victimes ;

celles-ci s'avèrent incapables de l'assumer pleinement, d'intégrer son étrangeté à l'histoire de leur vie ; et l'expérience des camps de la mort ne perd jamais son caractère incompréhensible, résistant à toute récupération et à toute explication symbolique et historique. Au niveau esthétique, le texte lui-même devient véhicule d'altérité, un Autre qui s'expose au lecteur et l'expose à sa terrible étrangeté. Comme Lévinas le sait très bien, il est toujours possible de refuser d'accueillir l'Autre qui m'interpelle ; en tranformant son enseignement, son Dire, en informations déterminées, on choisit de ne voir en lui rien d'autre que le reflet de soi-même, rien de plus qu'un moyen de retrouver ce qu'on savait depuis toujours. Mais les victimes de l'holocauste sont celles qui savent que la rencontre du réel, l'exposition à une altérité qui dépasse toute compréhension, vous marque à jamais, pour le Bien ou pour le Mal : « [o]n pourrait effacer et recommencer... Effacer et récrire par-dessus... Je ne vois pas comment c'est possible » (Delbo, 1971, p. 205).

Le statut paradoxal des revenants repose sur l'impossibilité où ils se trouvent de revenir de la rencontre manquée et traumatique du réel. Il se peut sans doute aussi que le lecteur ne reviennne pas de sa rencontre avec cet autre réel que constitue la littérature de l'holocauste, traumatisant à sa manière ; il se peut qu'il résiste à la tentation et au désir de se l'approprier pour consolider une identité et des valeurs déjà établies. Mais jusqu'ici la critique éthique a préféré choisir les textes et les protocoles de lecture les plus susceptibles de reproduire les valeurs fontamentales de ses pratiquants. L'un des enjeux principaux de la pensée de Lévinas comme de la littérature de l'holocauste est que la connaissance n'est pas toujours forcément une reconnaissance, qu'il est possible d'entendre la voix de l'Autre qui nous interpelle à partir d'une étrangeté absolue. Reste à savoir si l'angoisse, l'incertitude, le doute radical sur soi et sur la valeur des ses œuvres peuvent être incorporés à la pratique critique, comme ils sont à la base de la littérature de l'holocauste.

Références

BATAILLE, Georges, *la Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

BOOTH, Wayne, *The Company We Keep : An Ethics of Fiction*, Berkeley — Los Angeles, University of California Press, 1988.

BRACHER, Nathan, « Histoire, ironie et interprétation chez Charlotte Delbo : une écriture d'Auschwitz », dans *Symposium* (1992), p. 255-272.

— — —, « Faces d'histoire, figures de violence : métaphore et métonymie chez Charlotte Delbo », dans *French Forum* (1994), p. 81-93.

CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, Baltimore — Londres, The Johns Hopkins University Press, 1996.

DAVIS, Colin, *Elie Wiesel's Secretive Texts*, Gainesville, University Press of Florida, 1994.

— — —, *Ethical Issues in Twentieth-Century French Fiction : Killing the Other*, Londres, Macmillan, 1999.

DELBO, Charlotte, *le Convoi du 24 janvier*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.

— — —, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

— — —, *Une connaissance inutile*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

— — —, *Mesure de nos jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1971.

FELMAN, Shoshana, et Dori LAUB, *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York — Londres, Routledge, 1992.

GOLDBERG, S. L., *Agents and Lives : Moral Thinking in Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

HEGEL, Friedrich, *la Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Éditions Montaigne, 1941 (trad. de J. Hyppolite).

LACAN, Jacques, *les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

LANGER, Lawrence, *Admitting the Holocaust : Collected Essays*, New York — Oxford, Oxford University Press, 1995.

LAPLANCHE, Jean, et Jean-Baptiste PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971.

— — —, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974.

NUSSBAUM, Martha, *Love's Knowledge : Essays on Philosophy and Literature*, New York — Oxford, Oxford University Press, 1990.

PARKER, David, *Ethics, Theory and the Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

SEMPRUN, Jorge, *la Montagne blanche*, Paris, Gallimard, 1986.

— — —, *l'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

WIESEL, Elie, *la Nuit*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.

— — —, *le Chant des morts*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

— — —, *Entre deux soleils*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

— — —, *le Serment de Kolvillàg*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

— — —, *l'Oublié*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.