

INTRODUCTION

Depuis qu'il existe des récits de fiction, l'un des enjeux de la lecture (ou de l'audition), de l'interprétation et de l'appréciation de certains d'entre eux a porté sur les rapports qu'ils entretiennent avec la «vérité historique», et plus généralement avec la vérité. Sextus Empiricus (II^e-III^e siècle apr. J.-C.) reconnaissait trois types d'histoire: l'histoire «vraie» (*alêthês*), qui est «factuelle» (*praktikê*), l'histoire «fausse» (*pseudês*), qui est «mythique» (*perimuthous*), et l'histoire «comme vraie» (*hôs alêthês*), qui concerne des «fictions» (*plasmata*) du genre de la comédie et des mimes. La question, qui est donc celle du mode de vérité de la fiction, a concerné d'abord les genres épiques, puis s'est appliquée beaucoup plus tard à des récits «inspirés» de personnages ou d'événements réels, tels que la biographie romancée ou le roman historique, intronisés au XIX^e siècle. L'émergence récente des catégories de «*nonfiction novel*» (Truman Capote en 1966), d'«autofiction» (Serge Doubrovski en 1977), d'«exofiction» (Philippe Vasset en 2011) ou, dans le domaine audiovisuel, de «docu-fiction», de «biopic», l'affichage fréquent des sources documentaires dans le texte ou dans le péritexte semblent avoir remis cette question au centre de l'attention, comme en témoignent l'actualité culturelle depuis une quarantaine d'années et un certain nombre de publications auxquelles ont contribué aussi bien des historiens que des spécialistes de littérature.

Dans la mesure où certains de ces textes mettent en jeu des événements chronologiquement proches de nous et dont acteurs, témoins ou rescapés sont encore nos contemporains, on ne saurait se dispenser

de s'interroger sur la possibilité éthique d'une mise en fiction d'un événement aussi paradigmatique que la Shoah – interrogation sans doute moins vive lorsque les événements appartiennent à un passé si reculé qu'ils sont devenus des objets historiques qu'aucune mémoire n'irrigue. Plutôt que la représentation, jugée « impossible » – sauf à passer par l'allégorie, comme Georges Perec dans *W ou le souvenir d'enfance* (1975), construit autour de la « disparition » de sa mère –, certains écrivains privilégient la forme de l'enquête, comme si le primat était donné non à l'*identification-à*, mais à l'*identification-de*: recherche des traces de ce qui ne devait pas laisser de traces. C'est la démarche suivie par Daniel Mendelsohn dans *The Lost. A Search for Six of Six Million* (2006), mais c'était aussi déjà celle de Patrick Modiano dans *Dora Bruder* (1997) ou de W. G. Sebald dans *Austerlitz* (2001), trois auteurs qui n'ont pas vécu les années de terreur (ils sont respectivement nés en 1960, 1945 et 1944). Ivan Jablonka, né en 1973, n'aura pas procédé autrement quand il a cherché à savoir, en historien qu'il est, ce qu'il était advenu de ses grands-parents disparus dans les camps: ce que les archives et la science historique ne documentent pas, il a demandé à la littérature non pas de le combler par l'imagination, mais de le construire et de le problématiser par l'écriture. Là où la littérature de témoignage est travaillée par ce qui a marqué l'auteur à tout jamais, la littérature post-mémorielle l'est par la mémoire de ceux qui manquent.

Quand le témoignage est, par définition, « interdit » à celui qui n'y était pas, la représentation directe n'est-elle pas nécessairement préformée par des représentations héritées de la littérature ou du cinéma? C'était déjà la position de Jean Norton Cru sur la littérature engendrée pendant et après la Grande Guerre, et elle est réaffirmée en toute clarté aussi bien par Daniel Mendelsohn, lorsqu'il lui faut essayer d'« imaginer » les *Aktionen* qui eurent lieu à Bolechov en 1942, que par des historiens comme Annette Wieviorka ou Christopher R. Browning, lorsqu'ils dénoncent, à propos de la campagne d'extermination de masse perpétrée en Pologne en 1942, la méthode « phénoménologique » revendiquée par Daniel Jonah Goldhagen, sa démarche consistant, de son propre aveu, à tenter de « reproduire l'horreur, le caractère abominable des événements pour les bourreaux ».

Cette brève mise en situation du sujet sur lequel porte le présent numéro d'*Incidence* induit au moins trois grandes questions :

1) Exposer, raconter en prétendant être au plus près de la vérité historique, comme le font les historiens, ne nécessite-t-il pas (parfois? toujours? dans quelle mesure?) la mise en œuvre de procédures de

sélection, d'organisation, de hiérarchisation, de composition qui, sans altérer le rapport à ladite vérité, sont celles de la littérature, voire du récit fictionnel? Là où Saul Friedländer fait une large place aux documents vécus que sont les témoignages, Raul Hilberg, seul historien interrogé par Claude Lanzmann dans *Shoah* (1985), disait se méfier de leur dimension subjective et avouait dans le même temps avoir construit son grand livre, *The Destruction of the European Jews*, comme une œuvre musicale.

2) Inversement, il faut se demander comment le lecteur réagit à un récit dont un criminel nazi est soit le personnage central ou focal (Dominique Sigaud, *Franz Stangl et moi*, 2011), soit le narrateur (Robert Merle, *La mort est mon métier*, 1952, ou encore Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, 2006). Autrement dit, quelle place l'identification subjective (l'empathie), à laquelle semblent inviter ces choix formels, prend-elle dans les positions de réception du lecteur et quelles sortes de relations entretient-elle avec les règles éthiques qui structurent son rapport au monde? Aussi bien Robert Antelme que Primo Levi ont mis en garde contre la facilité qu'il y a à priver de leur humanité les auteurs d'actes monstrueux, pour en faire des monstres – déshumanisation qui est l'acte premier par lequel eux-mêmes ont fait d'êtres humains des mannequins (*Figuren*) voués à la destruction. Ce principe n'autorise pas néanmoins à brouiller la différence entre victimes et bourreaux, comme Primo Levi y a fortement insisté lorsqu'il a avancé la notion de « zone grise ».

3) Faire entrer l'histoire dans la littérature, n'est-ce pas, pour l'écrivain, se déplacer au long d'un spectre allant des contraintes scientifiques et éthiques d'un dire vrai, au risque de s'en éloigner et de proposer une pseudo-vérité, à la position « littéraire » – qui en appelle à une autre sorte d'éthique – d'un dire « juste », lequel s'interroge sur ce que c'est que dire et sur l'instance de la vérité dans le langage? Dans quelle mesure, cette polarité joue-t-elle dans d'autres types de récits (ou de films) faisant référence à des personnes, à des événements réels?

4) Est-ce que des « témoignages » comme *L'Espèce humaine* ou la trilogie de Charlotte Delbo, *Auschwitz et après* (1965-1971), ne nous acheminent pas vers la position que Catherine Coquio, reprenant une formule d'Imre Kertész, a défendue dans son livre-somme, *La Littérature en suspens*?

Tels sont les principaux axes de réflexion autour desquels s'est construit ce numéro d'*Incidence* auquel ont contribué des spécialistes de la littérature et de la théorie littéraire (Catherine Coquio, Jean-Louis Jeannelle,

Muriel Pic, Jean-Marc Proslie, Dominique Rabaté, Alexandra Tischel, Bernard Vouilloux) ainsi que du cinéma (Marc Cerisuelo), un musicologue (Esteban Buch), un psychanalyste (Patrick Lacoste) et pour la rubrique **Prismes** un historien (Carlo Ginzburg).

Sans se concerter, les auteurs sollicités pour ce numéro ont fait graviter leur réflexion autour de la Shoah, soit qu'ils lui aient accordé une place centrale, soit qu'ils l'aient abordée à un moment ou à un autre de leur propos comme un événement particulièrement crucial pour cerner ce qui est en jeu dans le rapport entre fiction et document. Comment n'en serait-il pas allé autrement, quand l'invitation qui leur était faite, sans les contraindre nullement, situait la Shoah comme un événement qui nous oblige? C'était retrouver le propos d'Imre Kertész, qui fut déporté à Auschwitz, puis à Buchenwald. Demandant «À qui appartient Auschwitz?», l'auteur de *Sorstalanság* (1975) / *Êtres sans destin* (1997) dénonçait la culture «kitch» que véhicule l'exploitation littéraire, théâtrale, cinématographique, etc., de la Shoah, par suite d'une évolution sans doute inévitable liée à la nature des démocraties avancées: «[...] pour que l'Holocauste entre réellement dans la conscience collective européenne – du moins celle de l'Europe occidentale – il a fallu payer le prix exigé par le public». La culture issue d'Auschwitz, en érigeant la mémoire de la Shoah en culte institutionnel et en «devoir» civique, puis en en faisant un sujet *bankable*, aura permis de faire l'économie du nécessaire et indispensable travail de fond sur ce que signifie pour chacun et pour l'histoire même de l'Europe (à tout le moins) la planification de la destruction systématique des Juifs d'Europe.

Après la contribution d'ouverture qui tente de faire le point sur le rapport entre l'identification-à (comme processus affectif) et l'identification-de (en tant que procédure cognitive) et sur la place de la réponse émotionnelle aux témoignages et aux fictions se rapportant aux camps (Bernard Vouilloux), il nous a semblé opportun de republier le texte de Jean Cayrol, «Littérature et témoignage», paru en 1953 dans la revue *Esprit*, où l'écrivain s'insurgeait contre les romanciers qui font des camps nazis un sujet de fiction. Son propos, jusque dans la tonalité, est très proche de celui de Kertész. Cayrol était lui-même un rescapé des camps: arrêté en 1942 pour faits de résistance, il avait été envoyé au camp de concentration de Mathausen-Gusen, et c'est lui qui écrivit le commentaire, dit en voix *off* par Michel Bouquet, du film d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard* (1955). Charlotte Delbo, auteur d'une trilogie, *Auschwitz et après*, publiée entre 1965 et 1971, fut arrêtée pour des raisons identiques et internée à Auschwitz-Birkenau,

puis à Ravensbrück. Cayrol avait fait le choix d'adopter ce que Barthes appellera un peu plus tard une « écriture blanche » pour relater l'expérience, qualifiée par Cayrol de « lazaréenne », de celui qui revient. Charlotte Delbo, se préoccupant elle aussi de ce qui était venu après, n'hésita pas à combiner le récit et le poème, au risque d'être accusée de verser dans l'esthétisme : Jean-Marc Proslie se propose de retracer l'expérience d'écriture de Charlotte Delbo – dans la trilogie *Auschwitz et après* – liée, par la nécessité de témoigner, à ceux qui ne sont pas revenus, le « dire juste » du témoignage se jouant dans le dire poétique.

Après les témoins que furent les survivants, la contribution de Marc Cerisuelo déplace le point de vue du côté des États-Unis et du cinéma : Billy Wilder, Autrichien de naissance, contemporain de Cayrol et de Delbo, quitta son pays d'abord pour la France, pays où était né le cinéma quelque quarante années plus tôt, puis émigra vers le pays qui avait donné depuis un essor mondial à l'industrie cinématographique et où il fit la carrière que l'on sait. Si son nom reste associé à la comédie, l'examen de son parcours et de ses films montre à quel point il fut hanté par ce qui s'était produit au cœur de l'Europe, lui qui monta en 1945 un long documentaire *Todesmullen (Death Mills/ Les Moulins de la mort)* à partir des bandes envoyées par les opérateurs des armées alliées. Aussi lointains que soient les échos de ce qui s'était passé là-bas, sa filmographie en enregistre les résonances, ne serait-ce que dans le choix des comédiens, le traitement des thèmes, et surtout la volonté constamment réaffirmée d'être un *tough Jew*.

Jean Cayrol voyait dans l'enquête la seule alternative digne au témoignage : « Il y avait un autre sujet moins spectaculaire, c'était de rechercher ce qu'avaient pu devenir les témoins de cette orgie du sang, leur comportement dans un monde ordinaire, quotidien, comment on pouvait les sauver. » De bien des façons, cette démarche a été celle de W. G. Sebald dans *Austerlitz*, récit dans lequel le narrateur reconstruit, à partir de ses rencontres avec l'énigmatique personnage central, le parcours d'un petit garçon que ses parents, des Juifs tchèques, mirent en 1938 dans un train à destination de l'Europe de l'Ouest, qui le mènera en Angleterre, *via* Paris (arrêt à la gare d'Austerlitz). C'est une fiction, de toute évidence, comme le rappelle Alexandra Tischel ; mais une fiction qu'accompagnent des photographies non légendées, et parfois à peine commentées, dont la fonction n'est pas d'asserter, sur le mode technique de la preuve, l'authenticité du dire, mais de conforter contradictoirement l'écriture dans son travail infini d'anamnèse, de mémorisation et de

remémoration. C'est le cheminement de l'enquête que suit lui-même Esteban Buch: abandonnant pour un moment le champ dans lequel il s'est fait connaître, il revient sur le livre qu'il écrivit et publia, tout jeune homme (il est né en 1963), dans l'Argentine d'après la dictature. Centrée sur un ancien collaborationniste belge, Toon Maes, qui s'était exilé à Bariloche et y était devenu peintre, son enquête mena Esteban, originaire de cette ville, vers la communauté des émigrés allemands qui s'y étaient installés. Il se trouva alors être le premier à avoir identifié Erich Priebke, responsable du massacre des Fosses Ardéatines, si bien que cette information – capitale, mais dont la source ne fut pas déclarée –, mit sur la piste du criminel les auteurs d'un reportage diffusé en 2008 sur ABC, qui allait conduire à l'arrestation, au jugement et à l'accusation de ce nazi resté fidèle à ses idées. Évocations biographiques et bribes autobiographiques, récit et réflexion s'agrègent autour des trois grands pôles temporels que constituent la période nazie (temps de la scène première), celle des lendemains de la dictature argentine (temps de l'écriture du livre) et celle du présent (temps de ce retour sur le passé), faisant apparaître tout à la fois l'inactualité de la souffrance engendrée par l'idéologie nazie chez ceux qui perdirent une partie de leur famille et l'actualité, toujours vivace, des idées et des œuvres que cette idéologie a nourries.

Sebald comme Buch travaillent avec et sur la mémoire. Les auteurs qui sont au centre des études de Jean-Louis Jeannelle et de Dominique Rabaté travaillent, eux, aussi bien avec la documentation historique sur les événements qu'avec les représentations de ces derniers. Certes, *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell (2006) et *La Disparition de Josef Mengele* (2017) d'Olivier Guez ne sont pas formellement comparables: l'un emprunte le genre des Mémoires pour les besoins de la fiction, l'autre adopte celui de l'enquête pour tenter de combler les lacunes de l'histoire. Dans un cas, la narration est assurée par un nazi qui, vivant paisiblement sous une fausse identité dans la France des Trente Glorieuses (il «fait» dans la dentelle), entreprend de relater les événements auxquels il fut mêlé. Dans l'autre, le récit est pris en charge par l'auteur lui-même, parti sur les traces de l'ancien médecin d'Auschwitz dans les pays d'Amérique latine où il trouva refuge et où il finit par disparaître, échappant ainsi au Mossad. Pourtant, ce que montre l'examen attentif auquel sont soumis les deux livres, c'est qu'ils sont construits sur une contradiction (prétendre reconstruire de l'intérieur, à la première ou à la troisième personne, la personnalité

d'un criminel nazi) dont l'énonciation porte les traces, divisée qu'elle est entre la factualité du savoir historique et la focalisation fictionnelle sur un individu. La conclusion de Jean-Louis Jeannelle est mitigée : tout en reconnaissant à l'entreprise romanesque de Jonathan Littell un certain aboutissement dans la tentative de reconstitution des mécanismes de la mauvaise foi à l'intérieur de la conscience d'un de ces « hommes ordinaires » qui ont participé à la perpétration des crimes contre l'humanité, il souligne une impasse dans cet usage abusif du genre mémorial, tension qui fait l'intérêt du livre. Pour Dominique Rabaté : « Ayant activé le romanesque spontané de la cavale et de l'identité usurpée, le narrateur doit en calmer les ardeurs dramatiques. Il doit lui-même procéder à une déflation des scénarios fantaisistes ou affabulateurs, jouer le "roman-vrai" contre le romanesque de la double vie, assurer que ce qu'il raconte est le fruit d'une enquête sérieuse. Alors nous comprenons que le sens du titre réside, plus scandaleusement, dans une lecture littérale de ce qu'il veut dire : Mengele a disparu, il a bien réussi à disparaître et à échapper à toute punition. »

Cette partie se termine sur l'entretien que Catherine Coquio, spécialiste de littérature comparée, qui a orienté depuis une trentaine d'années ses recherches vers les textes issus des génocides, nous a accordé à propos de ses deux livres *La Littérature en suspens* et *Le Mal de vérité*, où elle entreprend de repenser le témoignage, notamment dans son rapport à la fois nécessaire et distancié au littéraire.

Enfin la rubrique **Prismes**, qui selon sa vocation aborde le sujet sous l'angle d'un certain déplacement, propose un dossier comprenant deux textes inédits en français du grand historien Carlo Ginzburg, un article récent sur la mise en abyme et la correspondance qu'il échange entre 1971 et 1995 avec son ami Sebastiano Timpanaro, éminent philologue italien. Muriel Pic a composé ce dossier et nous en donne une présentation, accompagnée d'un article où elle réfléchit sur la notion de conjecture dans le travail de Carlo Ginzburg. L'ensemble de ces textes permet d'aborder d'un autre point de vue la problématique qui oriente le numéro. Qu'il s'agisse, en effet, des discussions qui avaient lieu au cours des années 1970 sur le statut épistémologique des sciences humaines et sociales, et en particulier de la psychanalyse, époque où l'historien amorça sa réflexion sur les inférences abductives et le savoir conjectural qu'autorise la lecture des indices, ou qu'il s'agisse des travaux d'épistémologie historiographique qu'il a poursuivis depuis et dans lesquels il met l'accent sur la preuve afin de contrer les effets délétères de courants de

pensée où se déconstruisent les différences entre vérité, contre-vérité, mensonge et fiction, dans tous les cas son travail importe à tous ceux qui travaillent sur les textes, quand les sciences dites « dures » peuvent s'en remettre à des langages formalisés. C'est précisément à la rigueur philologique qu'il ramène l'exigence qui s'impose aux historiens, exigence que Muriel Pic, pour sa part, cherche à étendre à la littérature.

Quant au rapport partiel à l'œuvre de Freud, il y aurait beaucoup à dire, ce qui n'est pas le propos ici, mais il faut bien reconnaître que l'œuvre complète du père de la psychanalyse n'était pas encore entièrement traduite partout dans les années 1970, d'où les difficultés d'affirmer un point de vue digne de l'ensemble.

Nous voulons saluer la mémoire de Jacqueline Lichtenstein, décédée le 3 avril 2019. Elle devait participer à ce numéro d'*Incidence* avec un texte dans lequel, pour la première fois, elle aurait évoqué la disparition d'une partie de sa famille dans les camps, quand plus de la moitié de la population juive de Hongrie fut déportée à partir de mai 1944 vers Auschwitz pour y être exterminée. Les difficultés que devait affronter son projet résidaient dans l'absence quasi totale d'informations sur les circonstances dans lesquelles des membres de sa famille avaient été arrêtés, déportés, puis assassinés et sur la façon dont sa propre mémoire (elle est née en 1947) avait intégré cette partie de son passé familial. Faut-il rappeler que ses tout derniers travaux portaient sur le « faux » en art... Elle appartenait à la génération des descendants de ceux que l'on a désignés comme les « témoins » de la Shoah, ces survivants qui sont de moins en moins nombreux et en qui la mémoire de ce moment de l'histoire de l'humanité était restée vive.

Incidence