

Entendre la voix du témoin.

par Anny Dayan Rosenman

Dans les oeuvres qui touchent à une expérience de l'extrême comme celle que constitue la Shoah, une grande place est faite au silence, corrolaire d'une immense réserve quant à la puissance, à la validité, à la légitimité du dire¹.

C'est ainsi que la littérature se voit récusée, l'écriture soupçonnée de n'être que l'art futile du *bien-écrire*, que la parole elle-même se voit invalidée, remise en question dans le procès qui est fait au langage et aux mots, à cause de leur faiblesse, de leur opacité ou de leur banalité. «*Les mots me paraissaient bêtes, usagés, inadéquats, anémiques; je les désirais brûlants. Où dénicher un vocabulaire inédit, un langage premier ?* » écrit Elie Wiesel², aveu qui se retrouve formulé en des termes très similaires chez bien des témoins.

Sur le plan théorique, cette position prend souvent l'apparence d'un *interdit de littérature*, que l'on retrouve chez Brecht³, chez Adorno⁴, dont on ne connaît souvent que la célèbre formule si paresseusement redupliquée dans le champ de notre culture, ou chez Georges Steiner qui la développe brillamment dans *Langage et silence*, pour la nuancer un peu plus tard.⁵

Dans le camp où sa parole est frappée d'inexistence, puis hors du camp, la victime prend la mesure du silence et c'est à une transmission du désastre, silencieuse, ineffable, que rêvent un certain nombre de rescapés. Ce sont de silencieuses images d'archives qui, longtemps, semblent attester le plus efficacement l'inhumanité de *ce que l'homme fait à l'homme*,⁶ et il faudra un long et lent travail de maturation pour que puisse advenir ce que Shoshana Felman, à propos du film de Lanzmann, appelle *l'âge du témoignage*.⁷ Résonnant dans un espace culturel et affectif qui est prêt à l'entendre, la voix du témoin peut alors affirmer l'irréductible singularité de chaque expérience, récuser l'abstraite comptabilité des grands nombres, attester que le temps qui a été fracturé, irrémédiablement, est bien le nôtre.

Le silence du témoin.

Mis en scène et représenté en abyme dans un grand nombre d'oeuvres, le silence du témoin muet ou obstinément silencieux, traduit cette réserve.

Chez Wiesel, on le sait, le silence est chargé d'une dimension existentielle, théologique, et

dans le déploiement de ce qu'André Néher⁸ qualifie de *silence scénique*, les témoins silencieux hantent un univers déserté par la foi. Ainsi dans *Les portes de la forêt*,⁹ Grégor seul survivant de sa famille qui ne peut se maintenir en vie dans le village où l'accueille Maria, la servante, qu'en se faisant passer pour sourd-muet. Ou dans *La ville de la chance*,¹⁰ le personnage surnommé *Le Silencieux* qui partage la cellule du narrateur et que rien ne peut faire sortir de son mutisme halluciné. Ou encore dans *Le serment de Kolvillag*, Azriel, seul rescapé d'un pogrome, qui exprime sa fidélité à la communauté disparue en faisant un serment de silence et en refusant le rôle de témoin qui lui est assigné. « *Le silence est notre être* » confie le messager d'un peuple de morts au jeune Elisha,¹¹ tandis que dans les récits suivants, les personnages wieseliens semblent méditer cette phrase de Gabriel, énigmatique prophète: « *Tout homme à qui l'on arrache la langue devient mon ami.* »

C'est encore le silence qui rend le mieux compte de la souffrance infligée aux enfants, de cet assaut d'autant plus violent qu'il est incompréhensible, qu'il fige la parole, emporte l'être, défait la conscience. Tel le petit Benjamin Wilkormirski qui sent en lui *tout se défaire, se liquéfier*, qui se sent *se dissoudre dans la boue colorée* où il est assis et, pour un temps, renonce à parler¹². Tel le narrateur de *L'oiseau bariolé* de Kosinski¹³, enfant pourchassé, torturé et errant dans les campagnes d'Europe centrale

qui, devenu muet au cours de l'une des épreuves qu'on lui inflige, met des années à retrouver sa voix perdue. Tel le petit Hurbinek, évoqué par Primo Levi dans *La Trêve*,¹⁴ enfant né et mort au camp, qui n'a jamais appris à parler et qui reste le symbole de cette souffrance silencieuse.

Sur un autre mode que celui des personnages silencieux, le blanc, l'ellipse, les points de suspension, signalent ce qui dans l'écriture *fait silence*, traçant les limites qui ne seront pas franchies, permettant de cerner les zones où elle ne peut ni ne veut s'aventurer, d'appréhender ce qui ne sera pas dit, ne sera pas écrit, mais est pourtant là, dans l'entre-deux entre parole et silence. Lorsque Piotr Rawicz¹⁵, renoue sa narration, *une fois tue la toux fine des mitraillettes*, pour n'évoquer que la qualité du silence qui règne après le massacre, tandis qu'il regarde goutter *le sang du ciel*, il inscrit son texte elliptique dans une dimension de désastre inhumain et de silence cosmique que nulle description n'aurait pu atteindre, tandis que seules des traces ténues, une paire de chaussures d'enfant, une poupée restée intacte, un soutien gorge de soie, attestent dans le silence et l'humilité des objets quotidiens que leurs propriétaires furent des vivants.

Dans *Le temps des prodiges*,¹⁶ le lecteur est confronté à une ellipse qui couvre non quelques heures mais plusieurs années. Un enfant raconte en première personne, le vécu quotidien d'une famille juive allemande assimilée, progressivement ostracisée puis détruite par le

nazisme. Le récit s'interrompt au moment où le narrateur et sa mère sont entassés avec d'autres victimes dans *un waggon de marchandise qui fait route vers le sud*. Quand la narration reprend, il s'agit désormais d'un récit en troisième personne. Le protagoniste adulte s'appelle Bruno, il revient pour une brève visite dans son pays natal. Entre les deux blocs narratifs, s'inscrivent deux phrases: *Quand tout fut accompli. Des années plus tard*. Formule laconique qui traduit un choix, celui d'Appelfeld, de ne jamais évoquer le désastre autrement que de façon oblique, de ne le donner à appréhender que dans ses signes prémonitoires et dans ses traces, de demander au lecteur de mobiliser son propre savoir quant à ce qui *fut accompli*, de comprendre aussi, que l'enfant qui fut poussé dans le waggon n'est plus, même si Bruno est toujours vivant.

Enfin dans *W ou le souvenir d'enfance*,¹⁷ ce sont trois points de suspension qui s'inscrivent sur une page blanche, articulant les deux parties d'un récit lui-même dédoublé en deux narrations, l'une autobiographique et l'autre fictionnelle, les inscrivant dans une irrémédiable distance entre un *avant* et un *après*, dans une irrémédiable fracture que l'écriture désigne sans prétendre la suturer. Points de suspension qui signifient aussi d'autres limites: l'impossibilité où se trouve l'enfant orphelin de mettre en mots son histoire, la difficulté à mettre en texte l'Histoire, la nécessité de recourir alors au déplacement et à la métaphore. Pour dire la mort de Cyrla Perec, pour évoquer le lieu de sa disparition,

Auschwitz, pour rendre compte de la dimension systématique d'un processus d'anéantissement, se déploie en une saisissante métaphore olympique, la description de W, île concentrationnaire, tandis que de l'autre côté des points de suspension, se dit la mort d'un personnage fictionnel, Caecilia Winkler, une mère, qui, au large de la Terre de Feu¹⁸, meurt dans un naufrage dont le seul survivant serait un enfant autiste.

Je ne veux pas que tu parles

Aux témoins rescapés, il apparaît pourtant bien vite que le silence se ferait complice du travail d'oubli et d'anéantissement programmé par les bourreaux, que seule la parole-dont ils connaissent pourtant les limites - est en mesure de lutter contre une entreprise concertée de dénégaration et d'effacement des traces.

Dans *Les naufragés et les rescapés*¹⁹, Primo Levi écrit que l'histoire entière du « Reich millénaire » peut être *relue comme une guerre contre la mémoire*. Elle peut être aussi relue comme une guerre contre la parole de l'autre. Le « *Je ne veux pas que tu sois* », qu'analyse Robert Antelme se traduisant par un « *Je ne veux pas que tu parles, que tu sois un être doué de parole.* »

Le processus qui vise à exclure la victime du genre humain, implique l'exclusion de ce partage d'humanité que constitue la parole. L'un des premiers éléments d'initiation des déportés consiste à comprendre qu'on ne leur parle plus comme à des êtres humains, qu'on ne s'adresse

plus à eux comme à des individus mais comme à une masse terrorisée à laquelle sont transmis et aboyés des ordres. Corrolairement, il leur faut comprendre qu'ils ne sont plus censés accéder au libre usage de la parole, de leur parole. Très vite, ils s'aperçoivent, à leurs dépens, qu'il n'y a pas de dialogue possible, pas de parole à adresser à leurs gardiens et à leurs maîtres. Quand le père du narrateur de *La Nuit*,²⁰ ignorant ces règles, s'adresse spontanément à un kapo, celui-ci «*le dévisage comme s'il avait voulu se convaincre que l'homme qui lui adressait la parole était bien un être en chair et en os* » avant de lui asséner le coup qui l'enverra rouler à terre. Antelme décrit le recul et la peur de femmes allemandes qui devant un point d'eau, rencontrent les détenus que l'on conduit à marche forcée vers Dachau. Cette peur ne provient pas de leur aspect- elles n'ont pas semblé les voir- mais du fait que l'un d'entre eux fait usage de la parole. Antelme se souvient avoir prononcé une formule de courtoisie, *s'il vous plaît*, reflexe venu d'un autre monde, et c'est cette parole qui témoigne de leur humanité qui rend la vision des détenus insupportable à ces femmes jusque là indifférentes et qui les fait fuir.²¹

A coté du langage informe, utilitaire, mutilé, qui se construit dans les camps, subsiste une parole qui persiste à dire son humanité. Ce n'est pas un hasard, si les moments où certains témoins se souviennent avec le plus de clarté avoir lutté contre une déshumanisation

programmée, correspondent souvent au moment où ils ont eu recours à la parole poétique, parole irréductible et mémorieuse- à la parole poétique ou au chant- Primo Levi récitant Dante au Pikolo, les compagnons de Robert Antelme reconstituant vers par vers un sonnet de Du Bellay, entreprise qu'il analyse en ces termes: «*Ainsi un langage se tramait qui n'était plus celui de l'injure ou de l'éruption du ventre, qui n'était pas non plus les aboiements de chien autour du baquet de rab. Celui-là creusait une distance entre l'homme et la terre boueuse et jaune, le faisait distinct, non plus enfoui en elle mais maître d'elle, maître de s'arracher à la poche vide du ventre.* »²² Et ce moment, évoqué à plusieurs reprises par Jorge Semprun, où penché sur son maître, Maurice Halbwachs, qui meurt dans une *détresse immonde et la honte de son corps en déliquescence*, il lui récite du Baudelaire, car il a conscience que la parole poétique qui apparaît alors comme une des formes de la prière, peut rendre à la mort sa dignité et à l'agonisant qu'elle accompagne sa dimension d'humain.

Si les dessins, les écrits, que l'on tente de faire sortir des camps entraînent des sanctions d'une telle férocité, ce n'est pas seulement parce qu'ils constituent une trace du crime perpétré, mais parce qu'ils témoignent d'une forme de résistance, de maîtrise de la victime sur ce qui lui arrive. Et il en va sans doute de même, des témoignages faits après la libération. En effet, si l'une des dimensions du témoignage est d'être adressé aux autres, aux vivants pour qu'ils

sachent et aux morts comme accomplissement d'une promesse sacrée, l'autre dimension du témoignage ne concerne souvent qu'un rapport de soi à soi. L'un des enjeux du témoignage est bien celui d'une tentative de maîtrise de la victime sur ce qui lui est arrivé, maîtrise qui passe par le langage. Tenter de donner forme, de rétablir une durée, ou quelque chose qui ferait lien entre des instants, des séquences, des événements discontinus et disloqués. Tenter de faire coïncider un moi déshumanisé, éperdu, humilié, réduit au silence et le moi qui peut témoigner. Tenter de les faire coïncider dans le corps même du texte, ou dans l'élan de la parole.

Le récit du survivant quand il peut être formulé, ce qui n'est pas toujours le cas, il y a eu tant de paroles *suffoquées*, est dramatiquement lié à la capacité d'écoute de son interlocuteur. Accueilli, écouté, entendu, peut-être le rescapé se rassure-t-il de pouvoir dire ce qu'il a subi dans le mouvement même qui le ramène dans une humanité que circonscrit la parole et dont on avait voulu l'exclure. D'où sa douleur et sa colère lorsqu'il n'est pas entendu, car le rejet de sa parole, même s'il est formulé de façon plus courtoise, prolonge d'une certaine manière le statut que lui avaient infligé ses bourreaux. Très vite, Semprun a conscience des limites de ses interlocuteurs, plus fortes sans doute que les siennes propres:

«On peut tout dire de cette expérience. Il suffit d'y penser, de s'y mettre..... Mais peut-on tout entendre, tout imaginer ? le pourra-t-on? En

*auront-ils la passion, la compassion, la rigueur nécessaire? le doute me vient dès ce premier instant, cette première rencontre avec des hommes d'avant, du dehors -...»²³. Les interlocuteurs sourds d'Antelme n'ont besoin que d'un seul mot, *Inimaginable*, pour assurer leur protection. Le poème qui ouvre *Si c'est un homme*, est une parole de prière, lourde déjà d'une colère qui anticipe le refus d'écouter, c'est un ordre pressant adressé à celui que le récit prend à témoin : *Gravez ces mots dans votre coeur...Le titre de ce poème, correspond à une injonction sacrée, Shema: Ecoute. première parole de la prière traditionnelle juive.**

Quand l'image parle et non la voix.

Si le silence qui a été imposé au survivant a souvent été prolongé par ses propres réserves ou ses limites face à la parole et à l'écrit, par la qualité incertaine de l'écoute qui lui a été accordée, il est parfois comme reconduit par les modalités de représentation des victimes mises en place dès l'immédiat après-guerre. Rien de plus éloquent que ces images d'archives montrant des survivants squelettiques, à moitié morts, à moitié vivants, regardant fixement l'objectif. Ces images disent ce que l'homme peut faire à l'homme. Mais si elles suscitent l'effroi et la stupeur, elles ne rétablissent pas pour autant les survivants dans la plénitude de leur statut. Elles témoignent, en quelque sorte, pour eux, à leur

place. S'il est vrai que les corps parlent d'eux-mêmes, ils ne rendent pas aux victimes leur voix.

C'est en cela que le film de Lanzmann, *Shoah*, opère un tournant irréversible dans la transmission de la catastrophe et dans notre rapport aux victimes. Il met en oeuvre un choix, fondamental, qui consiste à donner la parole aux témoins-rescapés, à l'exclusion de tout document. Il choisit la voix contre l'image, et l'aléatoire processus de la *reviviscence* contre l'évidence figée de l'image d'archives. Il met en oeuvre une démarche d'individuation qui consiste à entendre les témoins un par un, à respecter le caractère unique de chaque récit, de chaque rythme, de chaque voix, tout en les enchâssant dans une structure polyphonique qui fait alors de tous ces récit un long récit collectif qui est celui de l'extermination.

L'originalité de l'oeuvre de Lanzmann peut se lire dans son rapport à une autre oeuvre majeure, *Nuit et Brouillard*, dont l'élaboration a donné lieu à une réflexion morale autant qu'à une méditation, et qui pour des générations successives a constitué une première et indélébile rencontre avec le désastre.

Comparé à *Nuit et Brouillard*, *Shoah* peut se lire comme une succession de refus. Refus des images d'archives sur lesquelles reposait en partie l'impact sidérant du film de Resnais. Refus de la chronologie et de ce qu'elle pouvait induire comme forme de cohérence. Refus du

commentaire et de *la voix off* qui, même s'il s'agit du texte de Jean Cayrol, ancien rescapé, n'en est pas moins un texte qui parle *pour* l'ensemble des victimes, alors que dans *Shoah*, la succession des témoignages restituent à chacun son histoire et sa trajectoire. En ce sens, en suscitant le témoignage des membres des Sonder Kommando, que l'on avait obligés à participer à la machine de mort, en les écoutant avec une attention fraternelle, Lanzmann rend à la parole les plus silencieuses des victimes, celles qui étaient restées enfermées dans un silence *sept fois verouillé*.

Evoquant les archives-vidéo qui sont en train de se constituer à partir des témoignages de survivants, Yannis Thanassekos²⁴, a pu dire qu'il s'agit *de faire revenir la parole humaine du lieu même où elle a été éradiquée*. Dans le cadre de l'interview filmée qui, d'une certaine manière, met en scène la voix du témoin, se réalise l'alliance paradoxale d'un médium de la modernité et d'une vieille tradition qui impose la prééminence absolue de la voix sur l'image, de la parole sur l'icône. Cette parole fait sa part au silence, mais il faut des mots pour entendre le silence qui les troue, de même qu'il faut de l'écriture pour entendre, lire, percevoir le versant silencieux du texte.

Notes:

¹Ce texte a fait l'objet d'une publication dans la revue *Mots* N°56 (sept 98), publiée avec le concours de l'ENS de Saint-Cloud et du CNRS, Presses de Sciences Po.

²Elie Wiesel, *Pourquoi j'écris*, in *Paroles d'étranger*, Seuil 1982.

³« Les événements d'Auschwitz, du ghetto de Varsovie, de Buchenwald ne supporteraient certainement pas une description d'ordre littéraire. La littérature n'y était pas préparée et ne s'est pas donné les moyens d'en rendre compte.» B Brecht, *Ecrits sur la politique et la société*, L'Arche, 1970

⁴Th Adorno est revenu à plusieurs reprises sur sa formulation première: « Ecrire de la poésie après Auschwitz est barbare » , afin de la nuancer.

« Mais cette souffrance, la conscience du malheur comme dit Hegel, tout en interdisant que l'art continue d'exister, exige en même temps qu'il le fasse.» *Notes de Littérature*, Flammarion, 1984.

Gertud Koch fait état d'une formulation du philosophe encore plus explicite : « La sempiternelle souffrance a autant droit à l'expression que le torturé celui de hurler; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes.» in Gertrud Koch, « Transformations esthétiques dans la représentation de l'inimaginable » in *Au sujet de Shoah*, Belin, 1990.

⁵ « Il n'est pas absolument évident qu'il puisse ou qu'il doive y avoir une forme, un style ou un code d'expression intelligible articulée qui convienne d'une façon ou d'une autre aux faits de la Shoah.» Georges Steiner , *Langage et silence*, Seuil, 1969.

⁶ Myriam Revault d'Allones, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, Seuil, 1995.

⁷Shoshana Felmann, « A l'âge du témoignage » , in *Au sujet de Shoah* , Belin, 1990.

⁸André Néher *L'exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, nouvelle édition, Seuil, 1980.

⁹Elie Wiesel, *Les portes de la forêt*, roman, Seuil, 1964.

¹⁰Elie Wiesel, *La ville de la chance*, roman, 1962.

¹¹ Elie Wiesel, *L'Aube* , récit, Seuil, 1960.

¹²Benjamin Wilkormiski: *Fragments d'une enfance. 1939-1948*, Calmann-Levy, 1997.

¹³Jerzy Kosinski, *L'oiseau bariolé*, Flammarion, 1966.

¹⁴ Primo Levi, *La Trêve*, Einaudi 1963, Grasset, 1966.

¹⁵Piotr Rawicz, *Le sang du ciel*, roman, Gallimard 1961.

¹⁶ Aharon Appelfeld, *Le temps des prodiges*, roman, Belfond, 1985.

¹⁷ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Denoel, 1975.

¹⁸ C'est toujours inscrite dans un réseau de connotations qui associent le blanc, la neige, le feu, que sera évoquée la mort de Cyrla Perec.

¹⁹ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Gallimard, 1989.

²⁰Elie Wiesel, *La Nuit*, Editions de Minuit, 1958.

²¹« s'il vous plait dans notre bouche a quelque chose de diabolique .» Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Gallimard, 1957.

²²op cité p201

²³ Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Gallimard 1970.

²⁴ Yannis Thanassekos, évoque ici le projet d'archives-vidéo mis en place par la Fondation Auschwitz en collaboration avec le Centre Audio-Visuel de l'Université Libre de Bruxelles et le "Fortunoff Video Archive For Holocaust Testimonies "de l'Université de Yale.